

LUIGI MARFÈ

## GEOGRAFIE DELLO SGUARDO

*Ghirri, Berger, Celati*

**ABSTRACT:** In chasing the perfect moment—the Barthesian *punctum*—some photographers seem to harbor a silent desire of possession, a ravenous attitude towards their objects. Luigi Ghirri, on the contrary, imagined his photographs as a sort of “caress” given to ordinary and forgotten places. His research on the landscape drew up an “atlas of the gaze” which was at the same time a narrative “catalogue of perceptual habits”. His work reveals many affinities with writers such as John Berger, Gianni Celati and Peter Handke, and filmmakers such as Wim Wenders and Werner Herzog. They were all looking for new ways to rethink and represent the relationship between “landscape” and “inscape”, against the contemporary “destruction of experience”, in Giorgio Agamben’s terms. Ghirri, Berger and Celati, in particular, decided to follow, in their texts and photographs, feeble “traces” and “appearances” of a possible re-enchantment of the world. “Perhaps in the end all the places, objects, things, and faces we met by chance”, Ghirri wrote, “are simply waiting for someone to look at them, to recognise them and not to deprecate them”.

**KEYWORDS:** Luigi Ghirri, John Berger, Gianni Celati, Literature, Photography.

You need something to open up a new door  
To show you something you seen before  
But overlooked a hundred times or more.

Bob Dylan, *Last Thoughts On Woody Guthrie* (1963).

“Collezionare fotografie è collezionare il mondo”, ha scritto Susan Sontag.<sup>1</sup> Spesso la fotografia si è ritrovata associata, in modo talora involontario ma rivelatore, a un lessico che allude a un desiderio di possesso, a una forma del “comprendere” basata, etimologicamente, sul “prendere”. Non a caso, in molte lingue, si dice che una fotografia si *scatta*, si *prende*, si *spara*. La fotografia sarebbe, in questa prospettiva, “follia nel mirino”, per riprendere il titolo dell’omonimo testo di Italo Calvino (1955): gesto predatorio che avoca a sé il reale e silenziosamente lo fa proprio.<sup>1</sup>

Luigi Ghirri, al contrario, immaginava la fotografia come una “carezza” nei confronti di quegli angoli dimenticati di mondo cui passiamo davanti

<sup>1</sup> “To collect photographs is to collect the world” (Sontag 1977, 3).

ogni giorno, senza mai guardarli.<sup>2</sup> “Alfabeti dello sguardo”, le sue ricerche sul paesaggio erano anche dei cataloghi di “abitudini percettive”, che nei luoghi vedevano altrettanti “repertori di tracce” cui dare voce.<sup>3</sup>

L’opera di Ghirri risulta particolarmente significativa per riflettere sui rapporti tra letteratura e fotografia, poiché egli ha sempre considerato i suoi lavori oltre i limiti di un singolo linguaggio espressivo: “penso che molti valori non siano leggibili all’interno di codici precisi, ritengo che dentro l’immagine fotografica, nel mio lavoro, confluiscano altre immagini, cinematografica, letteraria, musicale” (1997, 306).

Le ricerche di Ghirri, tra gli anni settanta e ottanta, sulle trasformazioni del paesaggio contemporaneo si inseriscono in un processo di rinnovamento delle forme di rappresentazione dei luoghi cui in quegli anni si dedicarono variamente molti altri artisti: scrittori come John Berger, Gianni Celati e Peter Handke, fotografi come Gabriele Basilico e Mimmo Jodice, registi come Wim Wenders a Werner Herzog.<sup>4</sup>

Arturo Carlo Quintavalle ha osservato che Ghirri, in quanto fotografo, è stato anche un “grande narratore” (in Ghirri 1997, 313). L’analisi che segue si concentra sul significato narrativo dell’opera di Ghirri, analizzando il valore germinativo della sua poetica dello sguardo per uno scrittore come Celati, a partire da una nozione critica di Berger, quella di “apparenza”.<sup>5</sup>

### L’“infra-ordinario”

Alla fine degli anni settanta, Ghirri era ormai un fotografo affermato, aveva alle spalle esposizioni in Italia e all’estero e stava diventando uno dei maestri della “nuova fotografia” italiana, in particolare per la sua riscoperta del paesaggio e per sua idea della fotografia come arte di “abitarlo”.<sup>6</sup>

Un giorno – così era solito raccontare – avrebbe trovato sul bordo di un marciapiede un giornale accartocciato con scritto: “come pensare per

<sup>2</sup> Della fotografia di Ghirri come “carezza data al mondo” ha scritto Celati (1984, 13); Ghirri avrebbe usato la stessa espressione per le fotografie di Walker Evans: si veda in particolare Ghirri 1997, 70-72.

<sup>3</sup> La bibliografia sull’opera di Ghirri è ormai molto estesa. Oltre alle sue dichiarazioni di poetica (per cui si rimanda in particolare a Ghirri 1978 e 1997) occorre tenere in considerazione saggi come quelli compresi nel recentissimo Spunta-Benci 2107.

<sup>4</sup> Il primo parallelo tra l’opera di Ghirri, Handke e Wenders risale a Nuridsany 1978, recensione dell’esposizione parigina di “Kodachrome” alla Galerie Contrejour.

<sup>5</sup> Sul rapporto tra Ghirri e Celati, anch’esso occasione da una decina d’anni di molti studi, si tengano in conto soprattutto Sironi 2004; Spunta 2006 e 2017; Amigoni 2008; Ajello 2009; Belpoliti-Sironi 2008; Verdicchio 2015.

<sup>6</sup> Si vedano in questo senso saggi come quelli di Bonini 1982; Valtorta 2013.

immagini”: “In questa frase”, si legge in *Kodachrome* (1978), “è contenuto il senso di tutto il mio lavoro, come nella frase di Giordano Bruno: pensare è speculare per immagini” (Ghirri 1997, 21).

Dalla fotografia scattata al ritaglio di giornale, come dal commento, emerge inconfondibile lo stile-Ghirri, che sapeva coniugare la cura per quello che Georges Perec (1989) aveva chiamato l’“infra-ordinario” – il giornale accartocciato – con una tensione epistemologica che lo portava a interrogarsi – metafotograficamente, si potrebbe dire – sul significato e sui limiti della rappresentazione.

Il saggio di Perec sull’“infra-ordinario”, del resto, cominciava proprio con una critica ai giornali. “Les journaux parlent de tout, sauf du journalier” (Perec 1989 [1973], 10), “i quotidiani parlano di tutto, tranne del quotidiano”.<sup>7</sup> Ghirri credeva che anche la fotografia rischiasse di fare lo stesso, e citava a questo proposito una battuta di Shakespeare: “Che ironia della sorte, avere una vista così buona e finire in un vicolo cieco” (Ghirri 1997, 83).<sup>8</sup>

Ma cosa intendevano entrambi per quotidiano? Ciò che si ha sempre sotto gli occhi, ma che non si vede mai, come la lettera rubata di Poe. Rendere visibile l’“infra-ordinario” è il segreto di quella che Michel de Certeau (1980) avrebbe chiamato “l’invenzione del quotidiano”: la fotografia, in quanto “arte media”, nella definizione di Pierre Bourdieu (1965), sarebbe il linguaggio artistico ideale per questo processo immaginativo.<sup>9</sup>

Facendo propria la nozione benjaminiana di “montaggio”<sup>10</sup> letterario, le fotografie di Ghirri danno forma a un *pastiche* postmoderno che mescola arte e cultura popolare, fino a spostare la scala del reale, a riscoprire la meraviglia del consueto. “Fotografare è rinnovare quotidianamente lo stupore”, diceva (1997, 122).

Le sue fotografie mostrano le trasformazioni contemporanee di un paesaggio ormai refrattario alle categorie tradizionali (urbano/rurale, umano/naturale) e bisognoso di nuove mappe:

<sup>7</sup> La frase di Perec rimanda a sua volta a una formula di Maurice Blanchot: “Tout est quotidien dans le quotidien; dans le journal tout quotidien est insolite, sublime, abominable” (1969, 363).

<sup>8</sup> “What an infinite mock is this, that a man should have the best use of eyes to see the way of blindness!” (*Cymbeline*, V, 5, 282-283).

<sup>9</sup> Sulla riscoperta del “quotidiano” nella cultura visuale, cfr. anche Mitchell 2002, 175: “Visual culture is not limited to the study of images or media, but extends to the everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated. It is less concerned with the meaning of images than with their lives and loves”.

<sup>10</sup> Sulla concezione ghirriana della fotografia come “montaggio”, si veda in particolare il saggio “L’opera aperta” (1985) in Ghirri 1997, 76-79.

In ogni visita dei luoghi, portiamo con noi questo carico di già vissuto e già visto, ma lo sforzo che quotidianamente siamo portati a compiere è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine; non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo. (Ghirri 1997, 151).

Ghirri espresse le sue idee sulla fotografia in diversi scritti teorici, che, dopo la morte, furono raccolti in un volume il cui titolo ribalta la sentenza biblica: non “niente di nuovo sotto il sole” (*Eccl.* 1,9), ma *Niente di antico sotto il sole* (1997), come diceva mentre fotografava benzinai, strade di periferia, spiagge d'inverno, cancelli di campagna, argini tra i campi.

Guido Guidi ha parlato in questo senso di una “fotografia della qualsiasietà” (in Valtorta 2014, 178-180), ed era questa in effetti, secondo Ghirri, la sfida del contemporaneo: “comprendere, trascrivere, raccontare il nostro orizzonte visibile, parlare dell'esistente” (Ghirri 1997, 105).

Tra i riferimenti di Ghirri, c'erano modelli antichi e moderni: “i paesaggi musicali e poetici di Dylan, le visioni di Robert Frank, il rigore etico di Evans”, ma anche “le cosmogonie di Brueghel, la purezza di Piero della Francesca, i colori di Van Gogh” (Ghirri 1997, 106), oltre, naturalmente, a pittori contemporanei come Giorgio de Chirico e soprattutto Giorgio Morandi. Le canzoni di Dylan – come *Desolation Row* (1965), dedicata al brulicare di vita di un “vicolo della disperazione”<sup>11</sup> – erano per lui “paesaggi”, itinerari verbali dotati di un potere efrastico, di un'intima visibilità.

Guardare un paesaggio significava per Ghirri addentrarsi nella sua profondità umana. “Ho cercato nel gesto di guardare il primo passo per cercare di comprendere”, diceva. Anche il luogo meno evocativo era per lui portatore di una storia: “I luoghi e gli oggetti che ho fotografato sono vere e proprie zone della memoria, [...] che dimostrano più di altre che la realtà si è trasformata in un grande racconto” (Ghirri 1997, 48). E da quest'idea nabokoviana, per così dire, della fotografia come “tappeto” della memoria deriva, negli scatti di Ghirri, un'atmosfera sospesa, che dallo spazio fa riaffiorare il tempo, l'attesa di qualcosa: “Fin dall'inizio ho visto nella fotografia un grande giocattolo magico che riesce a coniugare il grande e il piccolo, le illusioni e la realtà” (Ghirri 1997, 83).

In *Niente di antico sotto il sole* è citato a questo proposito un episodio di *Palomar* (1983) di Italo Calvino, nel quale il protagonista guarda fuori dalla finestra e riflette su cosa significa davvero “vedere”. Da una parte c'è il mondo, dice a se stesso, e dall'altra parte? Sempre il mondo; gli occhi sono la finestra da cui il mondo guarda se stesso:

---

<sup>11</sup> “Dylan ci trasmette il senso dello sradicamento e del ritrovarsi nei meandri dei mondi di una metropoli. Questa interminabile nenia ipnotica racconta di una passeggiata lungo una qualsiasi strada, di una qualsiasi metropoli dei nostri giorni” (1997, 135).

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? [...] Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche "io", cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. (Calvino 1983, 112).<sup>12</sup>

Come il signor Palomar, Ghirri era convinto che per comprendere le dinamiche dello sguardo fosse necessario assumere la prospettiva delle cose osservate. I sentieri della visibilità non sono a senso unico ed è proprio questa "doublure" a definire il suo stile (Bonini 1981, 50-63). Ogni volta che guardiamo i luoghi, essi ricambiano i nostri sguardi, chiedono di noi.

Fotografare consisteva per Ghirri non solamente nell'indagine di un "paesaggio interiore" (Lucas 2004, 43 sgg.), ma anche nel riconoscimento di una paradossale "interiorità del fuori", per usare un'espressione di Rainer Maria Rilke, poi ripresa da Blanchot (1955): quella *Weltinnenraum* che confonde i confini di interno ed esterno, io e altro, mostrando come identità e differenza siano categorie fluide, continuamente interscambiabili.

"Forse alla fine i luoghi, gli oggetti, le cose o i volti incontrati per caso, aspettano semplicemente che qualcuno li guardi, li riconosca e non li disprezzi" (Ghirri 1997, 88): gli scorci di Ghirri sono spesso solitari, ma sempre, in un angolo, fa capolino un uomo, o una traccia del suo passaggio. Entrare nel paesaggio è un modo per essere solidali con la sua alterità.

Da bambino, le fotografie che più piacevano a Ghirri erano i paesaggi accanto alle carte geografiche. "Immane", infatti vi "appariva un piccolo uomo sovrastato da cascate, monti, rocce, alberi altissimi e palme grandiose, o sul ciglio di un burrone. [...] Quello dell'omino era uno stato di continua contemplazione del mondo [...]. Questa unità di misura umana mi restituiva l'idea dello spazio: io lo vedevo in questo modo e credevo attraverso questo omino di comprendere il mondo e lo spazio" (Ghirri 1997, 104).

---

<sup>12</sup> Questa riflessione rimanda a un passaggio di Pessoa – "Vejo como via, mas por traz dos olhos vejo-me vendo" (2010 [1982], 407-408) – citato da Ghirri: "Vedo come vedevo, ma dietro agli occhi mi vedo mentre vedo" (1997, 136).

## Gli “strani grovigli del vedere”

Nel 1981 Ghirri contattò Celati per chiedergli di collaborare al volume *Viaggio in Italia* (1983), un progetto sul nuovo paesaggio post-industriale, che fu anche un “momento di verifica collettiva”, secondo Jodice, anch’egli tra i partecipanti, che rappresentò l’atto fondativo di una “scuola italiana del paesaggio” (Spunta-Benci 2017, XXVIII). *Viaggio in Italia*, spiegava Ghirri, era frutto di “una cartografia senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un luogo che non la sua catalogazione”, “una geografia sentimentale dove gli itinerari non sono segnati e precisi, ma ubbidiscono agli strani grovigli del vedere” (1997, 151-152).<sup>13</sup>

Da tempo, Celati era insoddisfatto dei propri esperimenti narrativi, incapace di narrare quella che Blanchot (1969) aveva chiamato la “prosa del mondo”: l’insieme di voci, confuso e stordente, di cui si compone la trama del quotidiano. L’invito finale del suo ultimo romanzo, *Lunario del paradiso* (1978), era quello di andare per il mondo a farsi le proprie storie. Viaggiare con Ghirri pareva una buona occasione.

Ma cosa poteva offrire esattamente il fotografo allo scrittore? Sciogliendo il proprio oggetto dal fascio di relazioni che lo tiene avviluppato al tempo, fissandone l’immagine in eternità, le fotografie alludono ai passati e ai futuri che restano fuori dallo scatto. Dietro ogni fotografia si celano innumerevoli trame da romanzo, diceva Barthes. La donna che vediamo dentro una foto, un giorno è passata davanti all’obiettivo: viveva allora, è vissuta ancora. Chi era prima dello scatto? Cosa le è successo dopo? Ecco due storie. Allo stesso modo, pensava Ghirri, “la cancellazione dello spazio che circonda la parte inquadrata è per me importante quanto il rappresentarlo”: “l’immagine [...] continua nel visibile della cancellazione, e ci invita a vedere il resto del reale non rappresentato” (Ghirri 1978, 12).

Questo apprendistato nell’arte del guardare consentì a Celati di elaborare una poetica nuova, che nello spazio cominciava a vedere il pre-testo (nel senso letterale di ciò che viene prima del testo) di una scrittura ormai incamminata nell’“attraversamento d’una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni” (Celati 1989, 9).

Libri decisivi per l’evoluzione successiva della scena letteraria italiana come *Narratori delle pianure* (1984) e *Verso la foce* (1989) devono a Ghirri una nozione dello spazio come “riserva” narrativa, vale a dire come deposito

---

<sup>13</sup> Ghirri si era già dedicato di paesaggio italiano in *Italia aillati* (1971-1979), e sarebbe poi tornato a occuparsene per tutta la vita, fino a *Il profilo delle nuvole* (1989), un altro volume corredato da un testo di Celati. A testimonianza dell’esistenza di una “scuola italiana” del paesaggio, un ulteriore progetto collettivo sul tema, fu, sempre negli anni ottanta, *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio* (1986).

di esperienze, umane e naturali, che ancorano le abitudini dell'uomo ai luoghi in cui avvengono. In particolare in *Verso la foce*, un libro che narra quattro passeggiate lungo gli argini del Po, lo spazio entra nella scrittura, fondendo *landscape* e *inscape*, il paesaggio del fuori e quello del dentro.<sup>14</sup>

Camminare – nella tradizione di H.D. Thoreau – aiuta a liberarsi dalle maglie troppo strette degli automatismi mentali in cui talvolta resta invischiato il pensiero: “Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume” (Celati 1989, 10). Non c'è differenza reale tra il paesaggio e chi lo attraversa, come fanno i personaggi dei film di Wenders, poiché è nell'attraversamento che la vita si presenta come incrocio di possibilità.<sup>15</sup>

Lo sguardo di Celati si concentra sui processi che stanno riducendo il paesaggio a una condizione di contaminata fragilità: “Più dell'inquinamento del Po ciò che sorprende è questo nuovo genere di campagne dove si respira un'aria di solitudine urbana”. Ovunque, nuovi spazi di vuoto metropolitano – blocchi di cemento, case abbandonate, piloni e cavi elettrici – paiono affiorare dal nulla: “non sappiamo più dove finiscono le città [...]; dove finisce una città non è più un limite territoriale” (Celati 1989, 68).

La modernità, ha osservato Giorgio Agamben (1978), può essere descritta come un lento processo di “distruzione dell'esperienza”, o viceversa come esperienza dell'inaccessibilità del reale. Anche per Celati, il “mondo reale” è ormai ridotto a “miraggio”: “il vuoto è riempito da nomi di località inesistenti, non luoghi ma solo nomi messi sui cartelli stradali”. Celati lo descrive come una “canzone senza sentimento” (il contrario di quella di Dylan) e si sofferma sulla “vita piena di pena” ai margini delle città. La sua “nostalgia” non rimpiange tanto luoghi precisi, quanto l'esperienza perduta del paesaggio. “Tutti i luoghi faranno la stessa fine”, ha scritto, “diventeranno solo astrazioni segnaletiche e i turisti verranno a vedere relitti di vecchie tristezze, luoghi che non sono più luoghi” (Celati 1989, 132).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Sul rapporto tra *landscape* e *inscape*, Ghirri amava citare il noto epilogo de *El Hacedor* (L'artefice, 1960) di Jorge Luis Borges, che narra la storia di un pittore che dipinge per tutta la vita un paesaggio e, prima di morire, scopre di aver tracciato l'immagine del suo volto.

<sup>15</sup> Risale del resto a non molti anni prima l'uscita italiana (1979) di *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo, 1976), il *road movie* di Wenders in cui si possono riscontrare non poche affinità anche con il *Lunario del paradiso* (1978) di Celati.

<sup>16</sup> Sul ruolo della nostalgia nella fotografia di Ghirri, si veda Leonardi 2017, 44 sgg., che definisce le sue fotografie come “frammenti metonimici di realtà”, che invitano a completare l'oggetto della rappresentazione proiettandovi una parte di se stessi e della propria memoria. Il rapporto tra nostalgia e autenticità era del resto già al centro di *Le Système des objets* (Il sistema degli oggetti, 1968) di Jean Baudrillard.

Sembrano le parole di Ghirri, quando osservava che “la malinconia è il cartello indicatore di una geografia cancellata”, “l’orizzonte” che “confonde [...] cielo e terra, [...] perché le strade sembrano andare sempre nello stesso punto e quindi da nessuna parte”. Ma in questa malinconia il fotografo e lo scrittore scorgono pure l’affinità tra il tempo dell’uomo e quello dei luoghi, li scoprono complementari, bisognosi l’uno dell’altro:

Anche l’intimità che portiamo con noi fa parte del paesaggio. Il suo tono è dato dallo spazio che si apre là fuori ad ogni occhiata; ed anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce su un muro, o l’ombra delle nuvole. (Celati 1989, 93).

Nello stesso anno di *Verso la foce*, uscì *Il profilo delle nuvole* di Ghirri. Come Baudelaire, entrambi sapevano che l’incanto di un viaggio non è nelle città o nella natura, ma nei giochi che il caso fa con le nuvole.

Che cosa vogliono i luoghi?

“Ogni fotografia è un *memento mori*”, ha scritto Susan Sontag, e “fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità dell’uomo”.<sup>17</sup> Forse è solo un’illusione, ma l’idea di una possibile partecipazione induce a pensare che, ricordando la fugacità del tempo, la fotografia possa dar luce a qualcosa di diverso: raddoppiare il reale significa renderlo superfluo, ma pure infondergli nuova vita, reinventarlo.

Giorgio Agamben ha osservato in *Stanze* (1977) che non ci siamo mai abituati a pensare ai luoghi come a qualcosa di più originario dello spazio. La scommessa in un’arte come “cura” dei luoghi era alla base della “curiosità” di Ghirri e di Celati, alla base del loro cercare uno sguardo senza premeditazione, come infinito inseguimento di ciò che appare agli occhi: “le apparenze là fuori vengono avanti sempre diverse e formano i momenti, e i momenti sono ciò in cui gli esseri si raccolgono” (Celati 1989, 96).

Per Ghirri, in particolare, è chiara l’influenza di Christian Norberg-Schulz (1979) e della sua nozione di “genius loci”: lo “spirito del luogo” che gli antichi avevano riconosciuto in quell’“opposto con cui l’uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare” (11). La nozione di “apparenza” rimanda tuttavia direttamente alle idee sulla fotografia di John Berger, amico di Celati, studioso di storia della fotografia e autore a sua volta di libri che intrecciano parole e immagini, insieme al fotografo Jean Mohr.

---

<sup>17</sup> “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability” (Sontag 1977, 15).



Berger (1982) considerava la fotografia “another way of telling”, “un altro modo di raccontare”, che permette di fissare in immagine le forme dell’apparire. Forte nell’evidenza sensibile e debole nella significazione astratta, il suo linguaggio non tradurrebbe la realtà, ma si limiterebbe a citarla, lasciando l’interpretazione a chi guarda.

“Le macchine fotografiche sono scatole per trasportare le apparenze”,<sup>18</sup> ha osservato Berger, come delle valigie riempite di tracce e ricordi della vita passata. Gli oggetti, come diceva Paul Cézanne, irradiano intorno riflessi di sé, e gli uomini sono avvolti all’interno di questo incessante manifestarsi e rinnovarsi del reale. La fotografia, in questo senso, mostra nella maniera più chiara la natura warburghiana dell’immagine in quanto *nachleben*, sopravvivenza spettrale di un istante oltre la sua fine.

Ma allora perché riempire queste valigie di istanti, perché collezionare repertori di tracce? In *Once in Europa* (1983), Berger rispondeva con un’altra domanda: “esiste un amore senza pietà?”. Fare i conti con il paesaggio significava, per lui, come per Ghirri e Celati, “riferirsi al mondo così com’è, come si dà al sentire, come si intona con la visione intima dove nasce e cresce la nostra familiarità con le cose” (Celati 2008, 131).

Riabituarlo lo sguardo a vedere ciò che ha intorno non è semplice, come mostrano le ricerche di Oliver Sacks (1993) su pazienti che ritrovano a distanza di tempo l’uso della vista. Ghirri, Berger e Celati hanno tentato con degli esercizi di “adesione empatica al luogo”, mediante i quali raccogliere repertori di apparenze singolari, fugaci, irripetibili.

Da questa “archeologia dello sguardo” (Vaccari 1983) deriva una concezione “dell’essere come accadimento”, del rappresentare come esperire: “Ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano a ogni apertura d’occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti”, ha osservato in questo senso Celati (1984b, 13), che “richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno”.

*Landscape e inscape* possono allora ritrovarsi negli occhi di chi guarda, se chi guarda riesce a integrarli in una stessa esperienza, se impara a seguire il loro andirivieni: “le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo” (Celati 1989, 126).

---

<sup>18</sup> “Cameras are boxes for transporting appearances” (Berger-Mohr 1982, 92). Ghirri usava in senso analogo il termine “apparizione”, citando le ricerche sul fantastico di Roger Caillois: “L’apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e che tuttavia si produce, in un punto e in un istante preciso, nel cuore di un universo perfettamente sondato e dal quale si credeva bandito per sempre il mistero. Tutto appare come ogni giorno, tranquillo, banale, senza nulla di insolito” (in Ghirri 1997, 98).

Come nella prosa di Handke, a contare è la capacità di lasciarsi andare al fluire, seguire una voce, cedere – heideggerianamente – all’abbandono (*Gelassenheit*), perché la voce dell’essere ci possa raggiungere, o meglio ritrovarci (Cometa 2012, 254).

“Chi ha detto che il mondo è già stato scoperto?” chiedeva in questo senso un personaggio di *Die stunde der wahren empfindung* (L’ora del vero sentire, 1980) di Handke. Pochi anni più tardi, Celati, girando lungo gli argini del Po avrebbe osservato analogamente che “il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo per avere esistenza”.

Ma è vero anche il contrario; come ai luoghi servono uomini che li guardino, agli uomini servono luoghi dove far correre la propria immaginazione: “C’è sempre il vuoto centrale dell’anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare un po’ meglio” (Celati 1989, 115).

Forse l’incanto del mondo non si è perso per sempre, se, come diceva Ghirri, “anche gli oggetti che sembrano essere interamente descritti dalla vista possono essere, nella loro rappresentazione, come le pagine bianche di un libro non ancora scritto”, o se, come gli avrebbe poi fatto eco Celati (1989, 110), torniamo a considerare “le immagini che vengono avanti là fuori come un’oscura domanda che bisogna sempre tenere in sospeso”.

Fotografare e scrivere diventano così modi complementari di chiedere a paesaggi feriti dall’indifferenza e dall’incuria di tornare a fidarsi degli uomini, di tornare a farsi vedere e ascoltare. “La fotografia”, osservava in questo senso Ghirri, “rappresenta sempre meno un processo di tipo conoscitivo [...] che offre delle risposte, ma rimane un linguaggio per porre delle domande sul mondo” (Ghirri 2010).

In “What Pictures Want?” (1996) W.J.T. Mitchell ha scritto che quello che vogliono davvero le immagini è semplicemente che si chieda loro che cosa desiderino.<sup>19</sup> Lo stesso vale per i luoghi di Ghirri, Berger e Celati; la loro è una poetica dello spazio della “traccia” e del “richiamo”:

Quello che possiamo fare è invocare le cose perché vengano a noi con i loro racconti. Le parole sono richiami per chiamare le cose: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci. (Celati 1989, 138).

---

<sup>19</sup> “What pictures want in the last instance, then, is simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all” (Mitchell 1996, 82).

## Nella nebbia

Geoff Dyer ha scritto che ogni scatto di Ghirri assomiglia al “fotogramma di un sogno”.<sup>20</sup> Negli ultimi anni, uno dei motivi più ricorrenti nelle sue fotografie divenne la nebbia. Umberto Eco ha scritto che la nebbia sarebbe in fondo una forma di protezione, e volerne uscire un desiderio sciocco e pericoloso (Ceserani-Eco 2009). Forse esagerava, ma certo per Ghirri la nebbia era un modo di riflettere sulla soglia tra visibile e invisibile, sui limiti della rappresentabilità e della conoscibilità del reale, su ciò che è proprio dell’uomo e su ciò che invece lo trascende.

Del resto, è proprio la nebbia, in quanto ostacolo al visibile, che fa capire il senso della luce, ed “è la luce” scriveva Ghirri (1989a, 84), “la sostanza reale che dà forma alle immagini [...], il mio *genius loci*”.<sup>21</sup>

Ha scritto William Blake (2008 [1790], 39): “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite”, se le porte della percezione fossero purificate, tutto apparirebbe all’uomo come in effetti è, infinito. Dicono che fosse la frase preferita di Ghirri.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “This is what a still from a dream might look like”, ha scritto in *White Sands* (2016), riferendosi in particolare a *Salzburg, 1977*, una fotografia di Ghirri in cui si vede la porta di un campo da calcio.

<sup>21</sup> “L’inexactitude n’est nullement une approximation, c’est au contraire le passage exact de ce qui se fait” (Deleuze-Guattari 1976, 60).

<sup>22</sup> La si legge ad esempio in “Atlante” (1973), poi in Ghirri 1997, 30.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 1978. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- AJELLO, E. 2009. "Gianni Celati e Luigi Ghirri. Un certo uso dello sguardo." In L. Rorato, M. Spunta (eds.). *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, 241-259. Lampeter: Edwin Mellen Press.
- AMIGONI, F. 2008a. "Gli strani grovigli del vedere: Luigi Ghirri e Gianni Celati." In S. Albertazzi, F. Amigoni (eds.). *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, 107-124. Roma: Meltemi.
- . 2008b. "Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati." *Intersezioni* 38/1: 81-109.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BELPOLITI, M. 1996 *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.
- . 2003. "Luigi Ghirri. Quasi niente." In *Doppio zero. Una mappa portatile della contemporaneità*, 247-250. Torino: Einaudi.
- BELPOLITI, M., SIRONI, M. (eds.). 2008. "Gianni Celati." *Riga* 28.
- BERGER, J. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- BERGER, J., MOHR, J. 1982. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon.
- BLAKE, W. 2008 [1793]. *The Marriage of Heaven and Hell*. In *The Complete Poetry and Prose*, ed. by D.V. Erdman. Berkeley (Cal.): University of California Press.
- BLANCHOT, M. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 1969. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- BONINI, G. 1981. "L'ambiguità e la molteplicità del reale - Luigi Ghirri." *Progresso fotografico* 88/3: 19-42.
- (ed.). 1982. *Luoghi dell'immaginario. Momenti della fotografia italiana contemporanea*. Mantova: Publi-Paolini.
- BOURDIEU, P. et. al. 1965. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- CALVINO, I. 1955. "La follia nel mirino." *Il contemporaneo* II, 18.
- . 1983. *Palomar*. Torino: Einaudi.
- CELATI, G. 1984a. "Verso la foce (Reportage, per un amico fotografo)." In L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (eds.). *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante, 20-35.
- . 1984b. "Finzioni a cui credere." *Alfabeta* 67: 13.
- . 1985. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.
- . 1987. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli.
- . 1989. *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- . 2008. "Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo." In M. Belpoliti, M. Sironi (eds.), "Gianni Celati." *Riga* 28: 126-135.
- CERTEAU M. DE (1980), *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Paris: Union Générale d'éditions.
- CESERANI, R., ECO, U. 2009. *Nebbia*. Torino: Einaudi.
- COMETA, M. 2012. *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*. Palermo: Edizioni di Passaggio.
- COSTANTINI, P. 1986. "Dall'interno all'esterno: la fotografia di Luigi Ghirri." *Fotologia* 6.
- DYER, G. 2016. *White Sands: Experiences from the Outside World*. New York: Pantheon Books.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1976. *Rhizome*. Paris: Minuit.

- GHIRRI, L. 1978. *Kodachrome*. Milano: Punto e Virgola.
- . 1989a. *Paesaggio italiano / Italian Landscape*. Milano: Electa.
- . 1989b. *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*. Milano: Feltrinelli.
- . 1997. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte. Torino: Sei.
- . 2010. *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro. Macerata: Quidlibet.
- GHIRRI, L., LEONE G., VELATI, E. (cur.). 1984. *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante.
- GHIRRI, P. (ed.) 1998. *Luigi Ghirri. Polaroid. L'opera completa 1979-1983*. Milano: Baldini-Castoldi.
- . (ed.) 2004. *Luigi Ghirri. Still-Life*. Milano: Baldini-Castoldi-Dalai.
- GUADAGNINI, W. (cur.). 1997. *La scuola emiliana di fotografia*. Modena: Galleria Civica.
- (cur.). 1997. *Viaggio in Emilia Romagna. Fotografie di Luigi Ghirri*. Bologna: Grafis.
- JAMESON, F. 1991. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- MITCHELL, W.J.T. 1996. "What do Pictures Really Want?" *October* 77: 71-82.
- . 2002. "Showing Seeing." *Journal of Visual Culture* 1/2: 165-181.
- MUSSINI, M. 2001. *Luigi Ghirri*. Milano: Motta.
- NORBERG-SCHULZ, C. 1979. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa.
- NURIDSANY, M. 1978. "Inventer la réalité." *Le Figaro* 31/10.
- O'ROURKE, K. 2013. *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- QUINTAVALLE, A.C. 1984. "Viaggio in Italia. Appunti." In L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (cur.). *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante, 7-35.
- PEREC, G. 1989 [1973]. "Approches de quoi?" In *L'Infra-ordinaire*. Paris: Seuil.
- PESSOA, F. 2010 [1982]. *Livro do Desassossego*. Ed. de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SACKS, O. 1993. "To See and Not See: A Neurologist's Notebook." *The New Yorker*, May 10: 59-73.
- SIRONI, M. 2004. *Geografie del narrare*. Reggio Emilia: Diabasis.
- SPUNTA, M. 2006. "Ghirri, Celati e lo 'spazio di affezione'." *Il lettore di provincia* 123-124: 27-39.
- . 2017. "Narrating the Experience of Place: Luigi Ghirri and Literature". In M. Spunta, J. Benci (eds.). *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*, 199-224. Oxford: Lang.
- SPUNTA, M., BENCI, J. (eds.). 2017. *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*. Oxford: Lang.
- SONTAG, S. 1977. *On Photography*. New York: Farrar-Straus-Giroux.
- TURRI, E. 1974. *Antropologia del paesaggio*. Milano: Edizioni di comunità.
- VACCARI, F., TARAMELLI, E. (cur.). 1983. *Luigi Ghirri*. Milano: Fabbri.
- VALTORTA, R. (cur.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Torino: Einaudi.
- (cur.). 2014. *Racconti dal paesaggio*. Milano: Lupetti.
- VERDICCHIO, P. 2015. "Italo Calvino, Gianni Celati and Photography as Literary Art." In G. Alù, N. Pedri (eds.). *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*, 51-69. Toronto: Toronto University Press.

