

Tutti i tipi di foto costituivano per Luigi un alfabeto, da Walker Evans (il suo fotografo preferito), al fantastico Eugène Atget, ad Adrè Kertesz, ai personaggi di Nadar, agli innovatori Moholy-Nagi e Muybridge.

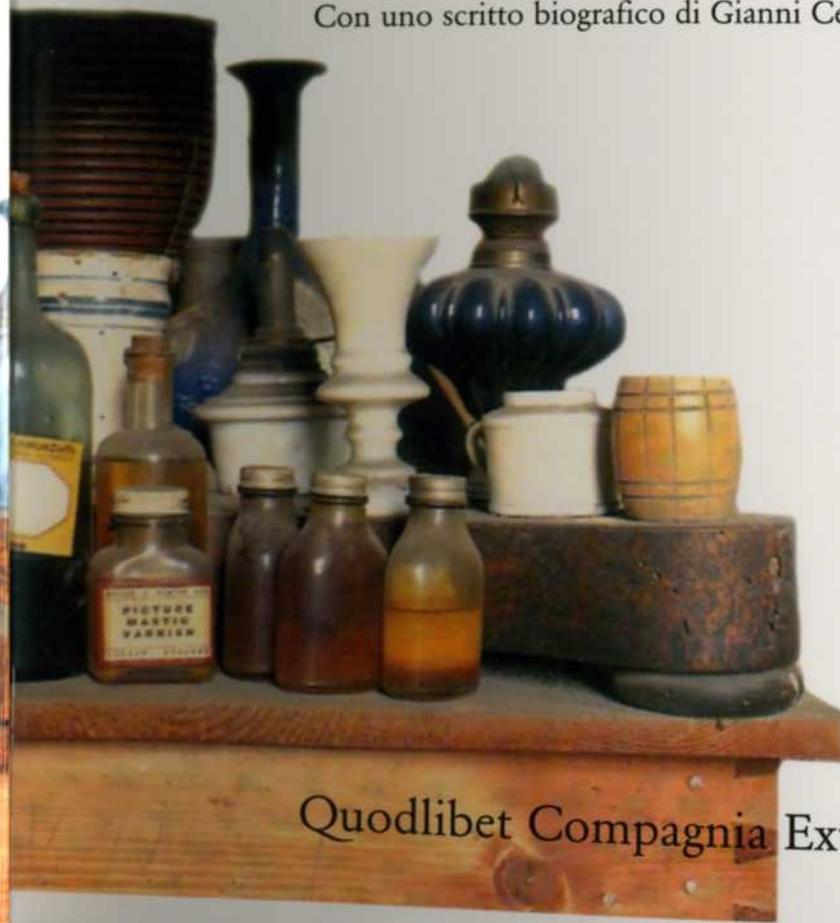
A Reggio Emilia Luigi non insegnava la foto come arte separata dal resto, ma come appartenente a un alfabeto dove si collegano varie abitudini del vedere, e in cui riconosciamo un mondo abitabile.

Gianni Celati



## Luigi Ghirri Lezioni di fotografia

A cura di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro  
Con uno scritto biografico di Gianni Celati



Quodlibet Compagnia Extra

ISBN 978-88-7462-312-9



9 788874 623129

22,00 euro

In questo volume vengono presentate per la prima volta le lezioni tenute da Luigi Ghirri all'Università del Progetto di Reggio Emilia tra il gennaio 1989 e il giugno 1990. Esse sono ciò che è rimasto documentato da registrazioni audio di un'attività di docenza più ampia svolta da Ghirri in quegli anni. Le registrazioni delle lezioni sono state trascritte mantenendo l'ordine cronologico e le caratteristiche dell'orale. Le immagini riprodotte sono, fin dove possibile, quelle mostrate agli studenti durante le lezioni; in alcuni (pochi) casi non è stato possibile individuare e recuperare l'immagine di cui si parla; in altri casi sono state aggiunte foto che documentano il lavoro di insegnamento. I titoli delle lezioni, dei paragrafi e tutte le integrazioni dentro parentesi quadre sono dei curatori, e così pure le note, che consentono al lettore di avere informazioni utili per capire le questioni della fotografia in quegli anni, con indicazioni bibliografiche (anche posteriori) e notizie a proposito di autori e immagini citati nel testo.

Desideriamo esprimere un vivo ringraziamento a Paola Borgonzoni Ghirri che oltre ad aver messo a disposizione molto materiale utile per la realizzazione del volume ha suggerito correzioni e preziosi miglioramenti, alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, dove sono depositati e conservati i negativi e le diapositive originali, e ad Annalisa Masselli che ha colto la necessità di sostenere l'iniziativa volta a favorire una maggiore conoscenza del lavoro di Luigi Ghirri.

G. B. - P. B.

Ho pensato, come prima mattina, di cominciare non partendo direttamente dalla mia storia personale di fotografo, o di «operatore dei media», ma dalla definizione e verifica di alcuni punti che ritengo estremamente importanti: quali sono oggi i modi di lavorare e i ruoli di un operatore che utilizza la fotografia, con l'inevitabile serie di relazioni, agganci e interconnessioni con altre forme espressive interne al suo lavoro.

Parlerò anche di me, ho infatti portato un po' di materiale per mostrare come è stato elaborato e strutturato, concepito e costruito materialmente il mio lavoro. Ma all'interno di un corso come questo, che vuole avere un carattere – per usare una parola che non amo molto ma che definisce molte cose – interdisciplinare, ritengo essenziale sottolineare la consapevolezza del fatto che ormai qualsiasi tipo di linguaggio, qualsiasi forma di espressione, non è più qualcosa di specifico, chiuso, omogeneo, e che nessuna opera può più essere collocata e letta in maniera didascalica e semplice ma piuttosto sempre come frutto di una serie di relazioni tra i diversi mondi della comunicazione.

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.

Con il discorso che farò intendo tracciare, anche se in modo semplice, un percorso di esemplificazione e analisi di questi nuovi tipi di prodotto, ma anche del nuovo modo di agire di una figura storica, quella del fotografo. Al quale, dal pubblico, dal fruitore o dal consumatore – chiamiamolo come vogliamo – sono state date finora etichette molto diverse: è stato visto come operatore attivo nel mondo dell'editoria, come testimone, come illustratore di prodotti per l'industria, oppure, al livello considerato più elementare, come artigiano, produttore di fototessere, funzione oggi superata dall'introduzione delle Polaroid e delle macchinette automatiche.

In questi ultimi tempi, soprattutto da una ventina d'anni a questa parte, grazie al contributo di una serie di autori e di invenzioni che appartengono non solo alla storia della fotografia ma a quella della cultura in



Figura 1. La copertina del primo volume edito da Feltrinelli *Esplorazioni sulla via Emilia*, 1986; i due volumi a cura di Giulio Bizzarri ed Eleonora Bronzoni contengono scritti di I. Calvino, G. Celati, E. Cavazzoni, C. Costa, D. Del Giudice, A. Faeti, T. Guerra, G. Messori, G. Niccolai, B. Sebaste, A. Tabucchi; e foto di O. Barbieri, G. Basilico, V. Castella, G. Chiaramonte, V. Fossati, L. Ghirri, G. Guidi, M. Jodice, K. Kinold, C. Nori, C. White, M. Willman. *Il fotografo diventa anch'egli un progettista, che partecipa a un progetto di comunicazione.*



Figura 2. Foto di Luigi Ghirri da *Esplorazioni sulla via Emilia*.

generale, il fotografo partecipa attivamente alla creazione di realtà con quelle che potremmo definire operazioni culturali globali [1 e 2].

Mi spiego meglio. Il punto principale è che la figura del fotografo si delinea oggi come figura polivalente. Il fotografo, come accade nel mio caso, non è più chiamato a eseguire un compito semplice e definito, a svolgere un incarico o un lavoro, ad esempio a riprendere una natura morta o a fare uno *still life* per una campagna pubblicitaria, oppure a documentare l'interno del Duomo di Reggio o di Milano per scopi editoriali o divulgativi dell'immagine. La figura del fotografo è oggi più sfaccettata, più attiva nella creazione globale dell'immagine di comunicazione.

Per arrivare a questo, credo sia stato determinante il lavoro fatto negli ultimi dieci-quindici anni da un insieme di persone che ha lavorato in una direzione completamente nuova. Nuova nel senso che il fotografo non ha più un ruolo passivo, di esecutore, ma diventa anch'egli

un progettista, un soggetto che partecipa alla stesura di un progetto di comunicazione inteso in senso molto più vasto rispetto al passato.

Il mio lavoro è andato, probabilmente sin dall'inizio, sin da quando ho cominciato a fotografare, in questa direzione.

Innanzitutto io non ho seguito quello che era allora il percorso abituale di una persona che si voleva accostare alla fotografia. Quando ho cominciato – ma è quello che capita ancora oggi normalmente, in Italia e all'estero – vi erano diverse strade: la prima, più pratica, era quella di svolgere il tirocinio presso uno studio fotografico, apprendendo come in una bottega i rudimenti della tecnica. Oggi, come in passato, gli studi fotografici professionali sono molto attrezzati dal punto di vista tecnico, hanno banchi ottici, fondali, un armamentario tecnologico complesso; ma tutto quello che riguarda l'indagine, la ricerca o il pensiero sulla visione, sul processo che tramuta un oggetto, un soggetto o il mondo esterno in rappresentazione viene lasciato al caso, all'improvvisazione, alla scoperta ingenua o intuitiva del fotografo.

In passato, all'interno degli studi fotografici professionali ci sono stati personaggi che hanno avuto intuizioni e costruito storie di grande rilievo per la società, la comunicazione, l'editoria, la memoria collettiva. Faccio un esempio. Tutti conosciamo le fotografie degli Alinari di Firenze, sicuramente lo studio fotografico italiano più conosciuto, autori delle fotografie che si possono vedere nelle stazioni ferroviarie, dei paesaggi che troviamo nei libri di architettura, di moltissime immagini usate fino a poco tempo fa nei sussidiari, delle riproduzioni d'arte pubblicate nei testi di storia dell'arte italiana<sup>1</sup>. Gli Alinari probabilmente erano, rispetto ad altri autori, più avvertiti, più consapevoli del cambiamento che stava avvenendo (la storia che vi sto raccontando inizia e si svolge in parte nell'Ottocento) e hanno cominciato a lavorare in un'ottica completamente diversa rispetto ai loro colleghi. Fin dal primo momento hanno scelto l'indagine sul campo privilegiando l'area dell'arte, dedicandosi alla riproduzione artistica come al rilievo monumentale, quindi alla riproduzione sia di opere



Figura 3. Fotografia di Giovanni Chiaramonte, 1982.

pittoriche che di sculture e architetture, e sono diventati una vera e propria potenza, nel senso di potere dell'immagine, non solo in senso commerciale. Oggi se si nominano in America le immagini degli Alinari, probabilmente ci si accorge che sono le uniche fotografie italiane conosciute. Questo accade perché con la rappresentazione del patrimonio artistico italiano gli Alinari hanno colmato un vuoto. Ma situazioni come quella degli Alinari [3] o dello Studio Villani a Bologna<sup>2</sup> – che dal 1920 al 1950 ha funzionato in modo simile a quello della ditta Alinari ma con un'attenzione rivolta al sociale, più orientata a documentare quello che succedeva intorno alla città, ai muta-

menti socioeconomici, quindi con un differente spessore visivo e culturale – possono essere considerate episodiche.

Se si escludono questi due grandi esempi, la storia della fotografia italiana di atelier non vorrei dire che è una storia di miseria, ma sicuramente non è una grande storia. Noi non abbiamo mai avuto né grandi archivi né una rete di grandi studi. A questa capacità di documentare il patrimonio culturale nazionale, attraverso operazioni di straordinario interesse dal punto di vista figurativo, non è corrisposta, nei primi decenni di diffusione della fotografia, da parte di chi la praticava, un'adeguata consapevolezza del proprio ruolo. In generale, gli studi fotografici che hanno lavorato sul territorio italiano non hanno avuto la capacità né tecnica né immaginativa di organizzare il loro lavoro in maniera consapevole, approfondita. Di conseguenza, i fotografi che andavano a fare pratica, «bottega», presso gli studi e i laboratori inevitabilmente avvertivano questa che potrei definire pochezza, scarsità di prospettiva.

Quella degli studi rimane però una delle grandi scuole alla quale si è formata circa la metà dei fotografi italiani, acquisendo una professionalità più o meno alta a seconda dei casi.

Una seconda strada era costituita dalla grande scuola del fotogiornalismo, che funzionava anch'esso – secondo il mio punto di vista – secondo schemi limitativi. Anche in questo campo troviamo grandi professionalità molto isolate, slegate dal tessuto culturale, soprattutto da quello della pratica diffusa. Si può dire che il fotogiornalismo, inteso in senso moderno, attuale, quindi legato alla contemporaneità, nasca in Italia soltanto nel secondo dopoguerra, prevalentemente dall'input dato da un giornale che si chiamava «Il Mondo», diretto da Mario Pannunzio<sup>3</sup>, che per primo dà grande rilievo alle immagini [4]. «Il Mondo» era anche una specie di laboratorio letterario, che promuoveva una nuova forma di giornalismo, oltre che un nuovo tipo di approccio all'immagine. In sostanza, il giornale non era più solamente qualcosa da leggere, ma diventava nel suo insieme uno strumento di forte comunicazione.



Figura 4. Primo numero del settimanale di politica e cultura «Il Mondo» (anno 1, numero 1, Roma 19 febbraio 1949).

*«Il Mondo» diretto da Mario Pannunzio non era più solamente qualcosa da leggere.*

In questo laboratorio confluivano energie non solo italiane, ma anche energie che venivano dall'America, dalla Francia, dalle grandi scuole estere di fotogiornalismo. È quindi dal dopoguerra in poi che il fotogiornalismo italiano ha un suo sviluppo, segnato da alti e bassi. In questo momento sembra addirittura in una fase di rilancio, sebbene su scala mondiale la tendenza sia opposta e si registri una ridotta richiesta di fotografie di reportage. Questa è probabilmente dovuta alla diffusione delle notizie e delle immagini attraverso la televisione, che avviene praticamente in tempo reale. Un tempo l'avvenimento non si vedeva se non attraverso la fotografia di reportage: gli spettatori o i lettori erano disposti ad aspettare una settimana per vedere pubblicate le fotografie di eventi accaduti sette giorni prima. Oggi questo è assolutamente impen-

sabile. L'accelerazione imposta dalla televisione ha in un certo senso provocato una crisi del fotogiornalismo e lo ha spinto a esplorare nuovi settori, a sviluppare maggiormente, ad esempio, il foto-documentarismo rispetto alla cronaca.

Quest'ambito rappresentava, dicevo, la seconda grande scuola della fotografia italiana e in ogni caso un importantissimo settore della fotografia. Dalla scuola fotogiornalistica nasceva pressoché la totalità della fotografia editoriale. La maggior parte dei libri illustrati realizzati a partire dal Dopoguerra, e fino a circa 10 o 12 anni fa, erano firmati da fotografi che provenivano dal fotogiornalismo. Questi avevano un rapporto più disinvolto con la fotografia, meno legato a regole artigianali rispetto ai fotografi di cui abbiamo parlato prima. I fotoreporter disponevano di un ampio territorio da indagare, da sottolineare, da rappresentare, e l'editoria costituiva un mercato di notevole entità.

Esiste infine - è sempre esistito - un terzo settore, quello della cosiddetta fotografia d'autore. Un settore molto marginale, ma che rappresenta la sintesi, in qualche modo il sogno di tutti i grandi appassionati di fotografia, cioè dei fotografi che non vogliono o non possono, anche per una serie di problemi pratici, fare della fotografia la loro attività primaria. La fotografia rimane allora circoscritta in un ambito dilettantesco, si esplica prevalentemente nei momenti di tempo libero, rappresenta un'area di diletto, o anche di grande passione e amore, di esercitazione e ricerca.

Quello del foto-amatorismo è un filone di dimensioni incredibili. Sfolgiando i dati riportati nei vecchi annuari ci si accorge, ad esempio, del numero sterminato di persone che attorno agli anni Cinquanta in Italia partecipava ai concorsi. Quello dei concorsi e dei circoli fotografici, spesso considerato un ambito di serie B, è stato anch'esso un importante serbatoio di formazione per il passaggio successivo all'attività professionale da parte di molti autori. È accaduto spesso che un fotografo, dopo aver vinto diversi concorsi ed essersi confrontato con altri fotografi in ambito amatoriale, decidesse di fare il salto e dedicar-

si a tempo pieno a questa grande passione, sviluppata sul campo, magari senza particolari relazioni con il mondo della cultura o della fotografia professionale. Un nome tra tutti è Fulvio Roiter<sup>4</sup>, fotografo molto famoso, criticabile per certi versi ma sicuramente molto affermato, che figurava tra i fondatori del famoso circolo La Gondola di Venezia<sup>5</sup>. Dall'ambito fotoamatoriale sono usciti anche altri personaggi di rilievo, come Gianni Berengo Gardin<sup>6</sup>, uno dei migliori fotoreporter italiani, che faceva parte del gruppo La Gondola assieme a Roiter; Piergiorgio Branzi, che attualmente è direttore generale della ERI e che era un bravissimo giornalista televisivo, viene da un fotoclub della Versilia, in Toscana<sup>7</sup>. Un altro importante circolo era nato nelle Marche<sup>8</sup>.

I circoli fotografici erano qualcosa di simile ad accademie autogestite, autocostruite, autofinanziate che non sempre avevano una reale comunicazione con il paese. A volte erano situazioni un po' ghehettizzate, nelle quali si ritrovavano persone che a un certo punto manifestavano intenzioni creative o di ricerca, trovando all'interno di queste accademie occasioni di incontro con altri soggetti che condividevano la stessa passione.

Erano questi i tre grandi filoni della fotografia italiana. Sembra assurdo ma in Italia fino alla metà degli anni Settanta - e parlo del '74-75 - non è esistita una scuola di fotografia, né una scuola tecnico-pratica né l'insegnamento teorico della fotografia nelle scuole.

Ho fatto questa premessa, parlando anche di un mondo sotterraneo, decisamente marginale rispetto al mondo della comunicazione moderna, per sottolineare come la formazione professionale e culturale di molti fotografi, in assenza di scuole, sia stata quanto di più artigianale, rudimentale e arcaico si possa immaginare.

La prima scuola di fotografia in Italia è nata all'Università di Parma, dove è stato avviato un corso aggiuntivo agli insegnamenti di Storia dell'Arte di Arturo Carlo Quintavalle; diverso il caso del Dams di Bologna<sup>9</sup>. Ci sono poi stati episodi analoghi in alcune accademie, insegnamenti discontinui, senza un progetto delineato e strutturato, dichiarato

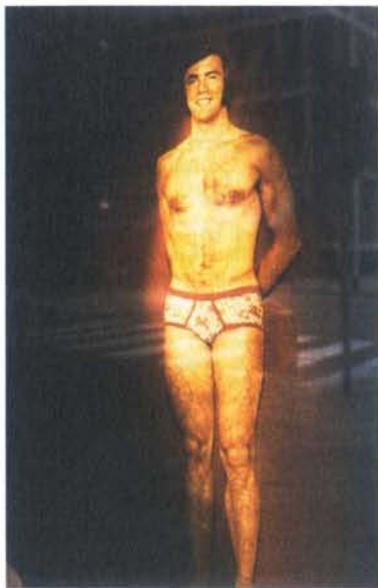


Figura 5. Luigi Ghirri, Rotterdam, 1973.

o intuibile. Anche il mio percorso di approccio alla fotografia si può definire, per certi versi, rudimentale. Non ho seguito nessuna delle tre strade tradizionali che ho descritto. Non sono andato a scuola in un laboratorio di fotografia, o in uno studio fotografico, o in un'agenzia fotografica, non ho fatto il fotoreporter né il fotoamatore. La mia esperienza è nata piuttosto da una frequentazione dell'immagine, da una passione anche un po' dilettantesca, se si vuole, ma che si è immediatamente, fin dall'inizio, orientata ed esplicita all'interno del mondo dell'arte. All'inizio degli anni Settanta l'arte concettuale era non dico il filone dominante, ma, direi, l'ambito di riflessione più importante a livello mondiale. All'interno di questa matrice concettuale si assisteva a un utilizzo molto consistente, articolato e complesso della fotografia sperimentale e di ricerca [5].

Io, ad esempio, mi sono fin da subito interessato a essa e ho iniziato a fotografare all'interno di quest'area di ricerca. Ho cominciato a lavorare, a collaborare, con artisti che avevano bisogno dell'immagine fotografica, spesso per documentare una loro performance, un avvenimento, una mostra, ma prevalentemente perché utilizzavano la fotografia all'interno del loro prodotto artistico [6]. La mia fotografia veniva utilizzata come opera non dico finita, ma comunque come opera in quanto tale<sup>10</sup>. Da tutto questo si è sviluppato un rapporto diverso con la



Figura 6. Franco Guerzoni, *Affreschi*, Torino, 1973. Foto di Luigi Ghirri.

*Ho cominciato a lavorare con artisti che avevano bisogno dell'immagine fotografica.*

fotografia. Immediatamente ho iniziato a vedere la fotografia come qualcosa che poteva procedere al di fuori degli ambiti professionali tradizionali, che tra l'altro apparivano scarsamente comunicanti tra loro: il mondo dei laboratori, degli studi di fotografia, l'editoria, il fotogiornalismo. Erano, apparivano come mondi strani. Ho pensato subito – e non è una novità o un'invenzione mia, c'erano episodi, in altri paesi, che andavano nella stessa direzione – che, se volevo trovarmi una professione all'interno della fotografia, era necessaria una rifondazione di tutti questi generi, quindi la creazione di un'area di ricerca, gratuita, in questo senso più vicina al modo di procedere del fotoamatore che non alla fotografia professionale.

[Lezione del 27 gennaio 1989, prima parte].

Dimenticare se stessi

### *L'immagine impossibile*

Io pensavo che l'unica direzione praticabile fosse quella del raggruppamento di tutte queste figure, di queste diverse pratiche: mi sembrava assurdo che un fotografo potesse fare solo fotoreportage e non riuscisse a fotografare una cattedrale o l'interno di una casa, o elaborare un rapporto minimamente più approfondito con il visibile (visibile vuol dire quello che io sto guardando), con la rappresentazione in generale. Il lavoro comprendeva quindi anche non dico la costruzione di un'estetica, ma di un rapporto approfondito con l'estetica.

Su questo punto, probabilmente, la mia frequentazione e l'interesse per il mondo dell'arte erano abbastanza funzionali. Era necessario mettere insieme queste tensioni, queste problematiche, questi vuoti. Anche il vuoto, perché questa specificità di ruoli cosa creava? Creava il vuoto, l'impossibilità di definizione di una figura professionale nuova. Contemporaneamente, piano piano, stava crescendo da parte della committenza la richiesta di una professionalità che non fosse così specialistica. Non aveva più bisogno solo del fotografo che in studio reinventasse mondi fatti con nature morte o altre cose. Non aveva più bisogno solo di una persona che si trovasse in un determinato posto e scattasse le fotografie, risolvendo solo in questa azione il problema del rapporto con l'immagine. Era difficilmente accettabile anche una figura marginale, per certi versi naïf, come quella del fotoamatore tradizionale.

Da parte della committenza cominciava a esserci l'esigenza di trovare nell'ambito della fotografia persone capaci di relazionarsi col mondo



Figura 7. Luigi Ghirri fotografato durante le lezioni.

nella sua complessità, con un ambiente nel suo insieme. Che non fossero più solo fotografi di paesaggio, di un avvenimento, di un oggetto, di una natura morta, o padroni di un'estetica (come nel caso dei fotoamatori), ma che fossero in grado di gestire tutte queste relazioni, tutta la complessità che il mondo esterno continuava a richiedere.

Da lì è iniziato il mio lavoro, che poi si è sviluppato su diverse linee e il percorso è stato molto semplice. Prevalentemente si è esplicato nelle esposizioni, collaborazioni a ricerche sul territorio, sul paesaggio in relazione all'ambiente. Era una ricerca combinata, in quel periodo molto diffusa, che molti definivano «fotografia d'autore». Il termine può essere significativo, sottolinea il fatto che il fotografo agisce come persona portatrice di una sua competenza, di una sua professionalità e di un bagaglio culturale abbastanza ricco, per poter dare

le risposte necessarie, in termini di immagine, riguardo al mondo esterno. Però significava anche un'altra cosa, e questo era un aspetto estremamente negativo e pericoloso; «fotografia d'autore» significava che nei confronti del mondo, della realtà – ritratto, natura morta, qualsiasi oggetto o paesaggio gli si presentasse sotto gli occhi – il fotografo si poneva in una maniera pesantemente codificata. Aveva una specie di marchio personale, un modo di vedere che imprimeva sul mondo esterno trasformandolo e riconducendolo all'interno delle sue coordinate estetiche.

Io invece credevo – e credo ancora – in una differente intenzionalità, che vorrei appunto proporre all'interno di questo corso: consiste nel guardare alla fotografia come a un modo di relazionarsi col mondo, nel quale il segno di chi fa fotografia, quindi la sua storia personale, il suo rapporto con l'esistente, è sì molto forte, ma deve orientarsi, attraverso un lavoro sottile, quasi alchemico, all'individuazione di un punto di equilibrio tra la nostra interiorità – il mio interno di fotografo-persona – e ciò che sta all'esterno, che vive al di fuori di noi, che continua a esistere senza di noi e continuerà a esistere anche quando avremo finito di fare fotografia. È quello che ho sempre cercato, secondo me è anche ciò che può definire la professionalità o quantomeno qualificare la figura del fotografo attuale, ed è ciò che mi interessa fare; parlare e lavorare con voi in questa direzione, alla ricerca di quello strano e misterioso equilibrio tra il nostro interno e il mondo esterno.

Credo che, con una serie di aggiustamenti successivi, arriveremo a porci di fronte a un determinato paesaggio-ambiente e a metterci qualcosa in più di quello che è il nostro vissuto, la nostra cultura, il nostro modo di vedere il mondo: arriveremo a dimenticarci un po' di noi stessi. Dimenticare se stessi non significa affatto porsi come semplici riproduttori, ma relazionarsi col mondo in una maniera più elastica, non schematica, partendo senza regole fisse, piattaforme precise e preordinate. Credo che questa forma di elasticità sia necessaria per



Figura 8. Veduta di città ideale, Urbino (attribuito Piero della Francesca).

*Gli spazi che viviamo abitualmente sono segnati dal rapporto con la pittura.*

avere accesso alle immagini e rapportarvisi in maniera innovativa. Tutti hanno sempre cercato definizioni per la fotografia: Roland Barthes<sup>11</sup> l'ha descritta come un linguaggio senza codice, altri hanno detto che la fotografia è semplice riproduzione della realtà, qualcuno, come Baudelaire<sup>12</sup>, ha sostenuto che non era neanche una forma d'arte ma soltanto una tecnica al servizio dell'arte... Sono sorte enormi diatribe sul fatto che la fotografia fosse o non fosse arte. Che cos'è? Un prodotto di consumo, un prodotto d'uso, un prodotto di comunicazione? È una *querelle* che continua ancora oggi, inevitabile, inarrestabile.

Ritengo invece che la fotografia non abbia bisogno di alcuna definizione. Intanto perché, almeno secondo il mio punto di vista, si tratta di un'immagine straordinariamente nuova per la storia dell'umanità. Se pensiamo ai nostri codici di stesura e lettura dell'immagine, guardando anche all'architettura delle nostre città e agli spazi che viviamo abitualmente, ci accorgiamo che questi sono segnati molto di più dalla frequentazione e dal rapporto con la pittura piuttosto che dall'immagine ottica. Prendiamo ad esempio la *Città ideale* dipinta da Piero della Francesca [8]: è stata un modello per la rappresentazione e la costruzione di città reali, come Pienza o per certi versi Sabbioneta. Il paesaggio che vediamo abitualmente – per non parlare della Toscana, dove l'umanizzazione del paesaggio si è espressa ai massimi livelli – rivela un rapporto molto più profondo con la storia dell'im-

magine pittorica, letteraria o architettonica che non con l'immagine ottica. Oggi abbiamo un rapporto molto assiduo con l'immagine ottica (fotografica, cinematografica e video), un rapporto che diamo ormai per scontato ma che è, in realtà, molto giovane, ancora in fase di strutturazione. Rispetto al rapporto, consolidato da secoli, con la tradizione visiva della pittura, della scultura o dell'architettura, lo stadio di crescita del nostro rapporto con l'immagine ottica potrebbe essere definito adolescenziale. Questo tipo di freschezza, questa sensazione di campo non completamente coltivato presente davanti a noi, da una parte ci provoca una serie di indecisioni, di andature frammentarie, ma dall'altra ci offre la prospettiva di un rapporto meno stanco con la realtà.

Tornando al discorso che facevo prima, io ho sempre guardato all'immagine fotografica come a qualcosa che non si può definire, una specie di immagine impossibile. L'ho sempre vista come una strana sintesi tra la staticità della pittura e la velocità, che è qualcosa di interno alla fotografia, al suo processo di costruzione, cosa che l'avvicina al cinema. Perché io la fotografia la guardo, la osservo dal punto di vista dell'immagine. Il mio tempo di osservazione, il mio tempo di lettura non è molto dissimile dalle modalità di lettura, e quindi anche probabilmente di percezione, di un dipinto classico. D'altra parte il cinema è un insieme di fotografie in sequenza, fotografie scattate secondo una velocità propria della macchina da presa e proiettate ancora secondo una velocità predeterminata. Il cinema è figlio della fotografia, nel senso che viene dopo, non per stabilire delle priorità araldiche ma nel senso che rappresenta, in termini temporali, un episodio successivo alla nascita della fotografia. Credo che proprio in questo senso la fotografia sia un'immagine impossibile: un'immagine che da una parte ha la staticità della pittura, dall'altra il dinamismo del cinema.

Nello stesso tempo, la fotografia si esplica sempre all'interno di un dualismo perfetto. Se uno ci pensa, nella fotografia c'è il negativo

e il positivo. È un rapporto tra la luce e il buio. È un giusto equilibrio tra quello che c'è da vedere e quello che non deve essere visto.

Quando noi fotografiamo, vediamo un parte del mondo e un'altra la cancelliamo.

Il rapporto giusto e corretto con la fotografia va probabilmente pensato proprio nei termini di una dialettica perenne. C'è stato un filosofo, del quale ho letto recentemente un'intervista, che ha dato la definizione forse più bella che abbia mai sentito della fotografia. Ha detto: «La fotografia non è un problema, la fotografia è un enigma, perché il problema ha una soluzione e l'enigma è un problema che non ha soluzione»<sup>13</sup>. Non è una definizione, è probabilmente un gioco di parole per non definire, però all'interno di questa definizione di enigma io mi ritrovo pienamente, per le ragioni che ho detto prima e per questa continua contrapposizione, che determina il grande mistero e il grande fascino, e probabilmente anche l'estrema delicatezza della fotografia. Prima parlavo di dualismi. Ad esempio: noi guarda-



Figura 9. Luigi Ghirri con gli studenti.

mo una fotografia, è vero, guardiamo un'immagine, però nella nostra mente, consciamente o inconsciamente, proiettiamo un mondo reale che questa immagine rappresenta. Esiste sempre, quindi, una presenza della fotografia e un'assenza dell'uomo, della persona, dell'oggetto, dell'evento in essa rappresentato. C'è un rapporto di singolare analogia con la realtà e, nello stesso tempo, un'evidente differenza dalla realtà. Non è un caso, credo, che il surrealismo, uno dei movimenti artistici che ha frequentato maggiormente la fotografia, appaia dopo la nascita della psicoanalisi e l'esplorazione dell'inconscio, ma anche dopo la nascita della fotografia. Io credo che nel XIX secolo la prima persona che ha avuto la possibilità di vedere il suo ritratto fotografico, l'immagine di sé praticamente identica (teoricamente) al reale, debba aver provato una sorta di shock emozionale e visivo. Come credo, del resto, accada tuttora a chiunque si veda per la prima volta ritratto in una fotografia. Anche perché nella fotografia, sostanzialmente, non ci vediamo come solitamente vediamo noi stessi, ma come ci vedono gli altri. Non siamo rovesciati come nello specchio, siamo dalla parte dritta: come tu vedi me e io vedo te. E quando ci vediamo per la prima volta è uno scarto enorme, perché appaiamo simili a noi, ma nel modo in cui ci vedono gli altri.

Allora io credo che, alla fine, in questo gioco sottile – ed è sicuramente un gioco un po' letterario e intellettuale – stia il grande fascino della fotografia: nel fatto di relazionarsi col mondo in una maniera che molti definiscono ambigua, ma che io non vorrei definire ambigua, perché preferisco i termini enigmatico, misterioso. Una delle grandi convinzioni, delle grandi teorie, soprattutto uno dei grandi miti a proposito della fotografia è l'idea che sia testimonianza di qualcosa che è successo. Testimonianza di quello che ho visto. È testimonianza di quello che ho visto ma è anche reinvenzione di quello che ho visto. Sostanzialmente la fotografia non fa altro che rappresentare le percezioni che una persona ha del mondo. In questo punto sono contenuti tutti i rapporti enigmatici, gli elementi misteriosi che

sussistono nell'immagine fotografica. Quello che vorrei fare con voi durante questo corso è scavare all'interno di questi problemi, forse perché mi sembrano gli unici ancora molto interessanti riguardo alla fotografia.

Adesso faccio una leggera divagazione: non è un caso che molti parlino della fotografia come di una tecnica ormai arcaica, superata rispetto alla velocità dei video, del cinema stesso, dei nuovi sistemi di rappresentazione, dell'immagine digitale. Io invece credo che, al di là di tutto, la fotografia possa metterci in relazione con il mondo in una maniera profondamente diversa. La fotografia rappresenta sempre meno un processo di tipo conoscitivo, nel senso tradizionale del termine, o affermativo, che offre delle risposte, ma rimane un linguaggio per porre delle domande sul mondo. Poi non è detto che arrivino le risposte, ma la fotografia ha mantenuto – anche dopo 150 anni, visto che nel 1989 sono 150 anni da quando Daguerre ha inventato, costruito, scoperto il primo dagherrotipo – questa grande potenzialità. E io, con la mia storia, ho percorso esattamente questo itinerario, relazionandomi continuamente con il mondo esterno, con la convinzione di non trovare mai una soluzione alle domande, ma con l'intenzione di continuare a porne. Perché questa mi sembra già una forma di risposta.

### *Inizio della ricerca*

Tornando a quanto dicevo prima, ho cominciato a esporre il materiale frutto della ricerca che stavo realizzando presso diverse gallerie in Italia e all'estero<sup>14</sup>.

Inizialmente ho cercato di attuare la mia idea, non tanto quella di totalizzazione della professione (mi sembrerebbe presuntuoso pensare di riuscire a sintetizzare le esperienze di tante discipline, i tanti modi di vedere o di fare la fotografia), quanto piuttosto quella di

cercare di vedere il mondo a 360 gradi, guardando quindi da tutti i lati, cioè realizzando che i punti cardinali non sono due ma quattro. Ho voluto guardare anche quello che stava dietro, alle mie spalle, e ho cominciato a concepire tutto il mio lavoro di fotografo non più in termini di immagine singola, com'è nella concezione classica della fotografia di laboratorio, di committenza e della fotografia d'autore, dirette a trovare l'immagine capolavoro, sintesi di un determinato modo di vedere. Io ho cercato di costruire e progettare interi lavori, e costruire lavori interi, o progetti, significava pensare a una forma di narrazione per immagini anziché alla costruzione di singole immagini.

Da lì ho cominciato a sviluppare una serie di ricerche che si articolavano in una maniera molto complessa, che adesso cercherò di esemplificare. Ad esempio ho iniziato, visto che facevo fotografia in modo più che elementare, banale, ho iniziato occupandomi delle fotografie che vedevo per strada. Quindi di tutte le immagini di fruizione pubblica, dalle immagini che espongono i fotografi a quelle della pubblicità, ovviamente (che sono sempre più abbondanti), a qualsiasi tipo di immagine che trovavo lungo il mio percorso esistenziale. Il lavoro si è protratto per tre anni. Man mano che procedevo, vedevo che potevo, relazionandomi con questo tipo di immagine, ricostruire un doppio del mondo, con tutti i generi fotografici. Allora, a lavoro finito, ho cominciato a dividere il materiale: l'immagine dell'uomo, l'immagine della donna, l'immagine degli animali, l'immagine del paesaggio naturale, l'immagine del paesaggio artificiale, l'immagine dell'immagine. Era uno scavare in quello che è il significato profondo dell'immagine nella contemporaneità, nel nostro vissuto quotidiano. Era, se volete, anche un lavoro di carattere sociologico. Non credo che avesse valenze sociologiche precise, sicuramente riguardava il nostro rapporto con il vivere quotidiano, il nostro rapporto con l'habitat nel suo insieme.

Ho intitolato questa ricerca *Kodachrome* [10], e il titolo aveva un significato preciso, perché «Kodachrome» è il nome di una pellicola tra le più diffuse del pianeta [11].



Figura 10. Particolare della copertina del volume di Luigi Ghirri, *Kodachrome* (disegno di Paola Borgonzoni Ghirri), Edizioni Punto e Virgola, Modena 1978.

All'interno di questo percorso, scopro man mano altre direzioni, altre aree di lavoro, altri orizzonti. Cioè, non era mai un lavoro lineare. Voglio spiegare quest'idea, che sembra un po' difficile. Non è come imboccare l'autostrada: comincio da Modena, devo uscire a Roma e non mi interessa tutto quello che succede ai lati, non prendo nessuna uscita secondaria. No. Il problema è che durante questo percorso c'è un progetto ben definito, c'è un itinerario tracciato, però è un itinerario che si muove, è il lavoro stesso con le fotografie che ti può provocare nuovi stimoli, suggerire ulteriori intuizioni. Ci sono cose che arrivano e che non ti aspetti. È una progettualità preordinata, ma che non scarta nulla a priori, e contempla anche la casualità. Quindi un percorso a zigzag più che una linea retta, precisa, non una direzione monomaniacale. Questo andare a zigzag, questo cominciare a tracciare degli itinerari, fa scoprire che muoversi all'interno di un ambiente, mettersi in relazione con un ambiente, anche utilizzando una macchina fotografica, può significare guardare a un insieme di

problematiche molto vasto. Allora la linea comincia ad assumere le sembianze di una vera e propria carta. Diventa una mappa, una parte con una linea dritta e si ritrova una mappa, costituita da miliardi di piccolissimi segni che si collegano fra di loro e costruiscono un orizzonte possibile.

Ho parlato della mappa non perché abbia l'ossessione, la mania delle carte geografiche, ma perché il lavoro del fotografo, quel lavoro che vorrei fare un po' anche con voi, 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 prestabilite,



Figura 11. Luigi Ghirri, Lubiana, 1988.

*Questo è un lavoro che ho fatto per una rivista di architettura.*

di conoscenze necessarie. Credo che questa costruzione di una mappa, da leggere dall'interno per imparare a muoversi, provando strade diverse, sia un esito possibile, comprensibile e praticabile.

### *Rapportarsi con la luce*

A questo punto volevo mostrarvi alcune fotografie. Queste che ho portato stamattina rappresentano una selezione dal lavoro degli ultimi anni, questo è uno degli ultimi lavori che ho fatto.

Queste immagini fanno parte di lavori fatti su commissione: le prime due riguardano l'opera dell'architetto Pollini<sup>16</sup>.

Le pellicole sono di due tipi, una risponde agli spettri cromatici della luce del giorno, l'altra a quelli della luce notturna. Le due cose non sono mai compatibili, soprattutto quando c'è una mescolanza di luce. È una luce sempre alterata, non restituita nella sua precisione. Qui ad esempio c'è una luce rosata, ma in alcuni casi, in altre immagini, vedrete delle alterazioni cromatiche molto forti. Quando vi dicevo che non ho mai lavorato presso un fotografo professionista, vediamo che, certo, questa potrebbe essere una limitazione: infatti, tecnicamente, ci sono fotografi professionali assolutamente strepitosi, davanti ai quali mi levo tanto di cappello. Però l'uso delle luci, di banchi ottici, di spot, di flash, è spesso molto convenzionale. Lavorare sul campo, lavorare all'interno del mondo, per la strada, fotografare le architetture, sviluppa una sensibilità, un'attenzione nei confronti della luce che un fotografo di studio non avrà mai. Proprio perché lui ha il controllo delle luci, mentre io non ho il controllo della luce, anzi, ce l'ho, ma l'ho raggiunto attraverso una pratica diversa. Acquisisco una sensibilità nei confronti della luce. E questa, detta così, può apparire una differenza sottile, ma è fondamentale.

I fotografi professionisti utilizzano, nella maggioranza dei casi, luce aggiunta. Voi vedete, ad esempio, uno sfondo e una modella in primo piano che è sempre molto chiara. La questione non è se sia meglio o

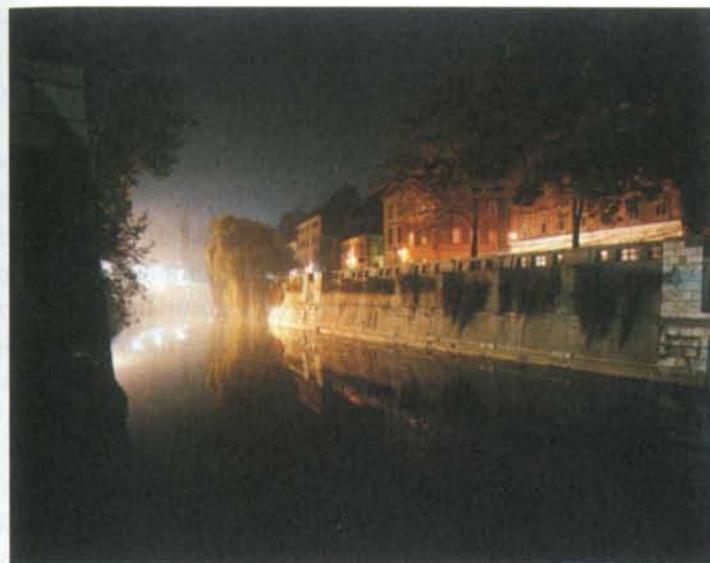


Figura 12. Luigi Ghirri, Lubiana, 1988.

*Riguarda l'intervento di sistemazione del lungofiume progettato dall'architetto Joze Plecnik.*

peggio, per quanto mi riguarda la questione centrale resta il rapporto di conoscenza con il luogo e con la sua rappresentazione. Questo è un lavoro che ho fatto per una rivista di architettura, riguarda l'intervento di sistemazione del lungofiume progettato dall'architetto Joze Plecnik<sup>17</sup> [12]. Questa volta ho portato solo due immagini, ma era un lavoro di una ventina di pagine; successivamente vi porterò anche lavori completi, così riuscirete a capire meglio tutta la problematica inerente a un progetto. Il contributo dell'architetto consisteva nella costruzione di questi bastioni, nell'inserimento di questo albero. Era un intervento molto sottile, realizzato a Lubiana, ma c'era un dato reale e concreto con il quale mi dovevo misurare, e cioè l'aspetto lirico dell'architettura. Questo elemento doveva essere sottolineato, utilizzando la diversa luce

nelle differenti ore del giorno (la notte, la mattina presto) ma anche la presenza di certe atmosfere, della nebbiolina. Le prime luci d'autunno erano molto in sintonia con quello che volevo fare, e probabilmente, per un colpo di fortuna, anche con quello che voleva fare Plecnik. Io non uso, però, alcun filtro, non uso assolutamente niente. Come dicevo prima, la fotografia è alla fine un problema di equilibri molto sottili. L'equilibrio si costruisce anche su fatti veramente minimi, come questa attenzione per la luce, come il fatto di riuscire, ad esempio, a individuare il momento in cui si intravede la luce del cielo, come in questo caso. Non volevo il buio profondo, proprio perché avrebbe dato all'immagine un rapporto spaziale completamente diverso. In questo caso, in questa immagine scattata pochi minuti dopo, si vede la possibilità di controllo: come vedete c'è un cielo rossastro, mentre nell'altra il cielo era azzurro. In fondo, in quest'area che si trovava a circa un chilometro di distanza, c'erano le luci della città, che hanno una colorazione più bianca di quelle allo iodio, impossibili da togliere. Mi sono dovuto dunque regolare su tutto questo, ho dovuto cercare un modo di rapportarmi concretamente con questa luce. Però mi interessava il rapporto tra il tono di questo fantasma nella notte e le luci. Torno a un concetto che ho accennato all'inizio, cioè il fatto che il fotografo assuma oggi un ruolo non dico di stimolo, ma comunque un ruolo completamente diverso rispetto ad alcuni anni fa. In questo caso, all'editore e al direttore della rivista ho detto: ma guardi, io pensandoci vorrei fare molte fotografie notturne, perché credo che siano un po' nello spirito dell'architettura. E qui in effetti, e io non lo sapevo, l'architetto aveva disegnato tutti i lampioni. C'era quindi già, nell'opera dell'architetto, la visione della sua architettura illuminata in un determinato modo.

Questi sono due esempi molto semplici di un lavoro nell'insieme piuttosto complesso. Inoltre, vedete, ho lavorato con diversi formati di pellicola: questo è simile al 24x36, cioè a quello delle macchine normali, l'altro è molto più lungo; ce n'è poi un terzo, che vedrete in altre immagini. Io solitamente preferisco stampare tutto quello che è conte-

nuto nel fotogramma, cioè faccio in modo di tenere all'interno del fotogramma finito tutto quello che mi interessa presentare. In alcuni casi, mi accade di operare dei tagli, per accentuare un dato dell'ambiente. In questo caso mi interessava accentuare l'orizzontalità, quindi ho preferito dare questo taglio. C'era – per tornare al discorso della luce – la parte dell'acqua, del fiume che rifletteva il cielo cupo: c'era molto nero, non mi piaceva molto e già in sede di ripresa avevo previsto di tagliarlo.

Questo invece è un altro esempio di lavoro sull'architettura.

### *Materiali*

Certo vi sono aspetti tecnici da conoscere, le pellicole, le sensibilità. A proposito di questo, voglio dirvi che se vi interessa sono disposto a fare con voi anche un lavoro sul campo. Esistono due tipi di pellicola: una invertibile e una negativa. Invertibile è la diapositiva. Che differenza c'è tra la diapositiva e il negativo? Io personalmente non amo moltissimo la diapositiva, la uso ma non l'amo moltissimo, perché è un materiale che secondo me va visto proiettato e non stampato. La resa ottimale è proprio quella della proiezione. L'editoria, che attraverso l'uso di scanner trasforma una fotografia in una quadricromia, ha finora preferito la fornitura di diapositive, che avevano una resa migliore rispetto alle stampe. Però il negativo ha una morbidezza e, secondo me, una saturazione cromatica più fedele, che si avvicina di più a quelle che sono le sfumature nel mondo, della luce, dei colori. La diapositiva è leggermente più carica. Perché? Probabilmente perché va vista in proiezione. Forse è per questa caratteristica che la diapositiva è preferita dai dilettanti, che vogliono sempre colori molto saturi. La fotografia dilettesca, fotoamatoriale, si è sempre orientata verso un uso veramente sconfinato, anzi direi sterminato di quelli che sono i colori dominanti: i rossi, i verdi... parlavo prima di Roiter, un fotografo che non amo ma che tutti conoscono, e di Roiter ricordo che, addirittura, usa portare

con sé un ombrello colorato, quello con gli arcobaleni, a spicchi, da inserire nel quadro quando il campo da inquadrare (una strada, una campagna, un viottolo) è privo di valenze cromatiche. O meglio, quando lui ritiene che sia privo di valenze cromatiche.

Tornando alla diapositiva e al negativo: trovo che il negativo sia molto più rispondente alla realtà. Esistono, sia per la diapositiva che per il negativo, due tipi di pellicole: una per la luce diurna e una per la luce artificiale. A proposito di alterazioni cromatiche: quando succede di sbagliare la scelta della pellicola, con la diapositiva non c'è modo di correggere. È possibile utilizzare un filtro al momento della ripresa, dopo non è più possibile, o meglio, è possibile ma è un'operazione molto complessa. Mentre per quanto riguarda il negativo una correzione è sempre possibile, poiché la filtratura al momento della stampa consente di modificare lo spettro cromatico, passando dal risultato di una pellicola per luce diurna a quello della pellicola per luce notturna e viceversa. Io utilizzo, per riprese notturne e diurne, pellicole che hanno la stessa sensibilità, intorno ai 100 asa. Gli asa, se non lo sapete, sono un sistema di misurazione della luce. Una sensibilità di 100 asa va bene per la luce esterna. Oggi esistono anche pellicole a 1000 asa, ma io preferisco quelle a minore sensibilità. Quaranta, trent'anni fa, le pellicole a 100 asa erano considerate ultrasensibili. Hanno una maggiore definizione, non sono sgranate, anche se oggi si possono trovare in commercio pellicole ad alta velocità con maggiore definizione, come quella prodotta dalla Agfa. Però, per un determinato tipo di lavoro, per rendere maggiormente sfumature cromatiche e dettagli che poi magari scompaiono nel fotogramma finale, io consiglio sempre una sensibilità media, tendente prevalentemente al basso.

Per la misurazione della luce spesso utilizzo l'esposimetro delle macchine reflex. Queste fotografie sono state fatte con una macchina di formato 6x7, simile alla Hasselblad o alla Rolleiflex, quindi un po' più grande delle 24x36<sup>18</sup>. Non utilizzo macchine a lastre, perché trovo che questo sia il formato ideale. Per il discorso che facevamo prima



Figura 13. Luigi Ghirri, scenografia di Aldo Rossi per *Lucia di Lammermoor*, Rocca Brancaleone, Ravenna, 1987.

*Volevo un'immagine che lasciasse appena intravedere, illuminati, questi condomini dietro.*

a proposito dell'equilibrio: da una parte il formato 24x36 mi sembra troppo piccolo, dall'altra la macchina a lastre mi sembra un po' troppo grande. In altri termini, nel 24x36 si vede troppo poco, nella macchina a lastre si vede un po' troppo, c'è un eccesso di definizione oppure una carenza di definizione. Questo mi sembra il formato di maggior equilibrio, quindi il formato ideale.

Devo dire che per la macchina che io utilizzo, la Pentax, uno dei problemi maggiori è la messa a fuoco. Mi spiego: una volta gli obiettivi arrivavano fino a un'apertura di diaframma F64. Io dispongo al massimo, in tutti gli obiettivi, di un F22, che dà una profondità di campo veramente molto ridotta<sup>19</sup>. Il problema della profondità di campo in questa immagine non è molto evidente [13]. Nel caso di questa immagi-

ne i problemi erano altri. È fatta con pellicola diapositiva, perché era destinata a una pubblicazione. Il soggetto è una scenografia di Aldo Rossi per la *Lucia di Lammermoor* al Ravenna Festival di due o tre anni fa<sup>20</sup>. Sono andato di pomeriggio e la scenografia era abbastanza accattivante ma non mi interessava più di tanto, cioè la trovavo abbastanza bella ma la luce non mi convinceva, così ho pensato di aspettare il momento immediatamente successivo al calare del sole. Nemmeno a quell'ora c'era la luce giusta: volevo un'immagine che lasciasse appena intravedere, illuminati, questi condomini dietro, queste piccole case, e nello stesso tempo volevo che il cielo avesse una sua colorazione e non fosse buio. In questo caso qual era la difficoltà? La difficoltà era che avrei dovuto utilizzare tempi di posa che avrebbero fatto scomparire totalmente gli attori. Tenendo la macchina sul cavalletto, e adoperando un tempo di quattro minuti, della persona che passa non rimane traccia. Non si vede, non viene registrata l'immagine. Il movimento è talmente rapido rispetto al tempo in cui si impressiona la pellicola che la persona non si vede. Allora ho cercato di ottimizzare, di rendere compatibile il discorso della profondità di campo con la registrazione del movimento, perché mi interessava che la scenografia fosse abitata: infatti le figure non sono totalmente definite, se vedete c'è una persona che si è spostata, mentre gli orchestrali si intravedono perché sono abbastanza fermi. Questo rapporto tra una scenografia, e quindi una staticità, e un leggero movimento, tra il movimento della luce del cielo e la fissità dell'insieme, pensavo racchiudesse felicemente quest'idea o perlomeno rappresentasse un modo opportuno di vedere questo tipo di soggetto.

Devo aggiungere un'informazione. Io normalmente preferisco il negativo, ma nel caso della scenografia di Rossi ho usato la diapositiva perché avevo problemi di tempo: il giorno dopo dovevo consegnare il lavoro, quindi mancava il tempo per stampare. Nel caso di Lubiana, invece, avevo tempo. Ho preferito lavorare con il negativo la notte e con la diapositiva di giorno: di giorno c'era un'atmosfera eccessivamente grigia e la diapositiva poteva accentuare i colori, mentre il

negativo avrebbe registrato l'aspetto grigio della città, dell'architettura e della luce stessa. Per questa immagine, invece, non ci sarebbe stata differenza. La differenza si avverte prevalentemente nelle ore diurne. Ho scelto queste tre immagini, notturne, perché da un certo punto di vista sono le più facili da fare, nel senso che il grande esercizio di pazienza è riuscire a collocare la luce nel punto giusto dell'inquadratura, relazionandosi con il luogo, vedere anche i passaggi; è più facile controllare la luce della notte, perché è più omogenea. In più la notte cosa fa? La notte cancella molte cose. Io uso la notte in molte ricerche, quando incontro problemi oggettivi nel relazionarmi con lo spazio, e poi in casi come questo non si possono usare lampade, flash, ci vorrebbe un set cinematografico. Poco tempo fa ho assistito per la prima volta alle riprese di un film: è una cosa impressionante, la luce artificiale viene impiegata già dalle prime ore della sera, quando appaiono le prime ombre. Praticamente il cinema necessita di una luminosità dieci volte superiore a quella normalmente richiesta dalla fotografia. Nel video ancora di più, per problemi di tipo tecnico.

Non avendo la possibilità di organizzare lo spazio, non potendo muovermi con luci supplementari, ho gradualmente costruito un tipo di risposta nei confronti dell'ambiente, nei confronti del colore. Come ho detto, il problema centrale rimane quello di relazionarsi con l'esterno.

[Lezione del 27 gennaio 1989, seconda parte].

*Lac Lemman*

Questo lavoro è stato fatto sul Lago di Ginevra, in collaborazione con altri fotografi e scrittori<sup>21</sup>. L'intento non era, ovviamente, quello di dare una lettura banalmente illustrativa del luogo; il Lemano, come altri luoghi dell'Europa, è uno spazio carico di storia e anche di segni molto precisi, molto importanti all'interno della storia della cultura. Non so se conoscete, di Courbet, i dipinti del castello di Chillon. Al di là delle riflessioni sulla scomparsa di certi aspetti storici del luogo, l'intento dei fotografi coinvolti nell'impresa era quello di darne una lettura poetica ma anche concentrata sul presente.

Il lavoro si sviluppava in una trentina di tavole. Aniché pensare a una lettura di tutto il Lac Lemman, ho preferito concentrarmi su un punto preciso, Yvoire, sulla porta francese [14], e di lavorare all'interno di questo spazio, di questo piccolo paese un po' cartolinesco come tipo di architettura e come decoro urbano, per certi versi anche un po' stucchevole, ma che comprendeva un po' tutte le tipologie, i particolari costruttivi e decorativi di un intero territorio. Ho lavorato prevalentemente nella cittadina di Yvoire per il tema dello spazio urbano e nell'hinterland per quello che riguardava lo spazio esterno alla città.

Il discorso che abbiamo affrontato sull'attenzione alla luce e alla mescolanza di diversi tipi di luce appare abbastanza evidente in questa immagine, nella quale la luce del lampione mostra una dominante verde, la luce delle lampade allo iodio ha invece una dominante arancione e la luce del tramonto ha, ovviamente, una dominante



Figura 14. Luigi Ghirri, Yvoire, 1988.

*Ho preferito concentrarmi su questo piccolo paese un po' cartolinesco.*

ancora diversa. Anche in questo caso non c'era modo di modificare o compensare i diversi punti luminosi e le diverse fonti cromatiche, e l'equilibrio poteva essere ottenuto solo attraverso una serie di piccoli aggiustamenti.

In questa immagine torna anche il discorso del mosso.

Considero questa fotografia abbastanza fortunata: è visibile il secondo piano ben illuminato; il lago è appena disegnato, scompare nella saturazione cromatica e dunque nella percezione totale dell'immagine; questo piano, normalmente in ombra e molto scuro, era casualmente illuminato dai fari di un'auto alle mie spalle, che davano una tonalità complessivamente molto morbida, un aggiustamento

negli scompensi di luce che permetteva una lettura, non dico ottimale, ma comunque sufficientemente chiara, trasparente, ma nello stesso tempo alquanto misteriosa.

Mi sarebbe piaciuto molto fermare il movimento di questi bambini che giocavano sul prato. Era molto bello. Però il tempo di posa, che in questo caso era di circa un secondo, non permetteva di fermare il movimento. La fotografia è stata scattata un attimo dopo il tramonto.

Molte delle fotografie che vedete sono state fatte in ore particolari: subito dopo il tramonto, appena prima del tramonto, molti sono i notturni. Il notturno cancella molte cose, tanti piccoli difetti dell'ambiente, e permette una forma di pulizia della rappresentazione che può risultare molto funzionale. Inoltre, corrisponde a una mia indagine sulle «zone di passaggio», riferita alla luce e alla saturazione cromatica.

### *Esterno, interno italiano*

Questa serie di fotografie fa parte di un lavoro, sviluppato nell'arco di diversi anni, che si chiama *Interno italiano*<sup>22</sup>. Si tratta di un'indagine su luoghi più o meno celebri, sul modo di vivere l'ambiente, sostanzialmente è un lavoro sull'abitare in senso lato. Anche qui possiamo esaminare il percorso di mediazione tra le diverse possibilità rappresentative. Ho scelto di non usare mai una luce troppo cruda, forte, ma piuttosto di tendere a una maggiore distanza e attenuazione. Mi sembrava opportuna una sorta di mediazione tra il mio precedente lavoro sugli esterni e il modo di lavorare sull'interno tipico delle riviste di arredamento o di informazione. Le mie fotografie, soprattutto degli interni, sono per certi aspetti, rispetto a queste, meno curate [15]. È sufficiente che mostrino tutto quello che esiste all'interno della stanza, dai mobili di arredo alle finestre e al decoro, e tutto sommato il problema della presentazione, quindi della percezione di uno spa-



Figura 15. Luigi Ghirri, Scuola di San Maurizio, Reggio Emilia, 1985.

*Le mie fotografie, soprattutto degli interni, sono per certi aspetti meno curate.*

zio all'interno di una casa, di uno spazio che viene vissuto dalle persone, è risolto, almeno in una certa misura. Nelle riviste di arredamento, o comunque nelle riviste di architettura, l'ambiente viene, almeno nella metà dei casi, totalmente ricostruito. Il fotografo e i suoi collaboratori cambiano addirittura l'arredamento reale della stanza, portano oggetti, soprammobili. Diventa una vera e propria natura morta. Non è mai la fotografia di un interno, di un vissuto, di uno spazio che si rapporta con l'esistenza, ma diventa uno spazio decorativo da mostrare sulla rivista.



Figura 16. Luigi Ghirri, Casa Benati, Reggio Emilia, 1985.

*In queste fotografie non è mai stato spostato un oggetto, nemmeno questo mappamondo.*

Al contrario, in queste fotografie non è mai stato spostato un oggetto, nemmeno questo mappamondo che è così bello lì in mostra in primo piano. Era semplicemente la stanza a essere organizzata in questo modo, c'era il mappamondo in questa posizione, mi sono avvicinato, ho scelto un punto di vista non centrale ma di tre quarti per dare l'idea della complessità dell'ambiente [16]. Ho adoperato questa piccola parete, questa sezione di mobile che faceva parte della continuità della stanza, come una quinta, quasi a creare un palcoscenico sul quale si vede un primo piano e uno sfondo.

Un dato importante, in questi casi, è la resa della luce naturale. Cosa vuol dire luce naturale? Qui ci sono dei neon alla parete. Come vedete

c'è questa zona dove entra appena la luce del neon o delle lampadine dall'alto, mentre il resto dell'illuminazione è naturale. La luce ambiente nel suo insieme, in questo caso la mescolanza di luce artificiale e luce naturale, determina esattamente l'atmosfera di un luogo. Credo che se avessi aggiunto altre luci – per illuminare di più, per dare più rilievo, per togliere le ombre – avrei perso qualcosa. Nelle fotografie delle riviste difficilmente vedrete le ombre sotto i mobili e gli arredi. Invece in questo caso erano importanti per restituire l'atmosfera.

I soggetti di queste riprese erano anche luoghi molto «carichi». Questo è un meccanico di Parma, appassionato di Verdi [17]. L'immagine faceva parte di un lavoro che ho realizzato nel 1984 sulle



Figura 17. Luigi Ghirri, Parma, 1984.

*Questo è un meccanico di Parma, appassionato di Verdi.*



Figura 18. Luigi Ghirri, Boretto, 1985.

*Altri luoghi ritratti in Interno italiano erano camere da letto.*

attività artigiane a Parma<sup>23</sup>. La prendo come esempio non per spiegare la fotografia singola ma l'intento progettuale. Avevamo ben presente l'immagine stereotipata degli artigiani, da quella fotoamatoriale a quella professionale, dove c'è sempre un vecchietto, una persona sola che incide un oggetto, intreccia una cesta, insomma le attività artigiane presentate come mondo dimenticato, come sacca della memoria storica collettiva, descritta attraverso la gestualità del lavoro. Il problema era che il committente, nel caso specifico il Comune di Parma, desiderava invece un'indagine sull'evoluzione dell'artigianato. Allora ho pensato di rapportarmi con quegli spazi, con uno spazio che conteneva il gesto della persona, in modo tale che attraverso gli oggetti si potesse leggere una storia, senza dover dare

un'identità precisa alla persona in quanto artigiano, senza collocarlo in una determinata casistica e iconografia. Quindi ho alternato immagini senza la persona umana ad altre nelle quali apparivano figure mosse. A volte si trattava di presenze particolari o casuali, in altri casi la presenza era più studiata, senza comunque conferire mai al soggetto un'identità precisa. Adoperavo il mosso per rendere irriconoscibili le persone, non certo per un desiderio di distruggere, ma con l'intento di evocare una figura senza dare un'identità precisa, categorica e specifica al personaggio.

Altri luoghi ritratti in *Interno italiano* erano, come in questi esempi, camere da letto: la prima è stata ripresa qui vicino a Reggio Emilia, la seconda in Puglia [18, 19]. Queste immagini riprendono una tradizione iconografica, un aspetto della memoria collettiva. È evidente il richiamo non tanto al passato quanto piuttosto a un certo modo di vivere, culturalmente molto connotato.



Figura 19. Luigi Ghirri, Villa le Torri, Conversano, Bari, 1987.

*Evidente il richiamo a un certo modo di vivere.*



Figura 20. Luigi Ghirri, studio Morandi a Grizzana, 1989.

*Avrei potuto ripulire l'immagine togliendo, ad esempio, questo pezzo di seggiola.*

Il lavoro *Interno italiano* comprendeva anche alcune vere e proprie nature morte. Questo è lo studio di Giorgio Morandi, sull'Appennino bolognese [20]. Avevo iniziato facendo immagini più dilatate, ma procedendo, andando più in fondo, entrando all'interno di questo spazio dello studio, percepii che tutto era stato lasciato com'era alla morte del pittore. Sembrava che lui fosse ancora lì, che fosse appena uscito di casa. Quindi le foglie secche, i barattoli, gli oggetti ridipinti, il nastro, lo scotch, la sedia sulla quale si sedeva. Avrei potuto ripulire l'immagine togliendo, ad esempio, questo pezzo di seggiola, che può apparire fastidioso. Ho scelto invece di suggerire, conservando questo elemento che può essere definito un piccolo incidente all'interno della rappresentazione, un rapporto con un con-

testo più vasto. Poi il discorso delle tonalità: abbiamo già parlato, riguardo alle fotografie di architettura, della necessità di un rapporto cromatico equilibrato, che possa restituire l'idea o la suggestione di una determinata cosa, all'interno di una semplicità di rappresentazione. Il mio non è mai un aggiungere, ma un togliere, sia dal punto di vista del contenuto dell'inquadratura sia nel tentativo di spogliarmi il più possibile per arrivare a una forma di comunicazione il più possibile semplice. Un dato che non dico contraddistingue, ma che trovo straordinario in tutta la fotografia che mi interessa, è proprio questa semplicità di rappresentazione. Nel prossimo mese di marzo dovrò tornare a fotografare lo studio di Morandi a Bologna [21] che poi sparirà, diventerà un museo, verrà trasferito integralmente, ma per

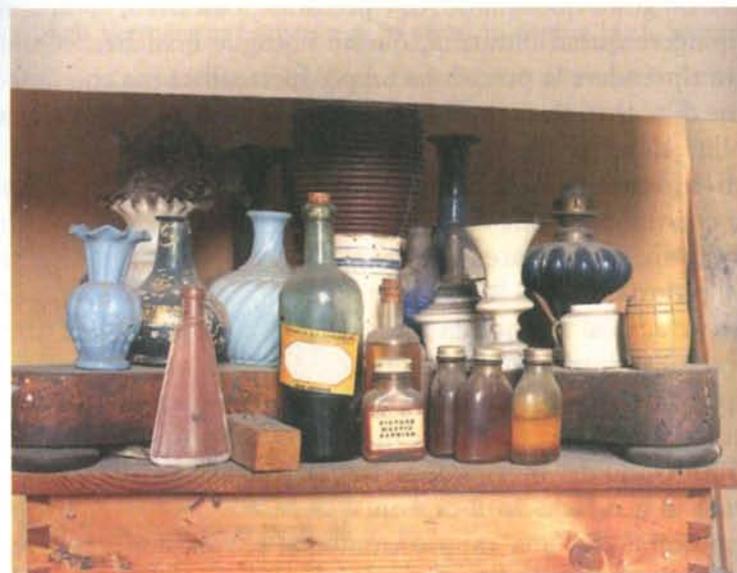


Figura 21. Luigi Ghirri, studio Morandi a Bologna, 1989-1990.

*Diventerà un museo... ma per ora è ancora intatto.*

ora è ancora intatto come la casa di Grizzana. È un lavoro che mi interessa molto anche per un rapporto affettivo con il pittore stesso. Mi sembra poi un lavoro molto importante, perché rappresenta una sintesi del tema di un mondo che è già tutto rappresentato, ed è un'occasione per lavorare sulla memoria di una persona che ha realizzato immagini. Sostanzialmente questa è un'immagine fotografica che riflette su un'altra immagine, in questo caso pittorica. Mi sembra un lavoro molto interessante anche perché richiede la comprensione dei possibili rapporti tra le arti. Qui tutto è perfettamente a fuoco. Volevo questo risultato perché Morandi non ha un segno molto preciso, non è un realista o un iperrealista, il suo modo di vedere e di rapportarsi con la realtà è estremamente quotidiano, è sì meticoloso ma tutta la precisione della sua pittura sta nella ricchezza del gesto. Il suo gesto è un gesto quotidiano, di ripetizione, ossessivo, come quello di ridipingere questi barattoli, queste bottiglie bianche... Quindi mi piaceva riprendere la precisione un po' iperrealista ma con un certo margine di scarto, senza uccidere, senza eliminare definitivamente la possibilità di restituire un ritratto a distanza di quello che era la pittura di Morandi. Comprendere ha significato, in questo caso, misurarsi con un'immagine distante. Sarebbe stato molto più semplice sfocare tutto, ma sfocare significava fare del pittorialismo. Cosa significa il pittorialismo in fotografia? Scimmiettare attraverso un'arte un'altra arte. Così facendo la fotografia diventa una specie di pittura di serie B o di pittura fatta con la macchina fotografica, il che non sempre ha esiti straordinari, sia sul piano visivo che sul piano della ricerca. A me interessa invece rapportarmi con la pittura su altri piani. Molti hanno detto che queste fotografie sembrano quadri, ma il problema non è farle sembrare quadri perché sembrano dipinti, bensì rapportarsi con una rappresentazione che ha dei presupposti scenografici di un certo genere. Oppure, dicendo «sembrano quadri» credo che in qualche modo si chiami in causa la volontà, il desiderio di inserire nella rappresentazione fotografica, in una fotografia a

colori, la ricchezza cromatica che normalmente si ritrova nella pittura e che normalmente manca nella fotografia. È impressionante il tipo di riduzione della comunicazione fotografica che avviene sui giornali, nei settimanali, nelle pubblicazioni in generale, proprio a causa di questa riduzione cromatica. In questo senso diventa comunicazione «banalmente solo fotografica», perché è un segno che dà meno informazione da un punto di vista emozionale o anche semplicemente costruttivo e dell'immagine.

Il pittorialismo, che è un genere nato e diffuso soprattutto a cavallo del secolo scorso, tra il 1890 e gli anni Venti o Trenta, è stato da una parte un importante banco di prova per la fotografia e al tempo stesso una grande limitazione delle sue potenzialità di ricerca. Un gran numero di fotografi addirittura rifaceva i quadri del '400 e del '500. Abbiamo un esempio nella produzione di Guido Rey, fotografo italiano che rifaceva i quadri di Vermeer in bianco e nero virati in seppia [22]. Sostanzialmen-



Figura 22. Guido Rey, *La lettera*, 1908.

Guido Rey, fotografo italiano che rifaceva i quadri di Vermeer in bianco e nero virati in seppia.

te una fotografia pittorica, o pittorialista, rivela secondo me la paura del fotografo di andare fino in fondo alle possibilità e alle limitazioni tecniche del linguaggio fotografico. È come quando si dice di una cosa che è molto letteraria: intendiamo dire che sconfinata, non va fino in fondo a quelle che sono le potenzialità del linguaggio scelto dall'autore.

Secondo il mio punto di vista il gioco della contemporaneità, della modernità, si rivela molto di più nel comprendere, all'interno di un certo tipo di espressione artistica, di una produzione letteraria o pittorica, le relazioni che consciamente o inconsciamente si attivano con le altre arti, con altri tipi di linguaggio. Non si tratta di scimmiettare un linguaggio, ma di instaurare un meccanismo di relazione, proprio perché oramai – credo di averlo già detto ma lo ripeto – le immagini, le fotografie, le canzoni, la letteratura, il cinema, sono diventate costellazioni di significati. Noi probabilmente non ce ne accorgiamo, ma abbiamo la testa piena di relazioni, che corrono dentro al nostro cervello, dentro al cervello di chi guarda il nostro lavoro o ascolta i nostri discorsi. In un certo senso relazionarsi è diventato molto più facile, ma anche molto più complicato.

Faccio un esempio. Credo che cinquecento anni fa una persona normale vedesse nella sua vita forse cinquecento immagini, cioè aveva un rapporto con cinquecento immagini. Noi, oggi, nell'arco di una sola giornata vediamo cinquecento immagini, se non di più. Inoltre vediamo immagini di tutti i tipi. Vediamo un'immagine fotografica, un'immagine pittorica, un'immagine grafica, un'immagine in movimento, un'altra immagine in movimento che non è quella cinematografica, il cartellone stradale. La nostra percezione dell'immagine si è velocizzata attraverso il cinema, la televisione, l'automobile. Noi riusciamo a percepire anche messaggi pubblicitari che vediamo sui cartelli passando ai 100 all'ora. È assolutamente impensabile che un uomo di 200-300 anni fa avesse questa capacità di lettura dell'immagine: il suo rapporto con l'immagine era estremamente più raro, e probabilmente molto più profondo del nostro. Il nostro modello por-

ta a una visione accelerata, e anche se non è detto che all'interno dell'immagine riusciamo a leggere in profondità, sicuramente di una tale mole di stimolazioni visive, in parte cosce e in parte inconscie, rimane traccia nella nostra memoria, una traccia che in qualche modo si ripresenta nel nostro fare e nel nostro osservare.

Anche quando si parla di cinema, di fotografia, di pittura, capita di parlare della sensazione di *déjà vu*, cioè di già visto, che di per sé non è da considerare dispregiativo ma piuttosto richiama un contatto con l'inconscio collettivo, con l'immaginario di altri che sembra inevitabilmente affacciarsi alla nostra quotidianità, nelle immagini che vediamo, nel cinema che vediamo, e che rimane dentro di noi. Questo è un po' il carattere di *déjà vu* che circola attualmente in tutti i linguaggi artistici. È un discorso molto lungo, molto interessante, sicuramente riconducibile a tutto il lavoro che state facendo all'interno di questi corsi. Intanto c'è la non specificità delle singole materie, quindi c'è già una relazione più o meno sottile, più o meno marcata e che secondo me dovrebbe essere ancor più sottolineata.

Queste sono invece due fotografie che fanno parte di un lavoro più vasto che riguarderà il paesaggio italiano<sup>24</sup> [23, 24].

Riprendiamo il discorso della definizione, del tutto a fuoco e dello sfocato. In questo caso era assolutamente impensabile cercare di fermare le persone anche solo per un attimo. Come vedete alcune sono mosse mentre altre sono sufficientemente ferme. A proposito di messa a fuoco: il tavolo e la seggiola in primo piano sono sfocati, il fuoco comincia da questo punto e il paesaggio dietro è tutto a fuoco. La possibilità massima che mi concedeva la macchina era quella di mettere a fuoco da questo punto all'infinito. Più vicino verso di me mettere a fuoco era assolutamente impossibile, se non utilizzando un tempo di posa molto, molto lungo, che avrebbe fatto risultare mosse tutte le persone. Ho preferito ottenere questo effetto di sfocato in primo piano, che non mi dà eccessivo fastidio.



Figura 23. Luigi Ghirri, Bagnolo San Vito, 1985.



Figura 24. Luigi Ghirri, Ponza, 1986.

*Queste sono invece due fotografie che fanno parte di un lavoro più vasto che riguarderà il paesaggio italiano. A proposito di messa a fuoco: il tavolo e la seggiola in primo piano sono sfocati.*



Figura 25. Luigi Ghirri, Milano Marittima, 1988.

*In generale preferisco evitare di lavorare nelle ore a cavallo di mezzogiorno.*

Questa invece è una immagine di Milano Marittima [25]. In generale preferisco evitare di lavorare nelle ore a cavallo di mezzogiorno, dalle 11 alle 3 del pomeriggio, che sono le ore nelle quali c'è non tanto la massima luce ma la luce più cruda, che disegna in maniera molto marcata le ombre e accentua i contrasti. Questa immagine è stata scattata nel tardo pomeriggio, non al tramonto. Insieme al controllo dei rapporti cromatici, alle scelte di luce e di profondità di campo, è molto importante riuscire a individuare il punto di equilibrio tra quello che includeremo nell'immagine e quello che rimarrà fuori. La fotografia è sempre un escludere il resto del mondo per farne vedere un pezzettino. In questo caso volevo evocare uno sguardo lievemente malinconico, nostalgico, su un determinato tipo di architettura mari-

na, un soggetto che ha un'iconografia definita. Ho scelto quindi l'immagine di due cabine, chiudendola quasi in un sistema di quinte teatrali, utilizzando le due parti della cabina come fossero due colonne all'interno delle quali sta la rappresentazione di tutto il resto. Ritengo fondamentale la semplicità nel rapportarsi con il soggetto, quindi anche nella costruzione della rappresentazione. Uso abbastanza spesso degli schemi, o perlomeno degli escamotage come questo dell'inserimento di quinte, cercando nella realtà quadri che appaiono come scenografie già costruite, che esprimono la sintesi, il processo di inclusione e di scarto. In questo caso, il taglio suggerisce la continuazione della fila delle cabine, l'immagine risulta allo stesso tempo chiusa e dilatata. Un altro esempio è rappresentato dall'inserimento di oggetti in primo piano per coprire elementi fastidiosi. Queste sono immagini molto personali, che presentano l'immagine di un mondo molto «ripulito». Al giorno d'oggi, a mio parere, uno dei maggiori problemi riguarda l'ambiente, il fatto che ci muoviamo all'interno di un disastro visivo colossale. I segni si moltiplicano, sono in conflitto tra loro. Ma in certi momenti, come in questo caso, è possibile rappresentare una unificazione e una ricomposizione del tutto, non per inseguire una pacificazione con il mondo, eventualmente per portare all'interno di questa complessità un elemento di inquietudine più che di denuncia. 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 [26]. 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. È chiaro che c'è sempre, nell'immagine, un impianto scenografico. Probabilmente corrisponde a un mio modo di vedere, ma credo sia anche un modo corretto di intendere l'immagine fotografica. Credo che, rispetto ad altri sistemi di registrazione della

realtà o di rappresentazione della realtà (come il cinema, il documentario, la televisione), la fotografia abbia per certi versi uno spazio minore rispetto a una trentina di anni fa. Il grande ruolo che ha oggi la fotografia, da un punto di vista comunicativo, è quello di rallentare la velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine. Rappresenta uno spazio di osservazione della realtà, o di un analogo della realtà (la fotografia è sempre un analogo della realtà), che ci permette ancora di vedere le cose. Diversamente, al cinema e alla televisione la percezione dell'immagine è diventata talmente veloce che non vediamo più niente. È come riuscire, una volta tanto, a leggere un articolo di giornale senza che qualcuno ci volti in continuazione le pagine. È una forma di lentezza dello sguardo che trovo estremamente importante, oggi, considerato il processo di accelerazione di tipo tecnologico e percettivo



Figura 26. Luigi Ghirri, via Emilia, 1985.

*Io non parto mai con il presupposto di fare o di dire male di qualcosa.*

che è avvenuto negli ultimi anni. Credo che questo suo carattere specifico di immagine fissa, ferma, il fatto di permettere tempi di lettura lenti, tempi di contemplazione e quindi di approfondimento, non sia mai stato così importante come oggi. Non solo tra queste immagini ma in tutto il mio lavoro ci sono pochissimi ritratti. La figura umana non compare quasi mai. Certo, questo è un lavoro incentrato sul paesaggio, ma un dato di fatto è che oggi la maggior parte delle immagini che vediamo è costituita da facce. Il nostro panorama visivo è pieno di facce. Guardiamo cento canali televisivi, li cambiamo uno dietro l'altro e ci sono sempre delle facce. Il rapporto tra la faccia e il luogo in cui questa faccia vive, abita, mangia, sogna, si muove, non viene più considerato. La strategia di richiamare nuovamente l'attenzione sull'ambiente nella sua complessità mi sembra, anche culturalmente, davvero importante. Perché io credo che (è una teoria molto personale) dietro ai disastri dell'ambiente, a parte i meccanismi insiti in un determinato tipo di sviluppo, vi sia una disaffezione – chiamiamola 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. Quindi il recupero della rappresentazione visiva, oltre alla parola o all'informazione «tecnica», come strumento di relazione con il mondo, di rapporto con l'ambiente, può avere un grande peso culturale e una grande efficacia.

Questa è una delle ragioni che alcuni anni fa mi hanno spinto a organizzare una grande mostra di fotografia italiana, che comprendeva il lavoro di una ventina di fotografi, ironicamente intitolata *Viaggio in Italia*<sup>25</sup> [27]. Voleva sottolineare la necessità non tanto di riappropriarsi dell'ambiente, ma di relazionarsi di nuovo con l'ambiente nel suo insieme. Sono riflessioni che riguardano anche il cinema. Nel cinema le storie vengono girate prevalentemente negli studi, quindi, di nuovo, rivelano un rapporto con l'ambiente e con la realtà pesantemente mediato, indiretto. Lo stesso accade in letteratura. La pittura



Figura 27. Copertina di Paola Borgonzoni Ghirri del catalogo della mostra, *Viaggio in Italia*, 1984.

*Che comprendeva il lavoro di una ventina di fotografi, ironicamente intitolata Viaggio in Italia.*

segue, forse giustamente, altre strade. La televisione, al 99%, è piena di facce. Quello che abbiamo attorno non viene mai rappresentato. Questa negazione dello spazio in cui viviamo credo sia un dato storicamente molto significativo: all'incapacità di rapportarci con lo spazio, con l'ambiente, corrisponde un'assenza di rappresentazione. Da questo deriva, probabilmente, una progressiva disattenzione, e in qualche misura un atteggiamento di incuria nei confronti delle problematiche ambientali, ecologiche.



Figura 28. Luigi Ghirri, Arsenal, Venezia, 1986.

*Era un lavoro realizzato su commissione della Triennale.*

In questo senso la fotografia può costituire uno strumento fondamentale, che permette di recuperare un rapporto più diretto con l'ambiente, consentendo un'apertura di maggiore complessità, permettendo scoperte non solo di bellezza ma anche di valori di altro segno. Questo<sup>26</sup> [28] era un lavoro sull'Arsenale di Venezia realizzato su commissione della Triennale. Quella che vediamo è l'immagine di un luogo importantissimo, perché qui Canaletto, utilizzando una camera oscura (una scatola contenente uno specchio che gli permetteva di tracciare i contorni delle architetture che doveva dipingere) fece una delle sue prime vedute. Si tratta di un'immagine famosissima, fondamentale non solo nell'ambito della storia della fotografia ma nella storia della rappresentazione in generale [29]. Vi ho portato questa serie di fotografie come esempio di applicazione di quanto dicevamo a proposito del fotografare, mio e di altri fotografi, seguendo uno schema che attribuisce grande rilievo alla visione pro-



Figura 29. Canaletto, *Veduta dell'entrata dell'Arsenale di Venezia*, 1732.

*Qui Canaletto, utilizzando una camera oscura, fece una delle sue prime vedute.*

gettuale e una certa importanza alla ripresa, mentre la stampa diventa secondaria.

### *Vera fotografia<sup>27</sup>*

Questo libro raccoglie una decina d'anni del mio lavoro, seguiva una mostra realizzata a Parma e ripercorre in maniera un po' schematica, che non mi convince molto da un punto di vista grafico e quindi comunicativo, un po' tutto un mio percorso visivo, e dunque percettivo [30].

Si vede il modo in cui si sono sviluppati e sono stati articolati alcuni lavori. Queste erano le prime immagini, che rivelano un'attenzione molto pop nei confronti della realtà, sia in termini di impatto visivo che nella scelta dei soggetti: cartelloni pubblicitari, scritte sui muri, insegne. Era un modo di relazionarsi con il presente.

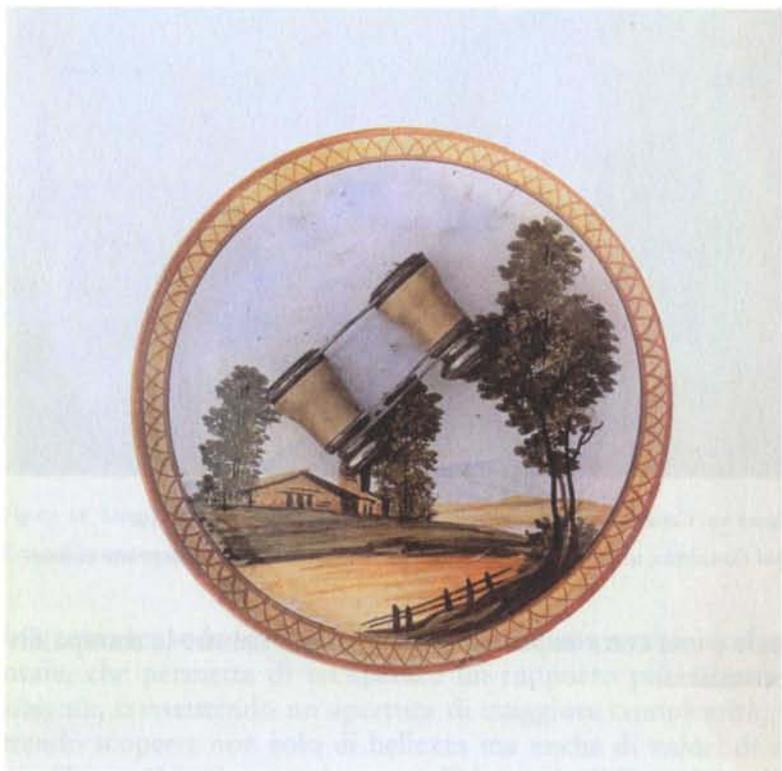


Figura 30. Copertina del catalogo della mostra *Luigi Ghirri*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1979.

Queste immagini riflettono un rapporto semplice, sono più concentrate sull'oggetto che sulla fotografia in quanto tale. Mi interessavano direttamente, ad esempio, questo pneumatico [31], questi pneumatici appesi, queste stelle di natale schiacciate per terra [32], l'insegna abbattuta dal vento.

Erano le mie prime fotografie, in questo libro ne troviamo una decina di esemplari, ma erano molte di più.



Figura 31. Luigi Ghirri, Reggio Emilia, 1971.

*Queste immagini sono più concentrate sull'oggetto che sulla fotografia.*



Figura 32. Luigi Ghirri, Modena, 1970.

*Mi interessavano queste stelle di natale schiacciate per terra.*

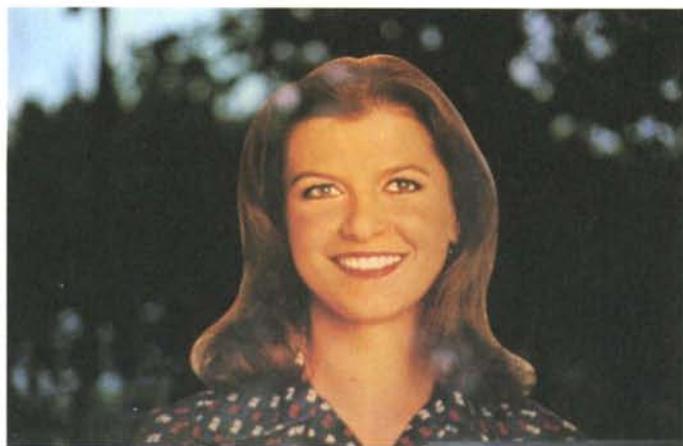


Figura 33. Luigi Ghirri, Arles, 1978.

*Qui vediamo una sagoma ritagliata contro uno sfondo sfocato.*

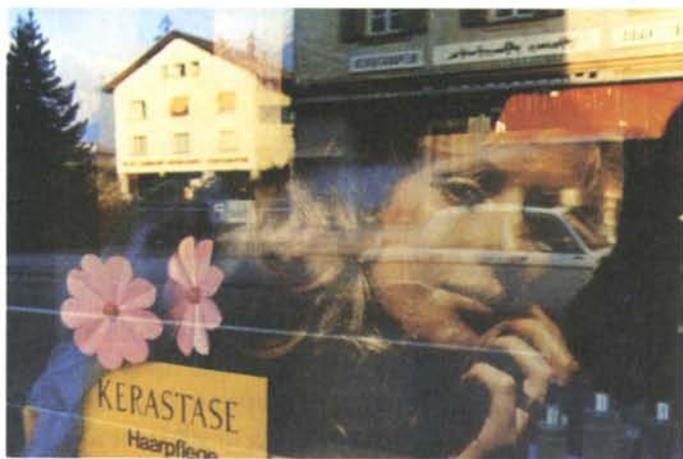


Figura 34. Luigi Ghirri, Lucerna, 1971.

*Un cartellone pubblicitario in parte cancellato con il riflesso.*

Da lì è partita la ricerca che si chiamava *Kodachrome*<sup>28</sup>. Kodachrome è il marchio di una pellicola famosissima, la prima pellicola a colori che sia stata brevettata. Ho voluto quindi sottolineare l'oggetto di lavoro. Ma si trattava, soprattutto, di un'analisi delle immagini di fruizione pubblica, visibili lungo la strada, dentro i negozi, sui cartelloni pubblicitari. Negli anni le avevo come scomposte, sicuramente alludendo al meccanismo del fotomontaggio, ma con una precisa attenzione nei confronti di un problema particolare, di una relazione specifica: quella dell'immagine che diventa realtà, della realtà che diventa immagine, per cui l'immagine all'interno della realtà diventava fotomontaggio della realtà stessa. Era un gioco di specchi e di parole.

Per esempio, qui vediamo una sagoma ritagliata contro uno sfondo sfocato [33]. Questo è un cartellone pubblicitario in parte cancellato con il riflesso [34], nel senso che mi sono messo in una posizione nella quale il cartellone rifletteva il paesaggio che avevo alle spalle, permettendomi di fotografare due differenti realtà: quella del cartellone e quella del paesaggio che avevo alle spalle.

Mi piaceva, soprattutto all'inizio, la possibilità di fotografare contemporaneamente ciò che avevo davanti e quello che c'è alle spalle, perché corrisponde a una percezione normale, che tutti proviamo girando per strada. Se vi fermate davanti a una vetrina, vedete gli oggetti attraverso il vetro ma vedete anche il riflesso di voi stessi e di quello che avete alle spalle. Allora questo rapporto così strano, così inquietante e per certi versi fuorviante che si instaurava tra me, l'oggetto che guardavo e la realtà che avevo alle spalle, cioè con le superfici specchianti o pseudotrasparenti, è diventato per un certo periodo una mia cifra espressiva, o quantomeno una cosa che ero molto deciso a indagare.

Un altro tema era quello della coppia. Un lavoro complessivamente sterminato, comprendente circa 400 fotografie [35]. Raramente mi si vede riflesso, adoperavo una leggera sfocatura: mettevo a fuoco il



Figura 35. Luigi Ghirri, Reggio Emilia, 1971.  
*Un altro tema era quello della coppia.*

cartellone, mettevo a fuoco la strada e sfocavo la mia immagine, quindi evitavo colori molto brillanti, forti, e la mia figura spariva.

Qui appare ancora l'uomo. In questa serie compaiono il cibo, i personaggi celebri, gli animali (come la mosca dipinta sul braccio) [36], le mitologie, gli indiani, la natura, le montagne, il mare, qui compare il mare. Tutto il mondo appariva già descritto, rappresentato. Era un modo di sfuggire all'alienazione che immediatamente prende quando si comincia a fotografare, una forma di esorcismo, interno a una pratica di iniziazione.

Questi erano due cartelli sovrapposti. Questa era una scatola di cioccolatini con un cavaliere ritagliato e in fondo c'era un poster con un lago: un fotomontaggio già pronto, preesistente [37]. Le prime volte che esponevo queste fotografie, tutti mi chiedevano se erano fotomontaggi. Invece erano dei fotomontaggi già esistenti nella realtà.



Figura 36. Luigi Ghirri, Modena, 1973.  
*La mosca dipinta sul braccio.*

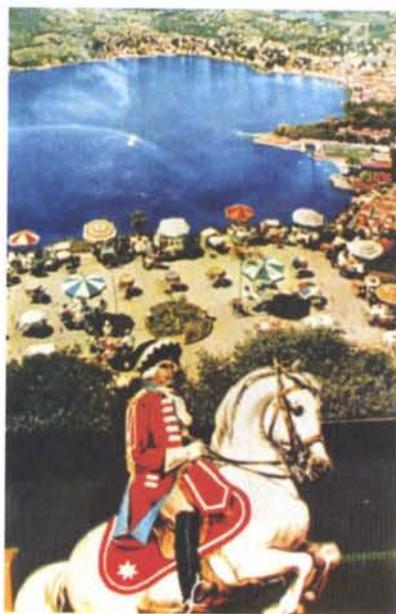


Figura 37. Luigi Ghirri, Ergiswill, 1972.  
*Un fotomontaggio già pronto.*

L'osservazione era giusta, perché la pratica di fotomontare la realtà mi appartiene, ma nel senso che cerco il fotomontaggio nella realtà. La realtà è diventata un colossale fotomontaggio. Oggetti diversi si sovrappongono in relazioni complesse, che richiamano la tecnica e la pratica del fotomontaggio classico, riproponendone il tipico meccanismo di spiazzamento rispetto alle attese.

Questa era la vetrina di un fornaio: la croce svizzera, le montagne con la bandierina, la casa riflessa, il pane [38].

Questo era invece un manifesto strappato in una stazione marittima in Corsica, che evoca la forma di una barca vista attraverso le dune di un deserto [39].

Poi il muro dipinto e uno squarcio del cielo. Un po' magrittiano.

Arriviamo poi alle immagini consumate, gettate per la strada, ritrovate. Ad esempio, questa era la recensione di una mostra di Nadar,



Figura 38. Luigi Ghirri, Ergiswill, 1972.  
*Questa era la vetrina di un fornaio.*

*Come pensare per immagini*, che è una frase di Giordano Bruno, uno dei filosofi che hanno maggiormente riflettuto sul rapporto magico che lega l'immagine, la realtà e la memoria [40]. Era una delle sue chiavi di lettura del mondo, successivamente indagata anche da Nadar.

*Colazione sull'erba*<sup>29</sup> era un altro lavoro, durissimo, che risale a 18 anni fa e che riguardava il verde urbano delle periferie della Bassa Padana, prevalentemente in provincia di Modena. Compagno tutti i motivi decorativi: la fila di alberelli, un determinato modo di potare gli alberi... In questa immagine vediamo quattro antenne, quattro balconcini, quat-



Figura 39. Luigi Ghirri, Bastia, 1976.

*Un manifesto strappato in una stazione marittima in Corsica.*



Figura 40. Luigi Ghirri, Roma, 1978.

*Arriviamo poi alle immagini consumate, gettate per la strada.*



Figura 41. Luigi Ghirri, Modena, 1974.  
*Una biancaneve coperta dalla plastica.*

tro alberini. È un'analisi, non tanto critica quanto affettuosa, di un determinato stile di vita.

Il titolo, *Colazione sull'erba*, vuole alludere a un determinato tipo di rapporto con la natura, un rapporto semplice, non alienato di vivere grandi aree e ampi spazi, che qui vediamo applicato alle grandi aree urbane e alle periferie contemporanee. In tutto, la serie comprendeva una trentina di tavole; finiva con questo balcone diviso a metà, da una parte c'erano delle rondinelle attaccate al muro, dall'altra, nello spazio del confinante, nello spazio altrui, una specie di nido. Come dicevo, non c'era mai un'intenzione di critica cattiva. Una *Biancaneve coperta dalla plastica* [41]. *Catalogo*<sup>30</sup> era una specie di inventario delle modalità decorative edilizie, e quindi delle modalità di comunicazione esterne, della casa, a partire dai materiali: dai rive-

stimenti, le serrande, le tapparelle, ai motivi ornamentali, alla ripetizione ossessiva dei moduli e delle forme. In questo lavoro ho utilizzato spesso la coppia di fotografie. Questa non è la stessa immagine di prima, erano due serrande, una di fianco all'altra, con la stessa tenda nella stessa posizione, che creavano due piccoli teatrini dall'aspetto molto povero [42]. In altri casi riprendevo serie di muri che diventavano sequenze. Questa era lunga diversi metri, con tante serrande una identica all'altra e una diversa dall'altra. L'intento era quello di segnalare come il paesaggio progressivamente si uniformasse e si unificasse, e come solo con un'attenzione microscopica, ma un'attenzione quasi spasmodica, si riuscissero a vedere le differenze. Era sostanzialmente un discorso critico nei confronti di una forma di modificazione del paesaggio, attuata attraverso interventi di decorazione (del paesaggio, dell'ambiente naturale, dell'architettura), che inducono in



Figura 42. Luigi Ghirri, Modena, 1972.  
*Due serrande che creavano due piccoli teatrini.*

chi guarda una sorta di dissuasione al vedere. Nessuno ha interesse a vedere, a notare questa ripetizione ossessiva delle cose. Si introduce una dissuasione al vedere che successivamente si estende ad altri campi. Questo lavoro si intitola *Km 0,250*<sup>31</sup>, e ritrae 250 metri di cartelli pubblicitari [43]. Le stampe erano montate a soffietto, come nei libretti-ricordo delle città, e si apriva a fisarmonica. Chiuso aveva le dimensioni di un libretto, aperto era lungo 18 metri. Quel muro era a Modena, circondava un autodromo e ogni settimana cambiavano i cartelli pubblicitari. Questo cambiamento mi incuriosiva sempre, mi sembrava una specie di affresco dei nostri tempi. Avevo sempre pensato di farne un lavoro, finché un giorno hanno inserito questo cartello con la scritta «Vivo il mio tempo... mi informo», che mi è apparsa come una sottolineatura efficace, come una chiusura potenziale. L'ho



Figura 43. Luigi Ghirri, *Km 0,250*, Modena, 1973, 32 stampe fotografiche a colori, 250 metri di cartelli pubblicitari.

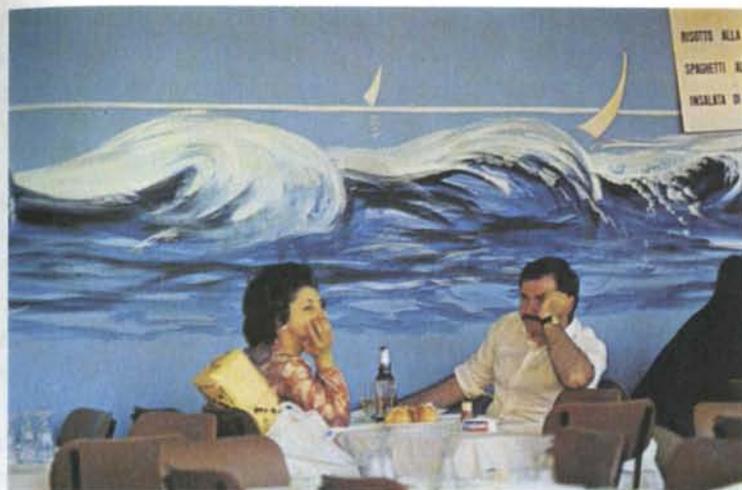


Figura 44. Luigi Ghirri, Bologna, 1973.

*Un lavoro sulla gente.*

fotografato tutto, campitura per campitura, ponendomi sempre nella stessa identica posizione, alla stessa distanza, in modo che la linea risultasse continua. La stampa che vi mostro non è stata molto curata, ma credo che si intuisca ugualmente quello che era il progetto di comunicazione. Uno dei miei grandi problemi, sia nella realizzazione che nella lettura critica e nelle composizioni successive del mio lavoro, è sempre stato quello della fotografia iniziale. Mi spiego. Quando fotografo non penso alla fotografia come oggetto a sé stante, come fotografia nel senso concreto del termine, cerco di vederla inserita in un contesto. Per me è il libro l'esito finale della comunicazione. L'editoria, così com'è organizzata oggi, non permette di fare un lavoro preciso, profondo e per certi versi complesso come lo intenderei io, di conseguenza i risultati non sono sempre felicissimi. *Diaframma 11, 1/125 luce naturale*<sup>32</sup> è un lavoro sulla gente: la gente nei momenti di riposo, al ristorante, la domenica durante le gite in bicicletta [44].

Ritorna il discorso di prima, cioè tutta la riflessione sul rapporto tra la realtà e l'immagine, ma visto in un contesto completamente diverso. Si chiamava *Diaframma II, 1/125 luce naturale* perché questi sono i parametri classici leggibili nelle istruzioni delle pellicole per le riprese in esterni. Sono anche i dati tecnici di tutte le foto ricordo. In questo senso, il mio lavoro esplorava questo territorio. *Atlante*<sup>33</sup> [45] costituiva invece un percorso di rilettura di un oggetto che tutti abbiamo in casa, un libro che teoricamente contiene le immagini di tutto il mondo. Avevo fatto una specie di viaggio immaginario, anche perché fin da bambino ho sempre viaggiato molto attraverso la carta geografica, attraverso i nomi, attraverso i simboli presenti sulla carta geografica. Il viaggio di *Atlante* partiva dalle prime tavole, le tavole di astronomia, dai piccoli simboli, dalle scritte: il deserto, i laghi... fino ad arrivare, eliminando segni progressivamente, a un'astrazione geo-

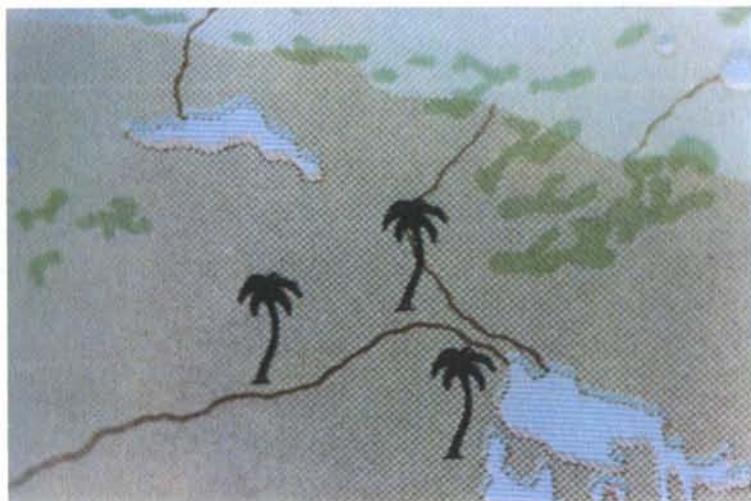


Figura 45. Luigi Ghirri, *Atlante*, 1973.

*Fin da bambino ho sempre viaggiato molto attraverso la carta geografica.*



Figura 46. Luigi Ghirri, da *Italia ailati*, 1971-1979.

*Perché «ailati» è il nome Italia letto alla rovescia.*

metrica, per finire con un'immagine molto simile alla realtà. È un lavoro vecchissimo, del 1972, uno dei primi che ho fatto. Alla fine assomigliavano di più a immagini al microscopio che non a immagini di un atlante.

*Italia ailati*<sup>34</sup> [46] è una serie realizzata negli anni in cui avveniva un grande cambiamento nel paesaggio italiano. Perché si chiama *Italia ailati*? Perché «ailati» è il nome Italia letto alla rovescia, e significava anche un'Italia minore, un'Italia ai margini del cambiamento, di rilevanti modificazioni sia paesaggistiche che del suo modo di vivere.

*Il paese dei balocchi*<sup>35</sup> era un'indagine sui grandi parchi di divertimento, sulle giostre, sui luna park. Questa immagine riassume un po' tutto il sistema che gravita attorno a un determinato oggetto, un model-



Figura 47. Luigi Ghirri, Modena, 1974.  
*Un'indagine sui luna park.*

lo vicino alla popart, che si concentra su particolari significativi anziché sull'insieme [47].

C'è un particolare tecnico abbastanza significativo. L'intero lavoro è stato fatto con una macchina 24x36. Quando l'ho concluso – gli ultimi scatti sono del '79 – ho sentito l'esigenza di modificare qualcosa. Mi sembrava di essere arrivato quasi in un vicolo cieco, di avere esaurito un certo tipo di ricerca. Allora cambiare il formato della macchina fotografica mi ha permesso di rapportarmi in maniera completamente diversa anche con gli oggetti all'interno di spazi determinati e connotati, oltre a consentire nuove aperture di riflessione.

Mi ha sempre interessato il vivere quotidiano, normale, della gente e anche, quindi, l'interazione con luoghi o spazi di divertimento, con luoghi o spazi di contemplazione. In questa chiave si possono leggere le

mie fotografie dei diorama, con le immagini di dinosauri, oppure di Gardaland, o del Museo di Storia Naturale di Salisburgo [48].

Un caso diverso è costituito dal lavoro intitolato *Vedute*<sup>36</sup>, con il quale tornavo a riflettere sul modo di vedere. Anche questa serie è un po' come un serbatoio: sono immagini che non si esauriscono all'interno di un solo lavoro, di un solo titolo. A volte sembra delinearsi chiaramente, fin dall'inizio, un progetto tematico – gli alberi, le giostre... – ma alla fine le serie si intersecano, sempre. Poi ci sono aree di ricerca, come questa, che non hanno una catalogazione precisa, che non seguono un progetto, ma costituiscono uno stimolo per sviluppi futuri, per l'intreccio di nuovi tipi di rapporto, di nuove storie, anche di tipo visivo.



Figura 48. Luigi Ghirri, Salisburgo, 1977.  
*Avevo attraversato velocemente quegli spazi.*

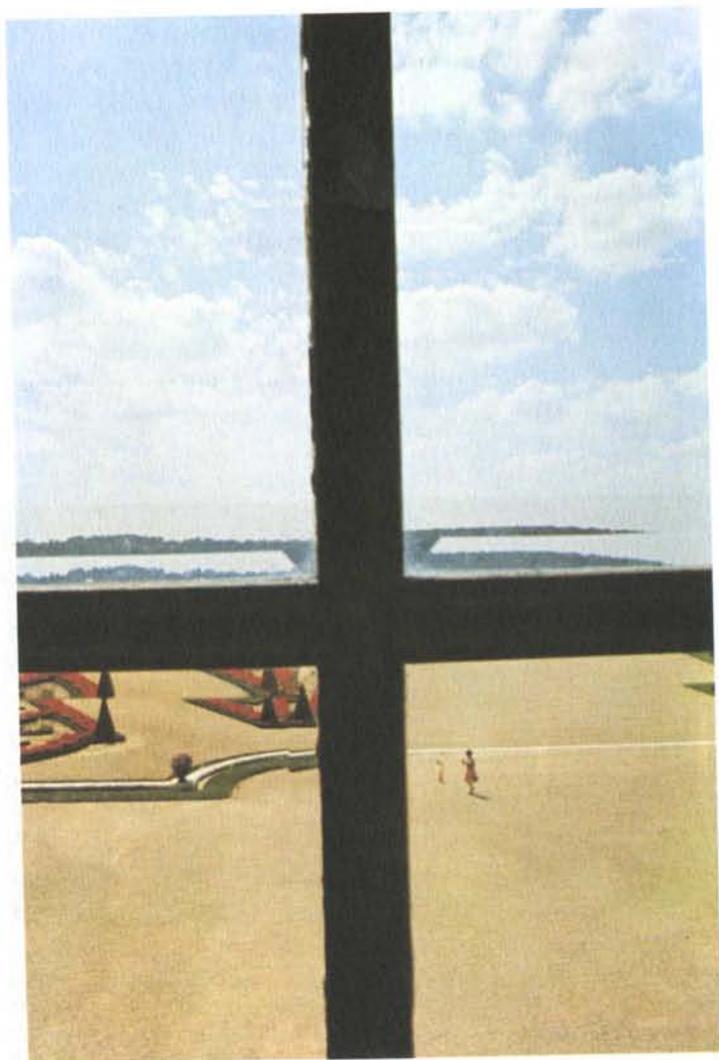


Figura 49. Luigi Ghirri, Versailles, 1977.  
Questa è una finestra a Versailles.



Figura 50. Luigi Ghirri, *Infinito*, 1974, serie di 365 stampe fotografiche, cm 12x18.  
L'opera intera misura 4 metri per 6,5. Era molto ingombrante.

In questa serie c'era molto interesse per le inquadrature naturali. Questa è una finestra fotografata a Versailles [49] parecchi anni prima del mio lavoro sistematico su quel luogo. In questo caso avevo attraversato velocemente gli spazi; mi aveva interessato questa inquadratura perché all'interno della stanza, attraverso la finestra, scomposte in questo modo, comparivano quattro immagini diverse, ognuna con una sua autonomia.

Mi piaceva molto lavorare così, trovare immagini nella realtà, nello stesso modo in cui, anni prima, avevo cercato i fotomontaggi.

Qui, nel libro della mostra di Parma, troviamo una parte del lavoro sul cielo, *Infinito* [50], una piccola selezione di un lavoro composto in tutto da 365 fotografie<sup>37</sup>. L'opera intera misura 4 metri per 6,5.

È stato montato solo due volte. Adesso è al Museo, a Parma, l'ho lasciato là. Era molto ingombrante.

L'ultima ricerca di quel periodo è il lavoro sull'Italia in miniatura, intitolato *In scala*. Avevo in mente la realizzazione di una specie di olografia dell'Italia, una visione tridimensionale. Avevo appena visto una mostra di ologrammi ad Arles, in Francia, ed era stata un'esperienza veramente inquietante. Sembra proprio la fase terminale di tutti i processi di rappresentazione. Noi passiamo attraverso la fotografia, diamo un'identità alle cose attraverso la fotografia e attraverso la fotografia identifichiamo noi stessi. Però questa ha un supporto bidimensionale, mentre con l'olografia ritorna la tridimensionalità dell'oggetto. A questo punto, lo scarto tra la realtà e la sua rappresentazione, non dico sia inesistente, ma è veramente ridotto al minimo. Allora quest'idea mi aveva affascinato molto. È un lavoro che rivela un po' di schematismi. Non si coglie più lo scarto tra il grande e il piccolo, tra il vero e il finto. Questo sembra addirittura un poster di Palazzo Pitti [51], era una riproduzione perfetta, non si nota alcuna differenza. Il rapporto di scala ogni tanto viene segnalato da alcuni dettagli minimi, come questi fiorellini tra le case e l'acciottolato. Infine vi mostro qualche immagine da *Still Life*, che vuol dire «natura morta»<sup>38</sup>, un lavoro di questo ultimo periodo che costituisce un po' una sintesi di tutta la storia dei miei primi dieci anni di lavoro, e che riguarda il rapporto con l'immagine. Qui erano proprio le immagini in quanto tali che agivano e interagivano con la realtà: un'ombra, l'intromissione di un orologio vero all'interno di un quadro, alcune piccole escoriazioni su un dipinto, un dipinto ritratto a metà [52]. Si sottolinea la relazione tra l'interno e l'esterno, tra la superficie specchiante del quadro e quello che avevo alle spalle, tra una parziale copertura e l'immagine sottostante, quindi le sovrapposizioni. Erano tutte immagini trovate per la strada, prevalentemente alle fiere e ai mercati di antiquariato. Erano quasi dei musei immaginari, tridimensionali, all'aperto. L'idea mi incuriosiva molto e ne ho tratto questo lavoro, qui pubblicato in modo



Figura 51. Luigi Ghirri, Rimini, 1977.

È il lavoro sull'Italia in miniatura, intitolato *In scala*.



Figura 52. Luigi Ghirri, Modena, 1975.

Erano tutte immagini trovate alle fiere e ai mercati di antiquariato.

molto parziale. Il posacenere col David di Michelangelo e le sigarette [53], oppure il piatto col binocolo, rappresentavano un suggerimento, un gesto significativo, e sono state utilizzate come copertine del libro che vi ho mostrato.

### *Il laboratorio*

Visto che i corsi di quest'anno ruoteranno attorno al tema della trasparenza, e che per me il termine trasparenza all'interno della fotografia ha un significato molto forte – che non indica solo l'attraversamento ottico –, vi proporrei di fare un lavoro proprio su questo tema, magari leggermente semplificato, adeguato al vostro livello di competenza tecnica.

Mi piacerebbe fare un lavoro sull'ambiente, a Reggio Emilia. La prossima volta porterò delle tavole che sto fotografando, immagini che mostrano spazi di 70-80 anni fa, e proveremo a relazionarci con questi spazi attraverso la trasparenza.

Come si potrebbe fare? Ad esempio usando un fondo al quale fissare la stampa del passato, e poi un fondo mobile, come fosse un piccolo libro, costruito a partire da un'immagine trasparente. È un'operazione molto elementare ma potenzialmente molto interessante, che ci permetterà di cominciare a lavorare con la fotografia all'interno di un rapporto concreto con le cose, come misurarci con un luogo anche attraverso la rappresentazione che di quel luogo è stata data in passato. Per prima cosa trovare il punto in cui è stata scattata quella fotografia. Questo significa anche abituarsi alle distanze, cominciare a comprendere la resa o il funzionamento delle diverse ottiche, degli obiettivi.

Diventa interessante anche vedere il rapporto tra due tecniche: la scrittura in bianco e nero del passato, il colore che noi useremo. Useremo il colore, quindi, attraverso la trasparenza.



Figura 53. Luigi Ghirri, il posacenere col David di Michelangelo, Modena, 1978.



Figura 54. Giulio Bizzarri, Luigi Ghirri e Ermanno Cavazzoni in posa.

*Si era anche parlato, con Ermanno Cavazzoni, di realizzare un fotoromanzo.*



Figura 55. Luigi Ghirri, Villa Cavazzoni, Roncolo, gennaio 1992.

Si era anche parlato, con Ermanno Cavazzoni, di realizzare un fotoromanzo. Trovo che sia un'idea molto bella e divertente quella di legare un'esperienza di tipo letterario, narrativo, al lavoro fotografico. In fondo il fotoromanzo è uno dei generi più collaudati e di maggior diffusione popolare, ma, a differenza del fumetto, non si è mai evoluto, non ha mai raggiunto livelli autoriali.

[Lezione del 3 febbraio 1989, prima parte].

## Macchine

La dimensione dell'immagine del negativo chiamato 35 millimetri, o 24x36 millimetri, è identica per tutte queste macchine, per quelle compatte come per le reflex, sebbene alcune appaiano più voluminose.

Rispetto a quelle compatte, nelle quali tutti gli elementi sono incorporati, non si può sostituire l'obiettivo, la misurazione dell'esposizione avviene internamente, addirittura a volte non è richiesta nemmeno l'operazione di messa a fuoco, le altre macchine si differenziano



Figure 56 e 57. Le Pentax 6x7 usate da Ghirri.

sostanzialmente per il modo di vedere attraverso la macchina fotografica. Questa macchina, ad esempio, ha il mirino a telemetro. Significa che quello che voi vedete nel mirino non passa attraverso l'obiettivo. Al contrario, in una reflex voi vedete praticamente tutto quello che viene registrato sulla pellicola, e questo accade anche con una Rollei-flex. Inoltre, queste macchine che vediamo hanno bisogno di essere

portate all'occhio per inquadrare. Con le reflex con il mirino a pozzetto e con la Rolleiflex non è necessario che io porti la camera all'altezza dell'occhio, posso inquadrare tenendolo lontano. È una questione di comodità.

In che modo questi dati tecnici sono per noi significativi? Dal nostro punto di vista, significa che la relazione che instauriamo con la realtà è condizionata anche dal modo di inquadrare. Allora significa anche che, per esempio, non avendo la possibilità di cambiare l'obiettivo il nostro modo di vedere attraverso la macchina fotografica sarà fisso, immutabile. Noi ci potremo avvicinare agli oggetti, ci potremo allontanare, girare verso l'alto o verso il basso, ma non potremo modificare il rapporto di visione del soggetto, e quindi avremo dei limiti anche nella costruzione della composizione. Al contrario, con le macchine fotografiche a obiettivo intercambiabile noi potremo modificare il campo visivo e quindi avremo la possibilità di percepire la realtà in modo diverso, più ampio o più ristretto.

Con alcune macchine vediamo quello che vogliamo fotografare sul vetro smerigliato, con altre dobbiamo guardare attraverso il mirino. Il mirino a telemetro, rispetto al mirino di una reflex, ha una peculiarità: mentre nel mirino della reflex noi vediamo attraverso un prisma che devia il percorso dei raggi luminosi riflessi da quello che la macchina sta fotografando, quindi vediamo qualsiasi ostacolo davanti all'obiettivo, con il mirino a telemetro continuiamo a vedere il quadro anche se l'obiettivo è otturato. Questo permette una maggiore velocità di azione rispetto alla reflex, nella quale occorre agire sulla messa a fuoco un po' come si opera su un binocolo, attraverso un movimento lento. Con questo mirino, a traguardo, è possibile vedere sempre tutto a fuoco, cosa che garantisce un impatto molto veloce. Molti grandi protagonisti del fotogiornalismo usavano questo mirino, uno dei maggiori autori della storia della fotografia, Henri Cartier-Bresson, ha sempre usato macchine a telemetro, la Leica in particolare.



Figura 58. La Pentax 4,5x6 usata da Ghirri.

L'introduzione della reflex ha rappresentato una grande rivoluzione. Soprattutto, è stata la macchina che ha appassionato tutti i dilettanti e i fotoamatori. Perché? Perché permetteva facilmente il cambio delle ottiche. Cambiando l'obiettivo, si vede nel mirino esattamente quello che viene registrato dalla pellicola, e questo permette di controllare accuratamente la messa a fuoco, l'inquadratura, tutto il processo di creazione artistica.

Certo, anche nelle macchine con il mirino a telemetro c'è la possibilità di cambiare gli obiettivi, quelle più sofisticate hanno dei riquadri dentro il mirino; però se passo dal grandangolo al teleobiettivo, quello che vedo dentro al mirino è sempre lo stesso quadro, solo con delle cornici che indicano quello che verrà ripreso.

La Rollei è una macchina vecchissima, credo sia stata progettata tra gli anni Venti e Trenta, ed è una macchina stupenda. L'unica grande limitazione è che ha due obiettivi: uno per registrare l'immagine sulla pellicola, e un altro, della stessa lunghezza focale, per vedere quello che si sta fotografando. Da un metro e mezzo all'infinito l'inquadratura dei due obiettivi combacia, mentre se ci si avvicina al soggetto l'obiettivo di ripresa registra una cosa che è diversa da quello che si vede. C'è un leggero sfasamento. Per correggere, almeno in parte, questo problema esistono degli aggiuntivi ottici, che costano una follia. Il vantaggio della Rollei, rispetto a tutte le altre macchine che abbiamo visto, è che il for-

mato quadrato del fotogramma, 6x6 centimetri, elimina il problema della orizzontalità e della verticalità dell'immagine. Posso girare la macchina in tutte le direzioni e vedere un quadro che ha sempre le stesse proporzioni. Posso utilizzarla guardando dal basso verso l'alto. Posso fare una fotografia dal basso, per esempio appoggiandola per terra, cosa assolutamente impossibile con una macchina a telemetro o con una reflex 35 millimetri. Un esempio personale: se dovevo fotografare i soffitti di una chiesa, andavo su un banco o appoggiavo la macchina per terra. È possibile controllare anche l'inquadratura. Abbiamo quindi un'estrema maneggevolezza e maggiori possibilità di relazionarci con lo spazio e con tutti i problemi della rappresentazione. Gli apparecchi più lenti e pesanti sono forse più macchinosi, ma globalmente molto più interessanti.

La macchina fotografica sostanzialmente funziona come il nostro occhio: se c'è molto buio, noi non ce ne accorgiamo ma le nostre pupille si dilatano per far arrivare più luce alla retina; al contrario, se c'è molto sole la pupilla si stringe, se il sole ci abbaglia addirittura noi tendiamo a chiudere gli occhi. Abbiamo una specie di esposimetro interno, biologico, che ci consente di equilibrare tutti i valori di luminosità. La macchina fotografica non è nient'altro che una trascrizione meccanica di quello che fa il nostro occhio abitualmente, quotidianamente, 24 ore su 24, in teoria. Visto che fortunatamente dormiamo anche.

I due meccanismi sui quali è possibile agire per regolare l'equilibrio della luce – e teniamo presente che la parola fotografia significa scrittura con la luce – sono il diaframma e il tempo di posa.

[...]

Quindi il problema è quello di regolare un insieme di relazioni. La profondità di campo, il tempo, l'apertura del diaframma e la velocità della scena da rappresentare, sostanzialmente sono questi i quattro

piccoli grandi problemi. La pratica fotografica si sviluppa a partire da questo. Attualmente, siamo incoraggiati dalle macchine fotografiche automatiche a dimenticare, a semplificare tutto questo, cosa che da un certo punto di vista può apparire molto bella ma da un altro costituisce qualcosa di molto negativo, perché uno non sa mai esattamente quello che vuole. Alla fine c'è sempre un'insoddisfazione nei confronti dei risultati finali che nasce dal mancato controllo dell'operazione e dal non sapere come si vuole realizzare l'immagine.

Trovo che sia estremamente importante avere il controllo sul processo, un minimo di conoscenza mi sembra qualcosa di assolutamente necessario.

Se so che con diaframma 22 posso mettere a fuoco da un metro all'infinito, avrò anche presente che rinuncio allo sfocato, e quindi che lo sfondo diventa importante. Oggi le macchine fotografiche, per quella che è la pratica diffusa dal fotoricordo, per la quale devono essere leggibili i personaggi in primo piano quanto i monumenti-simbolo sullo sfondo, tendono a questo risultato di massima profondità di campo. I grandangoli consentono una messa a fuoco molto estesa, e tutti questi meccanismi e problemi vengono superati.

Il problema dei principianti e le loro delusioni derivano proprio da questa non dico scarsa conoscenza, ma da questo scarso approfondimento delle regole. Incontro moltissima gente che dice: «Io a fotografare non imparerò mai, i numeri mi fanno impazzire». Intanto i numeri sono due, sono tutti e due frazioni, il tempo in frazioni di secondi e il diaframma in frazioni di apertura, se uno si ricorda queste due cose e comincia a ragionarci si accorge che è veramente tutto di una semplicità enorme, non è niente di astruso, complicato o difficile. Vi sto mettendo di fronte a problemi risolvibilissimi con una pratica e un'attenzione normale. All'inizio dell'Ottocento, quando addirittura c'era ancora una percezione della chimica al confine tra l'alchimia e la magia, in tanti dicevano: date una macchina al mio portinaio, in due giorni diventerà un fotografo provetto.

Un altro punto riguarda le pellicole: l'industria fotografica sta gradualmente smantellando un patrimonio di potenzialità incredibile. Le pellicole a colori diventano sempre più scadenti, riducono i sali d'argento, le vecchie pellicole scompaiono dal mercato. Si tende a smantellare tutto ciò che riguarda anche minimamente la ricerca nell'ambito della fotografia; la produzione di materiale fotografico si rivolge per il 95% ai dilettanti, che non hanno particolari esigenze di tipo estetico, percettivo o sperimentale. L'area di ricerca professionale si è ormai persa. Le pellicole a colori hanno una qualità sempre più scadente, perché le ditte riducono la quantità di argento, la composizione chimica diventa qualitativamente sempre più povera e meno costante, saturano i colori in maniera artificiale, spingendo tutto verso il dilettantismo. E poi considerate che le macchine da stampa di uso comune nei laboratori fotografici vengono tarate in modo che tutte le foto siano stampate un po' sfocate. Perché? Perché per un sacco d'anni esisteva un meccanismo per il quale si pagavano solo le fotografie che venivano bene. Succedeva che i laboratori avevano molti scarti perché le persone dicevano: no questa non la voglio... Allora gli stampatori cosa hanno fatto? Poiché in media l'errore più ricorrente era lo sfocato, hanno fatto in modo che tutte le stampe risultassero leggermente sfocate, in modo tale che non si notasse più la differenza.

Quando dico che smantellano tutto, intendo che stanno facendo un gioco veramente bestiale, sia per quello che riguarda il materiale fotografico sia per quello che riguarda la realizzazione finale del lavoro. E alla fine i prodotti sono sempre più scadenti.

Non dobbiamo esagerare, le pellicole nuove sono buone, però rispetto alle pellicole precedenti sono decisamente inferiori. Ma non c'è niente da fare, le tolgono dal commercio, non hanno più interesse a produrle. Tanto vendono ugualmente milioni di pellicole, regalano al cliente quattro viaggi premio ai Campionati del Mondo e hanno risolto il problema.



Figura 59. Claude Nori, *Esplorazioni sulla via Emilia*, 1986.

*C'è un mio amico bravissimo che con queste macchinette autofocus fotografa la gente che passa.*

Le macchine autofocus sono dei giocattoli bellissimi, e in fondo hanno la loro funzione di approccio divulgativo all'immagine, anche nell'uso della fotoricordo. È come fare un diario. Non è necessario essere Calvino per scrivere un diario di viaggio. Il problema arriva quando alla fotografia si chiede qualcosa in più.

Queste macchinette, piccolissime (ne ho una anch'io e la uso), hanno una velocità di operatività straordinaria per catturare, ad esempio, un determinato evento. C'è un mio amico bravissimo, il fotografo francese Claude Nori<sup>39</sup> [59], che per scelta di poetica lavora quasi esclusivamente con queste macchinette autofocus: perché fotografa la gente che passa, si relaziona in maniera semplicissima. Gli rimane molto più tempo per guardare la realtà di quanto ne avrebbe utilizzando una strumentazione complessa. È chiaro che in questo caso

l'ideale è avere un apparato molto povero, molto semplice, che permette di semplificare le operazioni tecniche e di relazionarsi più rapidamente con quello che dobbiamo fare.

Un altro strumento interessante è la Polaroid<sup>40</sup> [60]. Fa tutto la macchina: mette a fuoco, calcola i diaframmi, calcola i tempi e stampa anche. Teoricamente, anche un cieco può fotografare. In questo caso, però, si attua una modificazione del linguaggio molto pesante, proprio in virtù di questa istantaneità, che fa diventare la fotografia quasi un appunto, comunque un meccanismo di altro genere rispetto alla concezione tradizionale.

Direi che il passaggio che ha aperto una crisi sostanziale, inserendo la fotografia in un circuito molto pericoloso, è stato quello della diffusione della macchina reflex, perché si è attuata una grande semplificazione che ha cancellato molta professionalità, ha tolto molta profondità al guardare. Con uno sguardo che è diventato un po' più veloce, ma che è ancora legato al mirino, si è fatta strada una tendenza di altro genere. Oggi stanno tornando in voga moltissime camere di medio formato, le macchine 4,5x6, 6x6, 6x7, oppure questi baracconi come la Polaroid su base Mamiya Press, una macchina infelice, nata male, grossissima, con un sacco di difetti ma molto solida e che offre una buona qualità a un prezzo contenuto. Quello del passaggio al 24x36 è stato il momento più negativo della storia della fotografia. Personalmente, preferisco le macchine a telemetro tipo le Leica, che adesso sono però costosissime. Un'altra applicazione dei materiali Polaroid è quella delle stampe a strappo, i dorsi applicati sulle macchine professionali: in questi casi si opera regolando il diaframma e il tempo di posa, si prova l'inquadratura e si vede immediatamente il risultato. Vengono usate principalmente dai fotografi che devono fare servizi importanti, come un servizio di moda o la fotografia di un mobile in una situazione difficilmente ripetibile. La stampa serve come test: si provano le luci, la scena. Praticamente serve per avere una previsione di quello che sarà la fotografia finale, che verrà poi

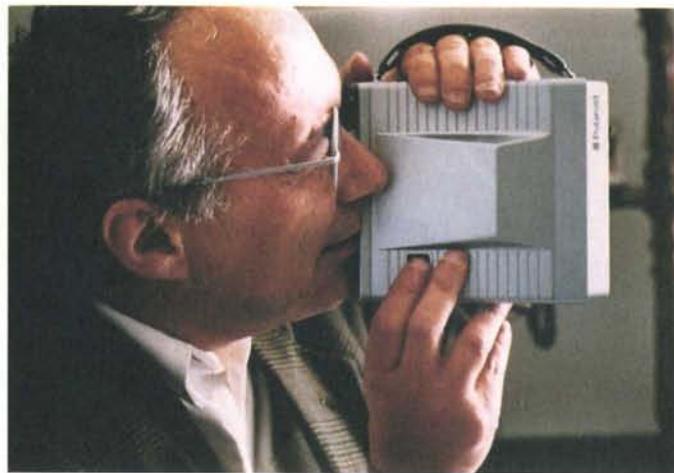


Figura 60. Luigi Ghirri con la Polaroid.

*Fa tutto la macchina: e stampa anche.*

realizzata con il materiale fotografico classico. È un materiale per certi versi straordinario, con grosse limitazioni per quanto riguarda, ad esempio, le tarature cromatiche, ma con un'incisione precisissima. Utilizzando, con i dorsi adatti, la pellicola Polaroid su una macchina 6x6 come l'Hasselblad, le stampe sono perfette. In più il materiale Polaroid in bianco e nero è veramente straordinario; al contrario, le pellicole SX70 sono solo di consumo.

[Lezione del 3 febbraio 1989, seconda parte].



Figura 61. Luigi Ghirri, Amsterdam, 1980, Polaroid grande formato.

## Esercitazione

Questo manuale è di John Hedgecoe e ha un titolo emblematico e molto banale: *Fotografia. Tecnica e arte*<sup>41</sup>. È un libro molto utile che, soprattutto, fornisce risposte ai problemi essenziali concreti. C'è una parte iniziale di analisi pseudocreativa, molto discutibile, mentre è molto interessante la parte che riguarda gli aspetti pratici della fotografia. Credo che un libro di questo genere possa essere utile a tutti, proprio perché semplifica l'approccio e lo rende agevole.

Tornando all'esercitazione, riprenderemo l'idea di un libro francese degli anni Sessanta nel quale si esaminava la visione di una città attraverso riprese realizzate in epoche diverse – a distanza di un sessantennio – dagli stessi punti di vista. Comprensibilmente, le immagini utilizzate come sfondo cronologico sono molto diversificate, vanno dalle cartoline alle stampe firmate da fotografi noti. Sarebbe interessante costruire e utilizzare, come sistema di confronto immediato e schematico, libretti fatti per trasparenze. Questo permetterebbe di rendere immediatamente ed esattamente percepibili le differenze tra una ripresa e l'altra. È anche carino come oggetto, secondo il mio punto di vista. Problemi tecnici rilevanti non ce ne sono, perché è possibile stampare le immagini, anziché su carta, su pellicola, come questa. Costa un po' di più, però l'esito finale è molto più interessante.

Farei questo lavoro sulla città di Reggio Emilia. Stamattina Giulio<sup>42</sup> è andato in biblioteca a recuperare dei libri su cui lavoreremo, utilizzeremo una trentina di stampe, prevalentemente in bianco e nero perché le immagini prodotte negli anni Venti e Trenta sono essenzial-



Figura 62. Luigi Ghirri fotografa una installazione di Corrado Costa progettata insieme agli studenti.



Figura 63. Luigi Ghirri in piazza Prampolini a Reggio Emilia, 1989.

mente in bianco e nero. Dopo consegneremo a ognuno (o a ogni gruppo) una serie di fotografie da utilizzare come base di partenza per il lavoro sugli spazi contemporanei. Sarà anche l'occasione per fare un apprendistato di base su quello che è il lavoro del fotografo negli spazi esterni urbani. Ancora qualche indicazione tecnica: troverete sulle pellicole la scritta Asa o Din, è la sensibilità alla luce. Cosa significa? La pellicola (cioè quello che voi introducete nella macchina) può avere diversa sensibilità. Ci sono pellicole molto lente, che vanno dai 25 ai 100 asa, pellicole medie che grosso modo vanno dai 150 ai 400 asa, e pellicole ultrarapide che vanno dagli 800 ai 1000 asa.

Questo valore indica la velocità alla quale si impressiona la pellicola. Una pellicola molto lenta necessita di molta luce per essere impres-

sionata. Una pellicola molto veloce, al contrario, ha bisogno di un tempo di esposizione breve. Questo condiziona tutta una serie di relazioni, anche in considerazione di un altro dato legato alla sensibilità: le pellicole lente sono, rispetto alle pellicole veloci, molto più precise e definite. Per una precisa resa dei dettagli, come accade ad esempio nelle fotografie di architettura o negli *still life* che appaiono sulle riviste di moda o di arredamento, in cui tutto appare estremamente inciso e preciso, indipendentemente del formato della macchina vengono impiegate, di solito, pellicole molto lente. Viceversa, se guardate le fotografie di un concerto o di uno spettacolo teatrale, fatte a mano libera, notate che le immagini sono – uso un termine comune – molto sgranate, cioè sono meno incise, i dettagli sono meno definiti. Questa è la grande differenza tra le pellicole, al di là di alcune minime alterazioni cromatiche, decisamente poco rilevanti a questo punto del nostro discorso.

Per il lavoro che faremo all'esterno, dove è richiesta una certa definizione, precisione dei dettagli architettonici ecc., useremo una pellicola lenta. Una pellicola da 100 asa, abbiamo detto, può essere definita quasi lenta. È una pellicola che comunque consente di poter lavorare a mano libera, con le macchine reflex, con un tempo veloce, o almeno sufficiente affinché la fotografia non risulti mossa. Naturalmente quando introduciamo la pellicola nella macchina fotografica dobbiamo ricordare di controllare la taratura dell'esposimetro, sia automatico che manuale.

[Lezione del 9 febbraio 1989].

[Vengono esaminate immagini fatte dagli studenti utilizzando diverse aperture di diaframma].

Il problema principale riguardo all'esposizione, uno dei nodi centrali della fotografia, è trovare un punto di corrispondenza tra la luminosità dell'ambiente e la luminosità del soggetto che dobbiamo ritrarre.

I discorsi che stiamo facendo sulla tecnica, anche se sono noiosi, sono importanti perché, oltre a imparare a individuare all'interno di un'immagine quello che è necessario valorizzare e quello che si può invece trascurare, il lavorare sulla luce in modo tale da ottenere il risultato voluto è un'altra delle coordinate fondamentali della fotografia, un'abilità che, dopo una certa pratica, diventa quasi una componente del nostro processo percettivo. Una volta fissati alcuni punti – per quanto riguarda ad esempio l'inquadratura, la profondità di campo e gli altri discorsi che determinano il valore e l'efficacia dell'immagine – possiamo dunque affrontare questo tema.

Guardando la costruzione, la composizione di un'immagine, possiamo valutare il tipo di attenzione nei confronti di un soggetto, il modo in cui questo risponde alla luce, la maggiore o minor cura nell'inquadratura, la profondità di campo, cioè la messa a fuoco solo del soggetto principale oppure allargata allo sfondo. Tutti questi elementi, presi singolarmente e in rapporto tra loro, hanno una loro importanza. La scelta dell'obiettivo indica, in particolare, la condizione spaziale del fotografo nei confronti del soggetto.

Le scelte di esposizione non sono finalizzate solo a mostrare o a nascondere gli elementi della scena, ma anche a ottenere una corretta risposta di colore.

Un punto centrale è quello di scegliere un tipo di immagine, o un metodo, il che significa decidere di dare la massima informazione possibile in tutti i sensi, oppure scegliere e privilegiare un solo tipo di informazione, che può essere la luce, l'inquadratura, la profondità di campo. Questo credo sia un modo corretto per cominciare ad appropriarsi dei fondamenti.

Un'altra cosa: per le distanze ci sono due scale, di solito una verde e una bianca; in corrispondenza della M abbiamo i metri, sull'altra scala abbiamo i piedi, le misure anglosassoni. Nessuno sa mai che numeri sono quelli. Per imparare, bisogna cominciare dalle cose più elementari.

Volendo, si possono fare diverse scelte riguardo alle distanze, operando sui valori di tempo e di diaframma. Posso, ad esempio, mantenere a fuoco tutto il quadro, mettere a fuoco solo un piano, sfuocare tutto. Oppure trovare una media tra le due cose.

Un'altra cosa: gli obiettivi hanno una resa migliore, cioè rispondono meglio in termini di precisione, non alla massima o alla minima chiusura ma nei valori intermedi. Probabilmente il 5.6 che trovate cir-



Figura 64. Luigi Ghirri, a destra, con gli studenti del corso.

ca a metà della scala sarà l'apertura da preferire, quella che garantirà la resa migliore.

[In questa lezione Ghirri fa una revisione del lavoro degli studenti e molti esempi su immagini che non possiamo recuperare].

[Lezione del 17 febbraio 1989, prima parte].

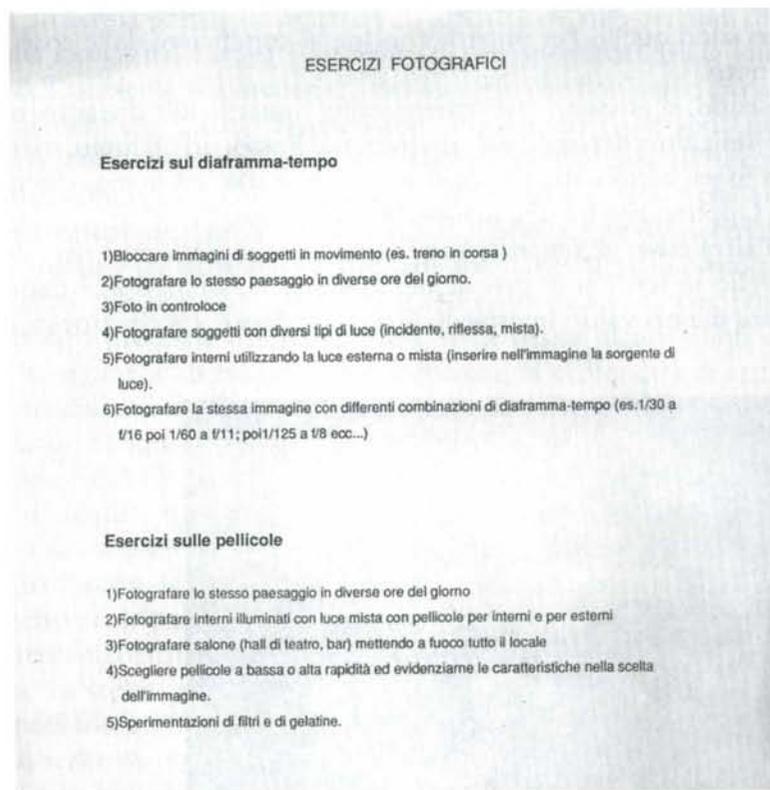


Figura 65. Gli esercizi preparati da Luigi Ghirri per gli studenti.

«Non è venuta come vedevo»

Tenete presente che una fotografia appare sempre diversa da quello che si vede nella realtà. Non è solo più chiara o più scura: non registra le correzioni che il nostro sguardo abitualmente mette in atto. C'è una rigidità che è propria della macchina. Allora il fotografo, per restituire la complessità di quello che vede, deve sopperire a questa rigidità della macchina, che ha una gamma di possibilità di risposta molto ampia ma non certo costante, lineare e automatica come quella dell'occhio umano.

Tra quello che si vede nella realtà e ciò che appare in una fotografia c'è sempre, dunque, uno scarto. Intanto c'è una variazione di scala, la differenza di proporzione è uno dei dati fondamentali. Le lenti, così come rendono possibile la visione di cose che a occhio nudo non potremmo vedere, ci danno la possibilità di rimpicciolire la realtà. Altre differenze fondamentali riguardano il materiale utilizzato: la fotografia non è tridimensionale, i colori che vediamo in essa non sono quelli naturali.

Esistono insomma molti elementi di scrittura, interni alla fotografia, che possono condurre a esiti scoraggianti e magari farci dire «non è venuta come volevo». Dovremmo piuttosto dire: «Non è venuta come vedevo». È chiaro che «farla venire come vediamo» implica innanzitutto un processo di avvicinamento, di approssimazione. Tutte le operazioni successive saranno poi finalizzate a cercare di trasmettere meglio, a ridurre lo scarto tra quello che vediamo e quello che, parzialmente, vedremo nella fotografia. È questa la direzione, non la ricerca di una fotocopia della realtà. La fotografia, come la scrittura, ha una sua ambiguità, un suo lessico, una sua logica interna, un suo ritmo, tutti valori che non appartengono a una fotocopia.

Un grosso problema attuale e reale è l'equivoco per cui queste benedette (o stramaledette) macchinette completamente automatiche susciterebbero l'interesse della gente verso la fotografia. Invece spesso accade che, dopo un primo approccio, l'entusiasmo immediatamente cala, perché i risultati sono deboli, sempre meno interessanti. I motivi sono diversi. Normalmente, per esempio, le macchine automatiche hanno flash incorporati collocati vicino all'obiettivo. È una delle posizioni più bestiali che possono esistere, perché in questo modo l'oggetto viene colpito da una luce violentissima che appiattisce tutto e non dà rilievo a niente.

Un altro tema da affrontare è quello della temperatura dei colori, della risposta cromatica delle diverse pellicole. Il neon, dal vero, non si percepisce come luce di un determinato colore, mentre la pellicola lo registra come luce verde. Una lampadina normale in fotografia diventa una luce rossa, la candela, ancora, una luce rossa, il flash è una luce blu. Ci saranno cinquanta, sessanta tipi di illuminazioni diverse per ogni colore dominante.

In un esterno illuminato al neon, se riprendo una persona utilizzando una pellicola diapositiva, sicuramente nella fotografia vedrò una dominante verde, dominante che appartiene a quel tipo di lampada, che l'occhio non vede ma che la pellicola puntualmente registra. Allora, se io metto sotto la faccia del soggetto – e questo garantisce un risultato abbastanza naturale – un foglio rosso, un po' di rosso va sulla pelle. Chiaramente l'occhio non lo avverte, perché corregge l'effetto, lo minimizza, così come attenua, ad esempio, il valore dell'ombra che io vedo sul tuo volto. Al contrario, la pellicola è rigida. Allora cosa succede? Succede che per togliere la dominante verde dal volto del soggetto, io posso, in questo caso, schiarirlo utilizzando una luce supplementare, magari un foglio bianco che riflette la luce del sole e la proietta sulla pelle, oppure adoperare i filtri.

Si tratta insomma di mettere in atto tanti piccoli aggiustamenti progressivi per bilanciare le incongruenze tra l'apparato fotografico e la



Figura 66. Luigi Ghirri, discoteca Marabù, Reggio Emilia, da *Esplorazioni sulla via Emilia*, 1986.

*Sono andato a fare alcune foto per conto mio nelle discoteche.*

sensibilità del nostro occhio, che impariamo progressivamente a misurare, migliorando il nostro approccio fino a ottenere una resa ottimale.

In alcuni casi, accade che si voglia intenzionalmente far risultare un determinato colore sul volto delle persone. Ad esempio, sono andato a fare alcune foto per conto mio, perché mi interessava, nelle discoteche, e non ho usato filtri proprio perché volevo che i colori apparissero come li vede la pellicola, con questi contrasti cromatici [66, 67]. In questo caso non mi interessava togliere, mi interessava sottolineare il colore.

Questi sono però passaggi successivi, nel senso che occorre per prima cosa rendere sufficientemente «esperta» la nostra sensibilità, la nostra percezione delle cose, in modo da avere quei quattro, cinque, sei, sette punti fermi che ci permettono di rispondere alla stragrande maggioranza dei problemi generali di rappresentazione, dopodiché tutti i casi particolari si risolvono di volta in volta. Poi occorre acquisire un

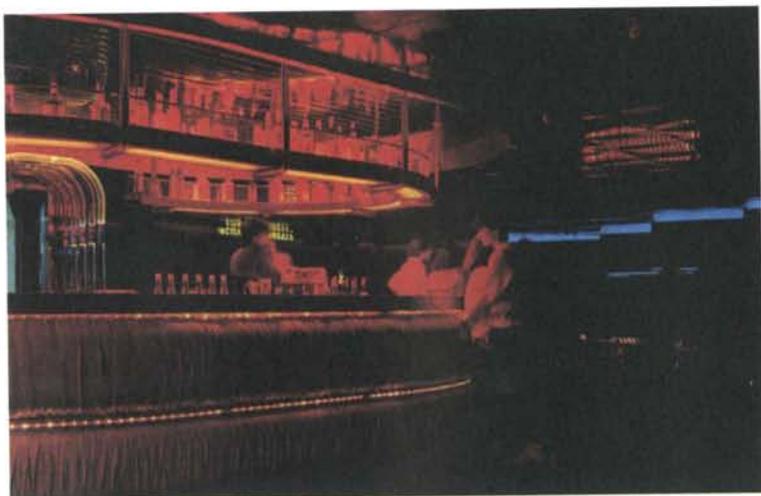


Figura 67. Luigi Ghirri, discoteca Marabù, Reggio Emilia, da *Esplorazioni sulla via Emilia*, 1986.

*Non ho usato filtri proprio perché volevo che i colori apparissero come li vede la pellicola.*

minimo di conoscenza specifica dei materiali, che è determinante per cercare e trovare il tipo di risposta idoneo in ogni particolare situazione. E poi il fotografo ha sempre un modo di vedere estremamente personale. In fondo la macchina fotografica, di per sé, non è un oggetto strano, non agisce certo in maniera soggettiva. Mi sembra quindi essenziale che il fotografo sappia utilizzare al massimo l'oggetto che ha in mano e che conosca i suoi limiti. Magari tralasciando, inizialmente, problemi come le doppie esposizioni, l'uso del flash, altre questioni aggiuntive che per il momento non sono rilevanti. Concentratevi sulle problematiche fondamentali, che sono l'uso dei tempi, dei diaframmi, l'utilizzo dell'esposimetro, la profondità di campo.

[Lezione del 17 febbraio 1989, seconda parte].

Ho portato una serie di diapositive sulle origini della fotografia. La fotografia, come probabilmente sapete anche dai giornali di questi giorni, celebra proprio nel 1989 i 150 anni dalla sua nascita. In realtà, la storia delle immagini fotografiche inizia ben prima, dalle immagini ottenute attraverso sistemi magari un po' rudimentali, a vario titolo paragonabili alla macchina fotografica.

Si dice che gli arabi già verso l'anno Mille avessero inventato le camere oscure e che le utilizzassero per fare disegni. Comunque, abitualmente si usa far risalire non tanto l'invenzione tecnica quanto l'origine di una differente concezione e di un certo modo di disegnare lo spazio agli anni intorno al 1400. Soprattutto, si citano le ricerche successive di uno studioso napoletano, filosofo e contemporaneamente studioso dei fenomeni della percezione e della magia naturale, che si chiamava Giovanni Battista Della Porta<sup>43</sup>. Naturalmente il sistema di rappresentazione basato sull'organizzazione geometrica annovera tra le sue prime e più convincenti esemplificazioni la serie di disegni e di quadri della Città Ideale di Piero della Francesca e in generale l'opera dei pittori del Quattrocento; sembra però che questi non utilizzassero la camera oscura per disegnare, ma piuttosto che la camera oscura sia proprio il risultato, la derivazione di una particolare impostazione della percezione, della tendenza a ricondurre la realtà alla rappresentazione geometrica che traeva origine, in parte rilevante, dalle ricerche e dagli studi sulla prospettiva.



Figura 68. Castello di Fontanellato (Parma), camera oscura. Fotografia di Paolo Barbaro.

Se vi capiterà in futuro di passare dal castello di Fontanellato<sup>44</sup>, in provincia di Parma, ora chiuso per restauri, all'interno di una delle torrette potrete vedere una camera oscura funzionante. Voi entrate, vi accompagna un custode del castello, vi chiude dentro questa piccola saletta all'interno della quale si vede, esattamente rovesciata e proiettata su un foglio bianco, la piazza da cui siete entrati [68]. Attorno al 1600 le camere oscure costituivano uno dei giochi, dei grandi divertimenti per gli abitanti di questi castelli. Potevano osservare l'esterno senza essere visti. C'è un piccolo foro nel muro attraverso il quale passano i raggi del sole e riflettono l'immagine del paesaggio esterno completamente rovesciata. Nella camera oscura di Fontanellato questo schema è stato ulteriormente modificato: tramite un prisma, l'immagine viene proiettata su un piano orizzontale anziché verticale sul muro opposto. Però il principio è lo stesso. Entrando vedrete che, in

effetti, funziona come una telecamera rudimentale. Quante volte siete entrati in una banca e avete notato una telecamera che scruta i passanti. La camera oscura di Fontanellato ha una funzione praticamente identica. È molto interessante, utilissima per capire il funzionamento della luce all'interno di una camera oscura anche con il variare delle ore, e dunque della luce.

Da questa idea di uno spazio che riproduceva lo spazio esterno, di un doppio della realtà che si poteva vedere praticando un forellino all'interno di una scatola, sono nati i sistemi di proiezione, di disegno, di rappresentazione del mondo utilizzati in seguito da molti grandi pittori, sistemi interni a una storia della rappresentazione della realtà che arriva fino ai nostri giorni.

Io prima vi dicevo: dovete tenere la macchina ortogonale. In un dipinto prospettico le linee vengono disegnate; la camera oscura, e così la macchina fotografica, ubbidiscono naturalmente a regole prospettiche precise, che sono quelle della prospettiva rinascimentale. Credo che questa sia la famosa «Città ideale» di Baltimora [69]. Come vedete si tratta di una città italiana costruita attraverso un collage di monumenti: dall'Arco di Costantino al Colosseo, a un tempietto classico.



Figura 69. *La città ideale*, Baltimora, Walters Art Gallery, 1490-1500 (scuola italiana dell'Italia centrale, attribuito a L. Laurana).

*Si tratta di una città italiana costruita attraverso un collage di monumenti.*

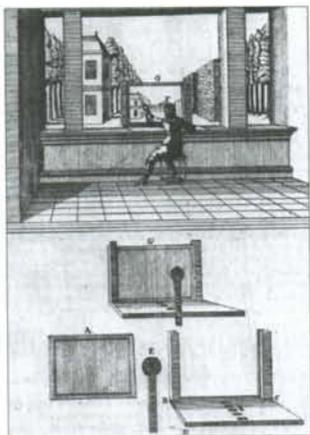


Figura 70. Jean Dubreuil, «Un sistema assai curioso per disegnare tutte le prospettive nel modo più naturale, senza osservare le regole».



Figura 71. Fotogramma da *I misteri del giardino di Compton House* di Peter Greenaway, 1982.

Questo era un altro tipo di sistema, un'altra modalità di riproduzione del paesaggio o di una veduta [70]. Anziché guardare nel mirino di una macchina fotografica il pittore o il disegnatore guarda un'immagine in trasparenza – come nei vetri smerigliati delle grandi macchine a lastre che vediamo negli studi di fotografia – e su questa immagine traccia le linee dei fabbricati, le linee di fuga. Non so se avete presente il film *I misteri del giardino di Compton House*<sup>45</sup> [71], nel quale compare un pittore inglese del Settecento che utilizza lo stesso tipo di sistema per ritrarre i giardini. Il pittore mette l'occhio in un forellino, qui indicato con la lettera E, guarda attraverso un vetro retinato (contrassegnato dalla lettera G) e traccia i segni. È un sistema adottato, con alcune varianti, da artisti famosissimi, da Dürer, che utilizzava un supporto simile a un telaio con una griglia quasi millimetrica di fili [72], a pittori come Canaletto e Vermeer. Addirittura sembra che Vermeer adoperasse una camera oscura rudimentale. È

ancora il discorso della città ideale: c'è una geometria, un modo di percepire, una tendenza a vedere la realtà assolutamente prospettico e perfetto. Costruire su regole basate su una geometria precisissima. È chiaro che questa non è, soprattutto nel 1400, soltanto un'astrazione di tipo figurativo, ma diventa proprio una modalità di percezione collettiva e condivisa, la scoperta di un modo nuovo di rappresentare comune anche agli architetti. Negli stessi decenni ha origine quel rapporto molto stretto tra cultura e natura che provocherà la trasformazione profonda di un determinato paesaggio. Il paesaggio toscano da sempre è ritenuto un paesaggio umanizzato, non soltanto per quello che riguarda il forte rapporto tra l'ambiente e la cultura, o tra la pit-



Figura 72. Albrecht Dürer, *Il disegnatore con la donna sdraiata*, 1538.

tura e la cultura in generale, ma per il legame particolare tra la rappresentazione del paesaggio e il paesaggio stesso.

Ecco il famoso cannocchiale vasariano, che di fatto è una finestra. Come vedete questa finestra del Vasari non è praticamente nient'altro che un registro di inquadratura, costruita in direzione di uno spazio fisico direttamente osservabile, cioè una strada laterale di Firenze a fianco della Galleria degli Uffizi, spazio del quale si rendono in questo modo ben visibili le linee di fuga. Esemplifica l'attenzione molto forte, da parte di tutto il mondo della pittura e della cultura in generale, nei confronti di questa scoperta, di questa soluzione della prospettiva come

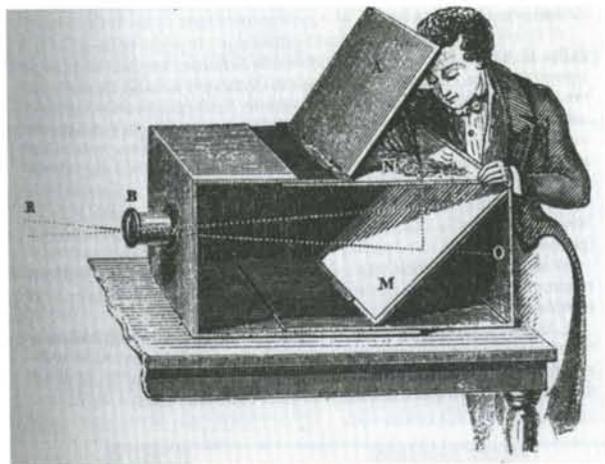


Figura 73. Camera oscura, da A. Ganot, *Traité élémentaire de physique*, Paris 1855.

modo di rappresentare la realtà e quindi anche, come diretta conseguenza, di costruire la città. Questo invece è un altro esempio di camera oscura mobile, che i pittori si facevano costruire, portavano con sé in viaggio e utilizzavano per disegnare [73]. Ci sono modelli di camera oscura con i quali il pittore lavorava rimanendo all'esterno, altri nei quali il pittore entrava, si sedeva e disegnavo [74]. Dicono che il Canaletto utilizzasse per le sue vedute di Venezia questo tipo di apparato. Questo invece è un altro modello del Seicento [75]; sembra che molta pittura fiamminga si sia servita di un sistema come questo, un sistema dal funzionamento per molti aspetti analogo a quello di una macchina fotografica. Come vedete è una camera, simile a quelle fotografiche, dotata di lente; tramite uno specchio posto a 45 gradi l'immagine viene ribaltata e proiettata in orizzontale, e su questa il pittore disegna il paesaggio o la veduta o la figura.

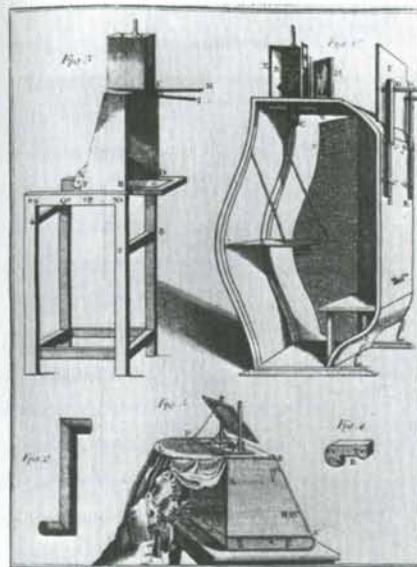


Figura 74. M. G. J. Gravesande, camera oscura, XVIII secolo; da Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Paris 1755.

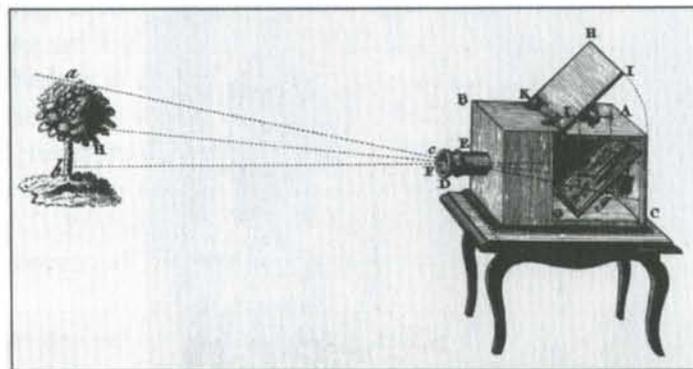


Figura 75. Camera oscura portatile per disegno dal vero, da Matheus Iacobus Brisson, *Dictionnaire raisonné de physique*, Paris 1781.



Ecco il dipinto di un pittore fiammingo, Pieter Jansz Saenredam<sup>46</sup> [76], un grande utilizzatore della camera oscura. Teniamo presente che la pittura fiamminga si muove, in un certo senso, a cavallo tra arte e scienza. Come vedete, questo pittore fiammingo dei primi del Seicento inquadra l'interno di una chiesa in modo completamente diverso da quanto farebbe un pittore italiano, che non avrebbe probabilmente mai tagliato, ad esempio, una colonna, un pezzo di un'altra. Molto probabilmente – quest'ipotesi è sostenuta in un libro molto interessante, dedicato proprio alla pittura fiamminga e all'uso delle camere oscure<sup>47</sup> – il pittore ha trovato questa inquadratura spostandosi con la camera oscura all'interno della chiesa. Come noi giriamo con la macchina fotografica e cerchiamo l'inquadratura, nello stesso modo, in questo caso, il pittore ha individuato il taglio del quadro. Assistiamo a un uso dell'immagine molto disinvolto, molto più vicino a un taglio di tipo fotografico che non alla tradizione della pittura.

Nella camera oscura l'immagine passa attraverso l'obiettivo, poi con uno specchio viene ribaltata sopra a una tavoletta in vetro trasparente sulla quale si appoggia il foglio da disegno; l'immagine, che in questo caso è una natura morta, viene tracciata ricalcando la proiezione sul foglio. Con questa tecnica era stata realizzata, per esempio, la *Veduta di Delft* [77] di Vermeer. È uno dei quadri più rivoluzionari di tutta la storia della pittura e molti si sono chiesti da cosa derivasse questa magia, questo taglio inconsueto. Sembra quasi un panorama classico fatto con la macchina fotografica, con il temporale, le luci... Probabilmente dipende dal fatto che tutto questo mondo era elaborato all'interno di una visione ulteriore rispetto alla pittura pre-

Figura 76. Pieter Jansz Saenredam, *Interno della chiesa di S. Bavo, Haarlem, 1636*.

*Questo pittore fiammingo dei primi del Seicento inquadra l'interno di una chiesa in modo completamente diverso da quanto farebbe un pittore italiano, che non avrebbe probabilmente mai tagliato una colonna.*



Figura 77. Jan Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660.

*Si sono chiesti da cosa derivasse questa magia. Sembra fatto con la macchina fotografica.*

cedente, che era quella delle camere oscure, o – possiamo chiamarle anche così – delle camere ottiche.

Probabilmente la magia, il mistero, il carattere innovativo delle vedute di Vermeer, rispetto al resto della pittura del Seicento che circolava in Europa (e non solo), derivava dall'uso della camera oscura. Ma c'è anche altro. L'uso delle camere ottiche, all'interno della tradizione del disegno, aveva prodotto altri effetti, aveva innescato nuovi meccanismi di rapporto e rappresentazione dell'immagine. Tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento avevano grande diffusione le silhouettes. Le silhouettes non erano nient'altro che un'ulteriore

modifica del sistema delle camere oscure: il disegnatore, attraverso questi pseudoobiettivi, o meglio pseudomirini, vedeva il profilo proiettato sul foglio sul quale veniva delineata la silhouette. Lavater<sup>48</sup>, uno scienziato per certi versi straordinario, dotato di una fantasia incredibile, ha pubblicato un'opera in dodici volumi sulla fisiognomica, le rappresentazioni del volto umano [78], utilizzando questo tipo di sistema.



Figura 78. Silhouette, 1790 (tavola originale da Lavater).

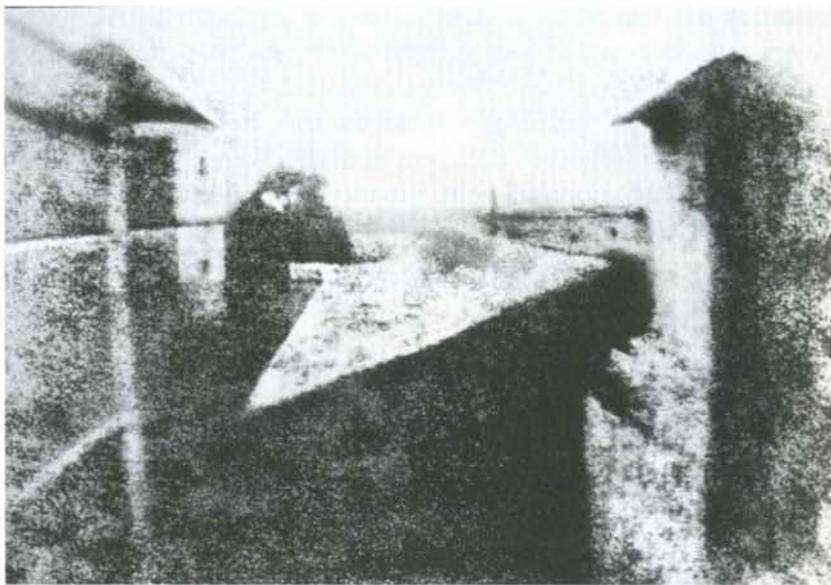


Figura 79. Nicéphore Niépce, *Veduta dalla finestra a Le Gras*, 1826, eliografia.  
Sembra sia la prima fotografia della storia.

Questa immagine realizzata da Niépce<sup>49</sup> [79] nel 1826 sembra sia la prima fotografia della storia. Si fa normalmente coincidere la nascita della fotografia con il 1839 (anno di presentazione del dagherrotipo), ma alla scoperta della fotografia sono arrivati, più o meno negli stessi anni, diversi personaggi. È difficile stabilire se per le origini della fotografia sia più determinante il lavoro di Niépce, di Daguerre o di Talbot. Niépce era francese, Daguerre anch'egli francese, mentre Talbot era inglese. Niépce è stato il primo a fissare l'immagine su una lastra posta all'interno di una camera oscura<sup>50</sup>, esattamente come avete visto fare al pittore che ricalcava l'immagine proiettata; ha inserito la lastra, ha lasciato impressionare la veduta per un tempo di 8-9 ore, poi con diffe-

renti processi chimici, provando e riprovando, è arrivato a ottenere questa immagine che appena si intravede. Vedete il tetto di una casa, di un'altra, sembra quasi un'immagine presa dallo spazio più che l'immagine di una costruzione o di una città. Un po' è rovinata dal tempo, un po' probabilmente il sistema di rappresentazione, quindi anche l'incisione della cosa, era molto rudimentale, però questa è la prima fotografia.

Forse però la figura più straordinaria di questa vicenda non è Niépce ma Daguerre<sup>51</sup>. Daguerre era una figura poliedrica. Intanto sembra che sia arrivato alla fotografia – stando a studi che si stanno svolgendo proprio in questi anni – attraverso ricerche di carattere quasi alchemico. Forse cercava di trovare i segreti per trasformare il metallo in oro, e forse attraverso questi studi, questa frequentazione della chimica, è arrivato a interessarsi alle combinazioni chimiche che reagivano alla luce.

Daguerre era in contatto con Niépce, Niépce gli aveva parlato della possibilità di fissare le immagini riflesse. Ma Daguerre inseguiva, ed era vicino a raggiungere, un'immagine più definita, più vicina alla fotografia come la concepiamo oggi che non all'eliografia, al risultato ottenuto da Niépce. Inoltre Daguerre era pittore, realizzava grandi scenografie per gli spettacoli che allestiva a Parigi, chiamati «diorama». Erano una rappresentazione perfettamente analogica della realtà, ottenuta attraverso le camere oscure che abbiamo visto prima. Il Diorama di Parigi era quasi una meta di pellegrinaggio, una specie di grande meraviglia, di grande baraccone, di giostra delle immagini, una grande attrazione all'interno della quale poteva essere riprodotto, per esempio, il panorama delle Alpi, un po' inventato e un po' ripreso dal vero, un po' ingrandito; le immagini venivano illuminate, magari con delle candele. Erano grandi spettacoli; quella di Daguerre era una fantasmagoria dell'immagine, e questo rivelava un rapporto con l'immagine più aperto rispetto a quello di Niépce, più concentrato sull'approccio scientifico.

Daguerre, con un procedimento chimico di ispirazione alchemica che successivamente brevettò, arriva a ottenere le prime immagini, che chiama dagherrotipi: piccole fotografie impresse su una lastra di



Figure 80 e 81. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, vedute del Boulevard du Temple a Parigi, 1838, dagherrotipi.

*Sulla sinistra c'è una persona ferma, secondo me è un omino che aveva messo lì Daguerre.*

metallo sensibilizzata, sulla quale la luce agiva lasciando una traccia, un segno del suo passaggio.

Questa è la prima fotografia, una delle prime vere fotografie nel senso in cui noi utilizziamo il termine, che sia stata fatta. È una veduta del Boulevard du Temple [80, 81] presa a Parigi con una posa relativamente breve. Mentre la posa di Niépce era lunghissima, attorno alle otto ore, Daguerre riesce, con uno studio approfondito delle reazioni chimiche, a ottenere l'immagine in pochi minuti. Nessuno ci fa caso, ma qui sulla sinistra c'è una persona ferma. Alcuni dicono sia un lustrascarpe, secondo me è un omino che aveva messo lì Daguerre dicendogli di stare fermo per alcuni minuti<sup>52</sup>. Fatto sta che per la prima volta appare una



figura umana nella fotografia. Prima, nelle eliografie di Niépce e nelle fotografie precedenti di Daguerre, non c'era nessuna figura umana. Erano sempre ed esclusivamente delle nature morte.

Esiste anche un'immagine successiva, nella quale l'omino non compare più. Probabilmente sono due scatti differenti realizzati dalla stessa postazione. Qualcuno sostiene che sia Daguerre stesso che, dopo aver aperto l'obiettivo, è sceso in strada e si è fermato per alcuni minuti in quella posizione, il tempo necessario per rimanere impressionato nell'immagine.

Il luogo sembra deserto: con le pose lunghe le persone che passano non vengono registrate, perché il tempo del passaggio è troppo veloce rispetto al tempo di posa.

I dagherrotipi erano contemporaneamente immagini negative e positive, nel senso che guardando la lastra sotto una determinata angolazione di luce si vedeva un'immagine negativa, mentre inclinandola diversa-



Figura 82. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Natura morta*, dagherrotipo, 1837.  
Sembra che sia il primo dagherrotipo, anteriore alle due vedute del boulevard.

mente si vedeva in positivo. Si trattava però di un'immagine negativa che non poteva essere riprodotta. La si poteva solamente osservare. In più bisognava osservarla da una determinata angolatura. Quindi imponeva una forte limitazione di fruizione dell'immagine. Si tratta di una grande invenzione, Daguerre per primo riesce a fissare la realtà attraverso un sistema tecnico-ottico in maniera molto precisa, definita, così analogica per certi versi, ma nello stesso tempo realizza un'immagine infedele, perché era impossibile vedere contemporaneamente il negativo e il positivo. Si aveva una percezione della realtà in bilico tra questi due estremi. Non erano immagini stampate. Anche questo è un dagherrotipo, come vedete è una natura morta [82]. Non conosco molto bene la storia dell'alchimia, quindi faccio soltanto qualche riferimento a studi che sta facendo una mia amica a Roma, Ennery Taramelli<sup>53</sup>, che si occupa di percezione della fotografia e ha trovato una serie di documenti che sembrano confermare che Daguerre avesse una forte frequentazione con l'alchimia. È sostenibile, ad esempio, che il capro, la testa sopra l'angelo e quella più in basso, e la bocchetta impagliata siano simboli alchemici. Sembra comunque che questo sia il primo dagherrotipo, anteriore alle due vedu-

te del boulevard. Le vedute evidenziano immediatamente la differenza rispetto a Niépce.

Il dagherrotipo ha immediatamente grande fortuna, anche perché nel giro di pochissimi anni si riescono a ridurre persino i tempi di posa. In tutto il mondo, in America, in Germania, in Francia, la fotografia si diffonde a una velocità incredibile. Una volta resa pubblica questa scoperta, tutto il mondo corre a farsi il ritratto. Per la prima volta l'uomo ha un'immagine fedele di se stesso, piccolino, visibile solo da determinate angolazioni, un po' positivo e un po' negativo, però è una delle grandi meraviglie della prima metà dell'Ottocento.

Non so se li avete mai visti, ma ci sono dagherrotipi bellissimi, confezionati come scatolette preziose. Sono oggetti stupendi. Quasi da subito i dagherrotipi vengono anche colorati a mano [83, 84]. Esisteva un tipo di pittura di uso quotidiano, non parlo di quella «alta» dei grandi pittori da musei, ma del ritratto miniato, di uso prevalentemente familiare. In molti musei, case, palazzi, avrete visto decine di



Figura 83. Anonimo, *Ritratto di ragazza*, 1840 ca., dagherrotipo colorato a mano.



Figura 84. Anonimo, autochrome, brevetto fratelli Lumière, 1920 ca.

Ci sono dagherrotipi bellissimi, confezionati come scatolette preziose.

ritratti di antenati. Tutti avevano il loro ritratto, il ritratto era un lavoro abituale per i pittori, che dalla fotografia si sentono immediatamente spodestati. La fotografia soppianta progressivamente questo tipo di produzione pittorica, forse per questo motivo sui dagherrotipi viene spontaneo effettuare interventi decorativi pittorici.

Più o meno in quel periodo, l'inglese William Fox Talbot, durante un viaggio in Italia, comincia a pensare a un sistema di utilizzo dell'immagine negativa. Dopo diversi anni, nel 1844, pubblica il famoso lavoro *The Pencil of Nature*, il primo libro illustrato con fotografie stampate. È abbastanza interessante seguire i percorsi della fotografia nei diversi Paesi. Ad esempio, alcune fotografie di Talbot sono state trovate alla biblioteca Estense di Modena<sup>54</sup>, ed è una cosa incredibile.



Figura 85. William Henry Fox Talbot, s.t., disegno fotogenico, collezione André Jammes.



Figura 86. Man Ray, rayograph, 1923.

Sono conservate lì perché un ottico che si chiamava Amici – al quale è stata dedicata anche una via di Modena – costruiva le lenti per Talbot. Amici ha conservato tutto il carteggio e l'ha lasciato alla Biblioteca Estense insieme alle fotografie.

Questa è una delle prime fotografie stampate nel vero senso della parola [85]. A un certo punto della sua ricerca Talbot scopre come ottenere delle immagini appoggiando un oggetto, ad esempio una foglia, sulla carta sensibile. Non so se conoscete i rayograph di Man Ray [86], ottenuti in camera oscura attraverso oggetti appoggiati su un foglio di carta sensibile. Se il materiale è trasparente, rimane visibile la grana dell'oggetto. Talbot è il primo a mettere a punto questa tecnica, che verrà successivamente ripresa e utilizzata dai dadaisti (ma



Figura 87. Sully, *Autoritratto*, 1870 ca.

anche, ad esempio, da Luigi Veronesi in Italia) come ricerca linguistica sperimentale.

Questa è sempre una fotografia di Talbot. Come vedete, soprattutto nelle immagini successive, c'è una discreta definizione dei particolari. La definizione deriva innanzitutto dal grande formato. Alle origini della fotografia si utilizzavano camere ottiche piuttosto ingombranti, all'interno delle quali si inserivano lastre molto grandi. La macchina fotografica come la pensiamo noi, per il formato 24x36, nasce nel 1915-1916<sup>55</sup>. Prima esistevano gli apparecchi con il panno nero, all'interno dei quali venivano inserite lastre di grande formato [87]. La miniaturizzazione, l'apparecchio portatile, è qualcosa di successivo [88]. Ma soprattutto, nella fotografia delle origini, era il tempo di posa – molto, molto lungo – a disegnare meglio sulla carta sensibile, sulla pellicola o sul dagherrotipo, a precisare, a dare definizione. A rendere più nette le linee. La velocità ferma l'immagine, ma non consente alla



Figura 88. Weegee, *Autoritratto*, 1945 ca.

luce di lavorare in profondità. Direi che è proprio, o quasi, una legge fisica. È come accendere la luce in questo interno: se l'accendo per un millesimo di secondo vediamo per un millesimo di secondo. Ma non vediamo con precisione. Abbiamo un'idea di quello che c'è all'interno, ma non vediamo perfettamente. E la macchina fotografica, per quel che riguarda la definizione, funziona allo stesso modo<sup>56</sup>.

Da subito, la fotografia sviluppa contemporaneamente due filoni ben precisi. Uno rivela uno sguardo nuovo, di meraviglia nei confronti del mondo, del paesaggio, dell'architettura, del mondo nella sua complessità e bellezza; l'altro tende alla creazione di uno sterminato catalogo e di un nuovo modo di vedere l'umanità. Cioè, da una parte c'è una grande attenzione per la bellezza del mondo e dall'altra un desiderio fortissimo dell'uomo di ritrarre se stesso in maniera analogica, perfetta, di ottenere quasi una copia di sé. Esplodono, anche grazie alla fotografia, alcuni pensieri mitici che erano nell'aria già da tempo: il mito dell'esplorazione, della scoperta, l'indagine della natura, e anche la riappropriazione romantica della natura, e il grande mito di rivedersi e riscrivere la propria storia personale, anche attraverso le immagini, attraverso gli album di famiglia che si diffondono subito dopo la scoperta della fotografia.

Presto non ci si accontenta più della fotografia in bianco e nero, e con piccoli accorgimenti chimici si comincia ad alterare cromaticamente l'immagine. La varietà di sfumature cromatiche utilizzate in fotografia è un aspetto incredibile e affascinante dell'immagine ottocentesca, che noi pensiamo sempre in bianco e nero.

Questa è una famosa immagine di Abu Simbel<sup>57</sup> realizzata da uno dei primi grandi viaggiatori della storia della fotografia, Maxime Du Camp, fotografo e scrittore francese che viaggia in Egitto con Flaubert [89]. C'è anche un libro di Flaubert che parla di questo viaggio. Subito la fotografia parte alla scoperta dell'Oriente, della Cina, del Giappone. Ci sono molti album di viaggi nel lontano Oriente realizza-

ti da fotografi inglesi e francesi. Sono fotografie in bianco e nero, poi colorate a mano con grande precisione, e con una percezione della specificità di un'altra arte, geniale e quasi incredibile.

Emerge anche una visione del mondo veramente candida, una grande pulizia percettiva. 130 anni fa un'immagine di questo genere, come questa dell'India, vista a Parigi, doveva risultare veramente straordinaria.

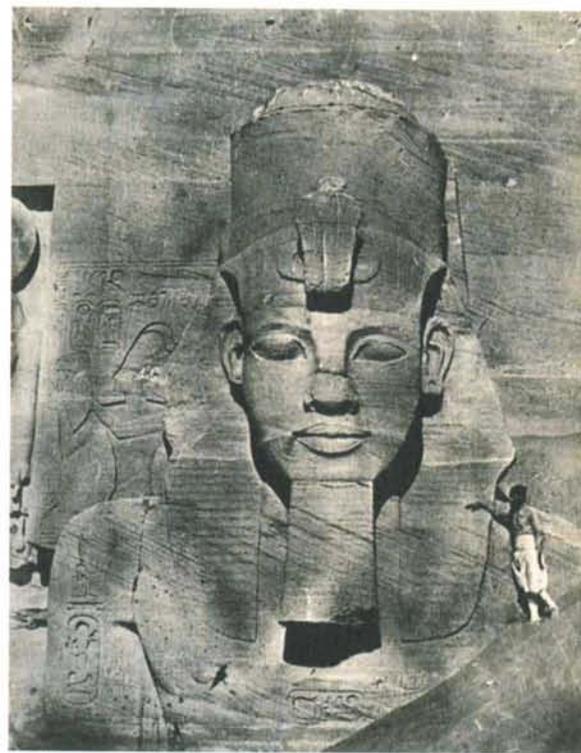


Figura 89. Maxime Du Camp, il colosso di Abu Simbel in Nubia, 1849.

*Maxime Du Camp, fotografo e scrittore francese viaggia in Egitto con Flaubert.*

Questa è una foto di Marville<sup>58</sup> [90]. Anche sul tema della traccia, il dibattito, e quindi il campionario di immagini fotografiche realizzate, era sterminato. Immediatamente, le polemiche scatenate da Baudelaire, dal mondo colto che aveva decretato un ostracismo feroce nei



Figura 90. Charles Marville, la Porte Rouge di Notre Dame, Parigi, 1851, stampa su carta salata da negativo calotipico.

confronti della fotografia, attivano nei fotografi dei meccanismi di definizione e di ricerca. C'era la paura di proporre un semplice duplicato della realtà, di non essere arte. Quindi immediatamente il fotografo si pone dei problemi, non necessariamente estetici, ma di inseguimento della possibilità di uscita dagli schemi.

Poi arrivano gli americani, e per loro la macchina fotografica diventa soprattutto strumento per appropriarsi del territorio. Succede che i fotografi, soprattutto autori come O'Sullivan, Jackson, Gardner, cominciano a vagare nelle valli di quei monti, in Texas ecc., alla scoperta di territori incontaminati per ritrovare le bellezze d'America.

Anche perché l'America, come tutti sappiamo, non è che abbia una lunga storia alle spalle. In assenza di una tradizione, i fotografi cominciano per primi a scrivere la storia dell'America. Per molti aspetti la storia dell'immaginario americano e dell'America è una storia scritta e costruita attraverso l'immagine fotografica, e successivamente cinematografica. In modo più netto rispetto all'Europa, che possedeva una vasta tradizione di rappresentazione visiva (pittorica, architettonica ecc.), l'America individua immediatamente nella fotografia un linguaggio dalle grandi potenzialità di racconto della storia, di costruzione dell'immagine del paese in una prospettiva storica. L'Italia, da Giotto ai pittori del Settecento, aveva una tradizione di descrizione del territorio, una storia della visione del paese. L'America non possedeva una storia di questo tipo, anche la tradizione pittorica rivelava in questo senso una certa debolezza.

Oltre ai territori incontaminati, al paesaggio spettacolare, i fotografi americani iniziano a documentare gli avvenimenti, quindi le prime guerre, a partire dalla Guerra di Secessione. Un importante episodio per valutare il peso della fotografia si ha quando Lincoln [91], per



Figura 91. Abraham Lincoln ritratto da Alexander Gardner, 1861.

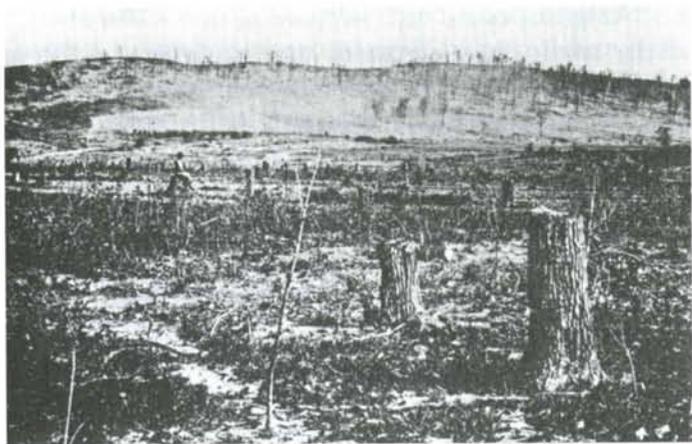


Figura 92. Mathew Brady o assistente, *Missionary Ridge*, Gettysburg, 1863.  
*Mathew Brady è forse il primo fotoreporter di guerra della storia.*

la campagna presidenziale, si affida a O'Sullivan<sup>59</sup> per un ritratto che verrà diffuso attraverso manifesti, riproduzioni tipografiche, per la sua campagna elettorale e anche dopo.

Non so se avete notato che, spesso, nei film ambientati durante la Guerra di Secessione americana compaiono i fotografi. Uno di loro si chiamava Mathew Brady, ha documentato tutta la guerra civile ed è forse il primo fotoreporter di guerra della storia [92]. Non deve essere un caso che questo accada in America, forse la vicenda ha origine proprio dalla mancanza, dalla necessità di scrivere la storia.

Un altro importante capitolo, documentato dalla fotografia, è la costruzione delle ferrovie. Se si scorre la fotografia americana dell'Ottocento, si ha veramente l'impressione di sfogliare l'album della vita di un popolo. Al contrario, se guardiamo la fotografia italiana dell'Ottocento, certo qualcosa c'è, ma sostanzialmente il nostro concetto di storia è fatto di immagini di monumenti e rovine. La fotografia diventa un sistema per confermare, riconfermare la storia, mentre per l'America si tratta di

dare storia a un paesaggio che non ha storia. L'Europa ha un paesaggio già «iperstorico». L'abbiamo già visto prima con la camera oscura, ed è un dato che permane nel cinema e nella fotografia. C'è sempre stata, nella fotografia americana, pensiamo ad esempio alla produzione degli anni Venti e Trenta, un'attenzione alla contemporaneità del paesaggio, al presente, che è quasi totalmente estranea alla fotografia europea, a eccezione forse di quella francese. Nella fotografia italiana, e forse ancor più in quella tedesca, prevale lo sforzo di inserirsi in una storia dell'estetica, in una tradizione, piuttosto che in una vicenda contemporanea. Questa immagine, ad esempio, è di Camille Silvy (1835-1910) [93]. In Francia si sviluppano linee simili a quanto accade in America. I francesi hanno, da subito, un rapporto molto libero con la fotografia, ma soprattutto – secondo il mio punto di vista – i fotografi avvertono una forte necessità narrativa e stabiliscono un rapporto con la tradizione del romanzo naturalista francese. Inoltre, immediatamente, la fotografia viene considerata una forma di scrittura. I francesi se ne appropriano in una maniera



Figura 93. Camille Silvy, *Dolina Huisne*, 1858, stampa all'albumina.  
*La fotografia viene considerata una forma di scrittura. I francesi ne fanno un linguaggio nazionale.*



Figure 94 e 95. Arnold Gente, *San Francisco Earthquake*, 1906; George Barnard, *Charleston*, 1865.

*Tra le fotografie più drammatiche dell'Ottocento.*



Figura 96. Carleton E. Watkins, *Yosemite Valley*, 1865 ca.

molto precisa e consapevole, e ne fanno un linguaggio nazionale. Cosa che invece da noi non succede. Questo è un paesaggio francese<sup>60</sup>. La fotografia, soprattutto nei primi anni, è come una persona che comincia a vedere per la prima volta: sbarra gli occhi sul mondo e tutto le sembra bello, va alla ricerca del bello e tutto le sembra bello. Ed è veramente uno degli episodi più grandi della storia della rappresentazione umana, non perché faccio il fotografo, ma è il più bello e il più affascinante. Questa è sempre la campagna francese. È chiaro che ci sono molti difetti... ma c'è anche un discorso sul controllo relativo da parte del fotografo. Anche la mancanza di controllo determina una magia, come in questo caso, veramente incredibile.

Con queste fotografie del terremoto di San Francisco [94, 95], abbiamo alcune tra le fotografie più drammatiche dell'Ottocento, proprio perché per la prima volta c'è anche una ricerca formale, secondo me incredibile, eccezionalmente moderna<sup>61</sup>. Questo è Carleton Watkins, Yosemite Valley [96]. In America vi sono moltissime valli e luoghi che portano i nomi dei fotografi. Emblematico è ad esem-



Figura 97. Edward S. Curtis, *Sitting Bull*, 1886.

*Il primo che ha realizzato un lavoro sistematico sui pellerossa.*

pio il lavoro pluriennale, portato avanti da Ansel Adams su questo luogo, diventato anche grazie a lui parco nazionale, determinante per la salvaguardia ambientale. Questo rapporto costante della fotografia americana con il paesaggio naturale è veramente un dato estremamente peculiare e interessante. Tutta la fotografia è segnata, secondo me, da un rapporto molto stretto con il mondo esterno, e uno dei grandi ambiti nei quali si esprime è quello dell'antropologia, disciplina che ha recentemente preso direzioni nuove e diverse. Vediamo qui un esempio del lavoro di Edward S. Curtis [97], il primo che ha realizzato un lavoro sistematico sui pellerossa, fotografando decine di tribù, facendo ritratti di una bellezza veramente incredibile. Era probabilmente la prima volta che gli americani avevano la possibilità di vedere, magari pubblicate su un giornale, le fotografie dei nativi del paese. Era sicuramente un modo per aprire gli occhi sul mondo.

#### Storia della fotografia

Il progetto relativo alla storia della fotografia si presenta sotto un duplice aspetto di novità; da una parte questa ideazione tende a colmare un vuoto nei sistemi didattico-educativi, dall'altra la lettura di questa nuova affascinante «arte media» così universalmente diffusa, avviene in un più vasto affresco che non dimentica tutte le arti e gli altri sistemi di comunicazione.

L'idea è appunto quella di tracciare una «storia» non solo dello specifico fotografico, ma anche dell'aprirsi della fotografia in diverse direzioni; per consentire così una lettura amplificata e per questo anche didatticamente più interessante e stimolante. Dai diversi processi di pensiero alle opere che entrano direttamente o indirettamente in relazione con la realizzazione dell'immagine.

È infatti sempre molto difficile e di non facile comprensione la collocazione di singoli personaggi e movimenti che hanno fatto la storia della fotografia senza che questi vengano mai inseriti nello sfondo socio-culturale in cui si attuano, vivono e si alimentano.

Il desiderio è quindi quello di tracciare un grande affresco degli ultimi 150 anni attraverso diversi sistemi operativi e reciproche influenze; non dimenticando ovviamente tutti i processi tecnologici e i relativi aggiornamenti. La relazione tra immagini fotografiche e storia del loro divenire con riferimento alle altre arti come il cinema, l'arte, la letteratura, la musica, la filosofia o movimenti sociali, permette la comprensione della fotografia, che non risulterà più avulsa dagli altri mondi comunicativi.

Di non secondaria importanza oltre alla ricerca iconografica e bibliografica, l'uso alternato di immagine statica e dinamica per sottolineare come leitmotiv del filmato il divenire di un'arte che vede proprio compiersi in questi mesi i suoi centocinquanta anni di vita.

Tale storia della fotografia non presume di raggiungere la totalità delle connessioni e delle storie interne al suo sviluppo, ma aspira a una completezza e semplicità esplicativa di notevole valore didattico, privilegiando all'interno del percorso di questo sistema comunicativo personaggi, eventi, scoperte, tendenze e correnti di pensiero che ne hanno fatto la storia.

Questa lettura privilegia perciò una analisi sul piano delle trasformazioni reali, sulla società e sul piano dei contenuti, non dimenticando peraltro la scoperta avvenuta con la fotografia di altre forme o canoni estetici, fino agli ultimi esiti tecnologici (foto da satellite, nuovi atlanti, fotografia scientifica ecc.), la scoperta cioè di nuovi mondi fino a ora invisibili che aprono la strada a nuove sensazioni e saperi.

In definitiva né una storia sociale della fotografia né la storia di una nuova arte, ma al di là di paralizzanti dialettiche tra forme e contenuti, la storia di tutte le possibilità che la scoperta della fotografia ha introdotto nella nostra vita.

[Appunti di Luigi Ghirri per le lezioni].

La fotografia a colori, nonostante quello che si pensa abitualmente, non è nata nel Novecento bensì nell'Ottocento. I primi a lavorare con la fotografia a colori sono i fratelli Lumière, gli inventori del cinema<sup>62</sup>. Ci sono sempre stati intrecci stretti tra la storia dell'immagine fotografica e di quella cinematografica. Muybridge, ad esempio, viene forse maggiormente considerato nella storia del cinema che non in quella della fotografia<sup>63</sup>. Per stampare i colori voi sapete che si utilizza una matrice, con un procedimento per il quale i colori passano separatamente. Sin dall'inizio, per la fotografia a colori si impiega un sistema analogo.

Devo dire che anche per quello che riguarda la fotografia a colori, nella fotografia delle origini ci sono delle cose di una bellezza straordinaria. Non solo perché sono rimaste intatte nel tempo, ma soprattutto perché rivelano un'attenzione particolare al cromatismo, che negli anni a seguire evolverà in una serie di procedimenti di tipo industriale. Tutte queste che stiamo vedendo sono fotografie di autori anonimi, e sono veramente straordinarie. Guardate, ad esempio, le analogie evidenti fra queste immagini fotografiche e i dipinti degli impressionisti [98, 99]. Come vedete, i colori non appaiono naturali nel senso attuale del termine, ma dal punto di vista della gradevolezza sono veramente straordinari. Noterete anche come la grana, non dovuta all'ingrandimento ma proprio alla struttura reale dell'oggetto, renda l'immagine molto vicina alla sperimentazione pittorica di Seurat e di Signac.

Figure 98 e 99. Auguste e Antoine Lumière, s.t., autochrome, 1910 ca.

*Guardate le analogie evidenti fra queste immagini fotografiche e i dipinti degli impressionisti. Come vedete, i colori non appaiono naturali, ma dal punto di vista della gradevolezza sono veramente straordinari.*





Figura 100. Honoré Daumier, litografia, 1856.

*Il tempo di posa era lunghissimo, per non far muovere le persone si utilizzava un supporto.*

Questa è una caricatura di Daumier [100] che viene spesso usata nelle storie della fotografia per spiegare come i fotografi realizzavano ritratti nell'Ottocento. Poiché il tempo di posa era lunghissimo, per non far muovere le persone si utilizzava un supporto, posto dietro al soggetto, che risultava invisibile nell'immagine.

Il rapporto tra pittura e fotografia, soprattutto nell'Ottocento, è un nodo importantissimo. Questo è un ritratto di Baudelaire fatto da Nadar. Baudelaire odiava la fotografia in una maniera feroce. Sono noti i suoi scritti contro la fotografia. E questo è un disegno di Manet [101] tratto dalla fotografia di Nadar [102].



Figura 101. Edouard Manet, *Ritratto di Charles Baudelaire*, acquaforte, 1865.

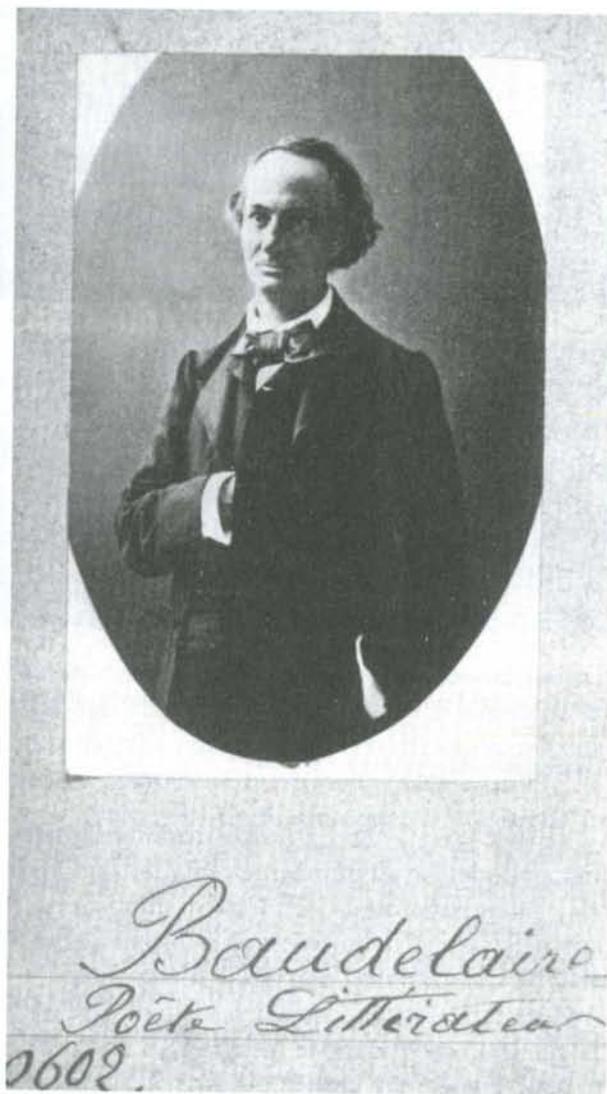


Figura 102. Nadar, *Ritratto di Charles Baudelaire*, 1862.



Figura 103. Gustave Courbet, *Marina*, olio su tela, s.d. Figura 104. Gustave Le Gray, *Cielo e mare*, stampa fotografica, 1860. Figura 105. Gustave Courbet, *Il castello di Chillon*, 1874. Figura 106. Braun, *Il castello di Chillon*, stampa fotografica, 1867.

*Courbet ha utilizzato intensamente le fotografie.*

Questo invece è Courbet [103], che ha utilizzato intensamente le fotografie, spesso rimanendo fedele all'immagine di partenza. Questo è Gustave Le Gray [104], un altro fotografo francese di importanza fondamentale soprattutto nella storia della fotografia di paesaggio. Qui vediamo come Courbet ha trasformato l'immagine fotografica.

Questa è una veduta famosissima, che è il castello di Chillon<sup>64</sup> ed è sempre Courbet, che ha usato moltissimo la fotografia; è uno dei primi pittori realistici [105, 106]. Forse il più grande pittore realista francese.

[Lezione del 20 aprile 1989].

## Trasparenza

Un primo compito che affronteremo sarà questo: ognuno di voi a casa ha i provini del lavoro fatto finora; cercate di selezionare quattro o cinque immagini che ritenete significative all'interno di questo discorso sulla trasparenza, sui riflessi, sull'ombra. La prossima volta porterò un po' di materiale mio e riguarderemo insieme il vostro. Magari provate a ordinare i provini in pagine; in un incontro successivo cominceremo, sulla base di circa dieci immagini a testa, a restringere ulteriormente la scelta. Credo sia emerso un problema. Per tutti noi è facile passare da un testo letterario a un altro, siamo in grado di scrivere un testo o di svolgerne la grammatica e la sintassi ecc. Si tratta semplicemente, almeno in apparenza, di aggiornare determinati codici di comunicazione, e questo può accadere anche per altri linguaggi e in altri corsi, come quello di disegno. Per quello che riguarda la fotografia, invece, il livello di conoscenza da cui siete partiti era molto elementare. Chiaramente vogliamo che il risultato finale del vostro lavoro, pur partendo oggettivamente da un grado di pratica e di conoscenza tecnica molto basso, sia accettabile. Ci sono tra voi persone che hanno comprato la macchina perché non l'avevano, cosa che negli altri corsi non è successa. Continueremo quindi a lavorare sui due tipi di alfabetizzazione, di tipo tecnico e di tipo visivo, per raggiungere questo obiettivo.

Una possibilità di sviluppo del lavoro, secondo me molto bella, è quella di cui vi ho già parlato, quella delle immagini da riprendere attraverso schermi trasparenti, utilizzando tre, quattro immagini di Reggio da sovrapporre alle riprese. Alla fine è molto semplice, basta



Figura 107. Luigi Ghirri fa lezione in strada.

un cavalletto [107]. Potrebbero essere due foto, una del soggetto come era in passato e una di come è adesso. Sovrapporre in trasparenza: un'immagine stampata su acetato o su doppio acetato ci permetterà di vedere attraverso una fotografia. Ci sono diversi modi di farlo, e diversi esiti possibili per un lavoro come questo. Oppure possiamo procurarci dieci fogli da disegno, trasparenti e millimetrati, li fissiamo su un vetro con una cornice, giriamo per il paesaggio cambiando semplicemente le foto davanti. Potrebbe essere divertente e molto semplice. Questa è una cosa che si potrebbe fare. Sul tema della trasparenza possiamo fare di tutto. Magari prendiamo la finestra, possiamo riprendere sia il discorso sulle ombre sia quello della trasparenza e svilupparli attraverso i vetri o attraverso i reticolati. Oppure mi faccio prestare da un amico una macchina fotografica a lastre 20x25 e al limite partiamo da quella, perché la trasparenza della fotografia prima di tutto cos'è? È il vetro smerigliato con le quadrettature sul quale si guarda. Il paesaggio rovesciato è esperienza del trasparente globale, non vediamo certo immediatamente il prodotto finito o la foto-

grafia da mettere in mostra, ma iniziamo un percorso di avvicinamento alla trasparenza. Magari ci proponiamo come esito finale l'esame di una cosa da diversi punti di vista, percettivo o oggettivo o visivo o di costruzione dell'immagine. Secondo me un percorso di questo genere potrebbe essere interessante. Il vetro smerigliato della macchina fotografica diventa identico, per certi versi, alla quadrettatura di una lavagna per imparare a scrivere o a disegnare. La finestra, che è un oggetto trasparente, diventa tante cose, offre tante possibilità: ci puoi vedere il paesaggio così come puoi vederlo attraverso il foglio, puoi utilizzarne la luce e l'ombra, tutti gli elementi per un discorso sulla trasparenza. [...]

Un'altra ipotesi: adoperiamo un proiettore, proiettiamo sulla lavagna uno dei vostri paesaggi e lo fotografiamo, una diapositiva che prenda un po' del termosifone, un po' della lavagna, un po' del muro, è anche quello un modo di guardare per trasparenze.



Figura 108. Foto della studentessa Miriam Mirri sul tema della trasparenza.



Figura 109. Luigi Ghirri, *Paesaggi di cartone*, 1978 (copertina).  
*Diapositive da vedere in trasparenza.*

Ricordo una casa dove abitavo; nelle case vicine qualcuno aveva i vetri rotti, non aveva i soldi per ripararli e ci metteva la carta da giornale. Era un modo per preservare dal freddo e allo stesso tempo ripararsi visivamente. Mi piacerebbe che riuscissimo a fare, anziché un lavoro solo, una serie di differenti lavori sul trasparente.

Potremmo lavorare un po' anche sulle diapositive, una giornata. Magari possiamo fare un tabellone, non so, un oggetto con tante diapositive da vedere in trasparenza [109], con tutti i paesaggi realizzati sul tema del trasparente. Invece di fare una mostra solo come realizzazione didattica classica, facciamo una tavola di 50x70 cm fatta di tante diapositive con i telaietti, li mettiamo tutti insieme, la illuminiamo da dietro così si vede tutto questo nostro percorso di apprendimento, di conoscenza del mezzo. La visione del mondo attraverso l'obiettivo, attraverso il bagno di sviluppo quando compare l'immagine nella stampa, attraverso il vetro smerigliato, attraverso il mirino della camera fotografica [110].

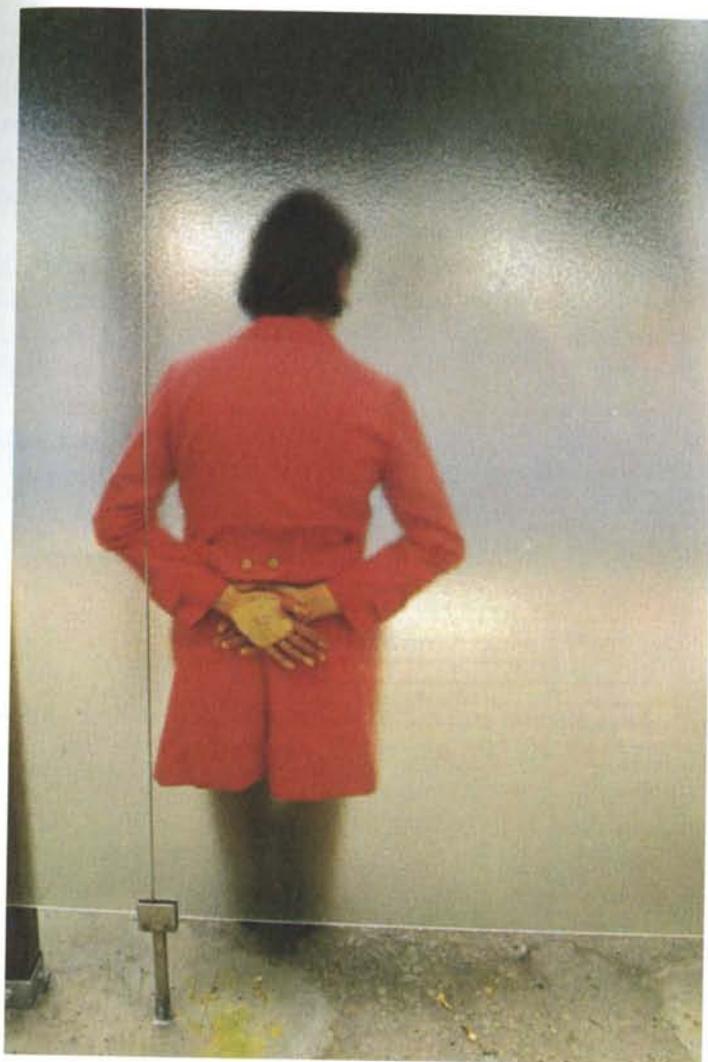


Figura 110. Luigi Ghirri, *Brest*, 1972.  
*Attraverso il vetro smerigliato.*



Figura 111. Luigi Ghirri, Brest, 1972.

*Un'ulteriore tipo di realtà, ottenuta attraverso strumenti trasparenti.*

Il concetto che dovrebbe emergere dall'insieme di questo discorso è la consapevolezza che chi fa fotografia lavora con un oggetto opaco, perché l'immagine si forma e si rivela al buio, ma utilizza materiali trasparenti, come gli obiettivi, come la pellicola. Questo connubio tra il massimo dell'opacità e il massimo della trasparenza determina una particolare percezione della realtà. Allora l'esito finale che vogliamo raggiungere non è tanto quello di fare fotografie che denotano ancora una volta la trasparenza, ma eventualmente quello di togliere tutta la trasparenza che c'è tra noi e il mondo, sostanzialmente per arrivare a rivederlo. Noi adoperiamo oggetti e materiali trasparenti. Il disegnatore usa la matita, che non è trasparente, mentre la fotografia è un materiale che dal punto di vista pratico e tecnico viene costruito attraverso la luce, attraverso la trasparenza.

La fotografia non si ferma, non si esaurisce nell'oggetto di partenza, nel soggetto ripreso. Il risultato finale, l'esito che contempla chi fa la fotografia e chi successivamente la osserva è un ulteriore tipo di realtà, ottenuta attraverso strumenti, appunto, trasparenti. La fotografia è un viaggio attraverso queste trasparenze, non solo la trasparenza fisica, oggettuale, concreta, ma un'idea della trasparenza. [...] [111]

Attraverso alcuni oggetti possiamo vedere l'immagine rovesciata, ad esempio possiamo vedere un paesaggio rovesciato attraverso un bicchiere pieno d'acqua. Poi c'è la trasparenza illusoria dei trompe l'oeil. A proposito, se volete, un giorno possiamo andare a tre chilometri da qui e sbizzarrirci con i trompe l'oeil di Sassuolo.

Possiamo guardare una saracinesca classica [112], fotografare una cosa attraverso una saracinesca, oppure attraverso diversi tipi di vetro: zigrinato, retinato...

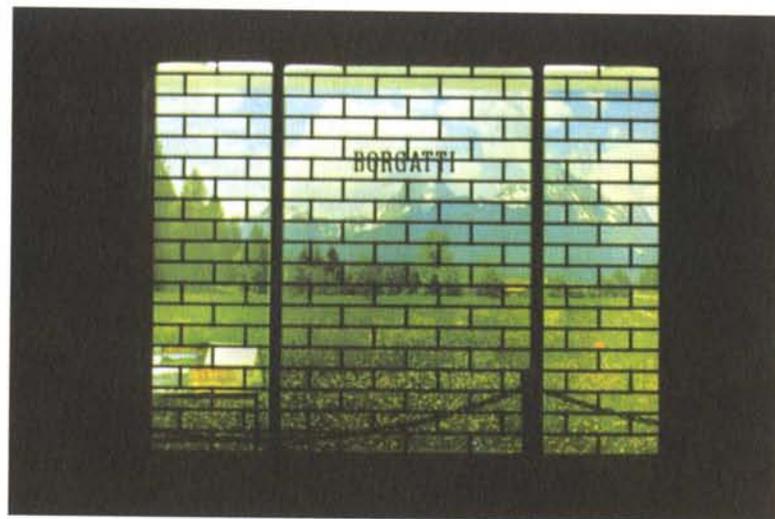


Figura 112. Luigi Ghirri, Reggio Emilia, 1974.

*Fotografare una cosa attraverso una saracinesca.*

Ingmar Bergman racconta di avere scoperto la magia del cinema quando da bambino, chiuso in un armadio, fece scorrere lo sguardo nelle piccole fessure di un'anta dello stesso.

Il mondo esterno, e cioè l'interno di una camera, gli sembrò straordinariamente interessante e in «movimento».

Credo che anche per la fotografia uno degli aspetti più fascinosi stia in questo vedere «attraverso» qualcosa; questo non è un atteggiamento spionistico o da voyeur, ma la significa dover attraversare con lo sguardo lenti, concave o convesse, filtri, vetri smerigliati, prismi, dispositivi ottici, mirini, reticoli e cornici; e poi ancora guardare in trasparenza negativi e diapositive, scorgere immagini sospese impalpabilmente nei coni luminosi delle proiezioni, osservare l'apparizione delle immagini sospese nell'acqua delle bacinelle dei bagni di sviluppo, fino alle ormai perdute profondità delle superfici mutevoli e cangianti dei dagherrotipi.

Tutto uno sterminato emporio di piccoli oggetti mirabolanti, per poter rappresentare qualche ombra o parvenza del mondo esterno, consapevoli che tutto questo appare ed è possibile grazie alla trasparenza della luce.

[Appunti di Luigi Ghirri per le lezioni sulla trasparenza].

Anche i neon sono bellissimi. C'è una gelateria sul viale... Ci sono cose che dovrete cercare voi girando per la città. Vedevo stamattina, proprio vicino a Porta San Pietro, una gelateria con un omino e una donnina disegnati con il neon sulla destra. Sono stupendi, in più se ci andate di mattina prima di venire a scuola, alle nove e mezzo, a Porta Castello c'è un traliccio che copre un monumento e disegna l'architettura in restauro filtrando i raggi del sole.

Mi succede spesso di mettermi davanti alle vetrine, nelle grandi città sono molto frequenti i richiami a questo rapporto tra trasparenza e riflesso, alla finta trasparenza; il riflesso degli specchi, delle superfici specchianti, è un tema molto interessante [113].

Oppure con la macchina fotografica 20x25 andiamo fuori, la piazziamo nel parco e fotografiamo il vetro smerigliato. Poi sarebbe bello fare, secondo me, una serie di riprese con le lenti addizionali.

C'è un libro che tratta della trasparenza degli strumenti fotografici, delle fotografie, della pellicola, degli obiettivi...<sup>65</sup>.



Figura 113. Luigi Ghirri, *Autoritratto*, Parigi, 1976.

*Mi succede spesso di mettermi davanti alle vetrine.*

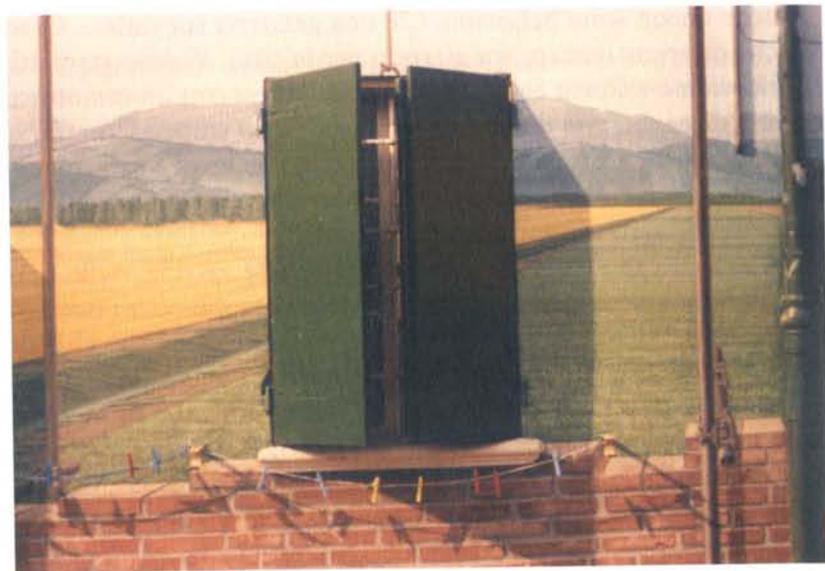


Figura 114. Luigi Ghirri, San Giovanni in Persiceto, 1991. Fotografia per il progetto *Piazza Betlemme*, a cura di Giulio Bizzarri, Ermanno Cavazzoni, Luigi Ghirri, Università del Progetto, Reggio Emilia, 1992.

In generale, non punterei a produrre subito oggetti enormi, semplicemente un insieme di tanti piccoli tasselli che definiscono progressivamente una cosa... per poi lavorare, magari nella fase finale, su tavole un po' più consistenti, di maggior impatto visivo, anche per sottolineare l'aspetto progettuale e produttivo del lavoro.

[Lezione del 20 ottobre 1989].

## Soglia

Faremo la maggior parte del lavoro e delle esercitazioni fuori all'aperto, perché, indipendentemente dalle tematiche che affrontiamo quest'anno, il tema della soglia o altri temi inerenti, la stragrande maggioranza della produzione fotografica viene solitamente realizzata in esterni, quindi una buona conoscenza del funzionamento dell'apparato tecnico della macchina fotografica in rapporto alla rappresentazione del mondo esterno è fondamentale. Alterneremo comunque le esercitazioni in esterni con qualche piccolo lavoro in interni, che limiteremo alla realizzazione di alcuni ritratti, soprattutto per vedere come lavora la luce artificiale e le differenze in rapporto e a confronto con la luce naturale. Infine approfondiremo – indipendentemente dalla direzione tematica, specialistica, di sviluppo creativo che ognuno vorrà prendere nel corso del suo lavoro – i rapporti che entrano in gioco nel lavoro di riproduzione di un oggetto, che sia un oggetto tridimensionale, oppure un quadro, una stampa, un disegno da riprodurre, e faremo qualche esercitazione con il banco ottico.

[...]

Se qualcuno di voi ha intenzione di acquistare una macchina fotografica, per interesse personale o perché siete attratti da questa esperienza, consiglieri di comprare una macchina manuale anziché una macchina automatica.

Le macchine più o meno sono tutte uguali. Riguardo alle prestazioni tecniche delle macchine, soprattutto per il lavoro che fate voi,

cioè per un approccio iniziale, ci sono molti miti da sfatare, direi che per certi versi non fa assolutamente differenza. Consiglierei di acquistare una reflex, una macchina abbastanza buona che vi possa durare degli anni. Tutto lì. Non prendete macchine molto accessoriate, con molti dispositivi elettronici, non tanto perché non funzionano o non servono, ma semplicemente perché sono più delicate.

Ci sono macchine, il cui costo si aggira attorno alle 300-400 mila lire, che si trovano anche usate in ottimo stato. Sulle 300 mila lire comprate una macchina con un obiettivo normale, che nel tempo può essere corredata di ulteriori accessori tecnici. Potrebbe anche essere automatica e manuale, ma anche solo manuale, nel senso che è giusto, inizialmente, imparare l'abc della fotografia. La camera non è come una penna, per cui l'importante è imparare a scrivere e questo è qualcosa che non dipende dalla penna. Siccome la fotografia – come dice la parola stessa – è scrittura con la luce, è importante apprendere a scrivere e leggere con la luce attraverso l'oggetto che avete in mano. Quindi escludete le macchine totalmente automatiche. Se prendete una macchina che sia manuale e automatica, o semiautomatica, l'automatismo, dopo aver fatto un certo tirocinio, vi permetterà di dimenticarvi della macchina. La macchina è assolutamente irrilevante per quello che riguarda il vostro modo di vedere, di rappresentare il mondo esterno, allora quando avrete acquisito una certa consapevolezza, a quel punto potrete adoperare anche gli automatismi. All'inizio l'automatismo vi permetterebbe forse di ottenere buone fotografie, ma non vi darebbe nessuna chiave di accesso alle modalità di costruzione dell'immagine, e vi negherebbe la possibilità di apprendere l'utilizzo manuale. Prima di tutto occorre, se non proprio un tirocinio, comunque una fase di apprendimento per cominciare a capire cos'è un diaframma e cos'è un tempo di esposizione. Non sono questioni astruse o negazioni della creatività, sono quattro regole elementari, basilari che vi serviranno sempre, in qualsiasi tipo di lavoro. Se poi deciderete di non fare fotografia, di occuparvi ad

esempio di grafica, la conoscenza della messa a fuoco, di com'è strutturata l'immagine fotografica, che dovrete impaginare, sulla quale dovrete lavorare, vi sarà comunque molto utile. Partendo con la macchina non automatica sarete costretti ad acquisire questo tipo di conoscenza che, anche se inizialmente vi potrà sembrare qualcosa di farraginoso e complicato, e anche se sembra non aver niente a che fare con il vostro lavoro in altri ambiti, vi tornerà utile in un secondo tempo.

Se prendete un corpo macchina senza obiettivo, successivamente, per prima cosa, acquistate un 50 mm, obiettivo che viene definito «normale» perché, teoricamente, dovrebbe riprodurre l'angolazione del nostro campo visivo. L'equivalente del nostro campo visivo in realtà sarebbe costituito dall'obiettivo da 35 mm, che però presenta una serie di problemi di complessità costruttiva e dunque di costo. Il 50 mm è l'obiettivo migliore che c'è, il più diffuso, quello che si usa per la maggior parte delle ricerche, copre un buon 80% di quelle che sono le esigenze comuni.

Per quanto riguarda gli aspetti teorici del corso, pensavo di svilupparlo in due direzioni: una di tipo informativo, abbastanza dettagliato e approfondito sulla storia della fotografia; un altro di riflessione su due temi, la soglia e la trasparenza.

Credo sia importante riuscire a creare, intorno alla fotografia, una serie di argomentazioni e discussioni. Mi sembra anche essenziale incominciare a conoscere la storia dell'immagine. Tenterò di presentarvi una storia delle immagini, non una storia della fotografia in quanto tale. Ovviamente verrà privilegiata l'immagine fotografica, però ritengo che non sia più sufficiente, che sia comunque estremamente limitativo fare una storia dello specifico fotografico, perché la fotografia nasce da tante vicende differenti, dalla combinazione di diversi elementi, che appartengono da una parte alla storia della pittura e della cultura d'immagine in generale, dall'altra alla fisica e

all'ottica. Questa immagine, che a un certo punto viene chiamata fotografia, avrà uno sviluppo parallelo e intrecciato ad altre discipline, come la pittura, la grafica, la tipografia, l'illustrazione. Soprattutto al cinema, perché, come sapete, il cinema non è che è una derivazione della fotografia.

Credo che analizzare, studiare, verificare insieme la vicenda di determinate figure, di determinati movimenti, sia interessante perché ci permette di acquisire un tipo di competenza utile anche a quelli di voi che hanno seguito o intendono seguire altri corsi. Per quanto riguarda il corso sul cinema o sulla grafica credo che esistano molti agganci con la fotografia, quindi l'opportunità di guardare al procedere parallelo di questi sistemi espressivi mi sembra essenziale.

Poi è importante rivolgersi agli aspetti teorico-pratici, arrivare a utilizzare e verificare sul campo, negli esterni e negli interni, le conoscenze di tipo tecnico. Come vi ho già detto, l'utilizzo di altri linguaggi espressivi, come la parola scritta o il disegno, appare più facile perché abbiamo con essi una frequentazione quotidiana, mentre l'ipotesi di affrontare senza mediazioni temi complessi come può essere quello della soglia, con la fotografia ma tralasciando l'aspetto teorico e l'aspetto pratico-conoscitivo, mi sembra estremamente problematica e poco produttiva. Cosa significa un corso sulla soglia? Accanto a questo corso di fotografia verranno tenuti altri corsi: uno sulla soglia, uno sulla capacità di orientamento<sup>66</sup>, quindi due corsi che riservano un'attenzione particolare allo spazio. Il mio sarà evidentemente un approccio che riguarderà più da vicino la fotografia, ma che inevitabilmente dovrà tenere conto di una dimensione spaziale più ampia, di un rapporto con l'esterno in molti sensi e direzioni.

Per qualcuno, come ad esempio per Norberg-Schultz<sup>67</sup>, studioso dell'architettura e dell'ambiente in generale, la soglia identifica il punto di passaggio tra il mondo interno e il mondo esterno [115]. La parola soglia non significa soltanto la linea di passaggio tra la strada e l'interno della casa, ma viene utilizzata anche in senso meta-



Figura 115. Luigi Ghirri, La Certosa, Parma, 1985.

forico, per indicare un confine tra l'interno, quello che pensiamo, quello che vediamo, quello che possiamo vedere, quello che dobbiamo vedere e quello che invece vediamo nella realtà e che determina un'osservazione comune, cioè tra il nostro interno e l'osservazione del mondo. Questo punto di equilibrio tra mondo interno e mondo esterno in fotografia io penso di averlo identificato con l'inquadratura. Ci troviamo di fronte a un problema fondamentale, a una delle basi della fotografia. Il rapporto tra quello che devo rappresentare e quello che voglio lasciare fuori dalla rappresentazione. Vedo che ho quaranta persone di fronte a me: cosa devo fare per rappresentare questa scena, per quale ragione devo includere una faccia piuttosto che un'altra o un particolare del suo maglione o un particolare

della penna o l'insieme del quadro? [116] Questo è il problema fondamentale della fotografia, cioè sapere esattamente che cosa voglio rappresentare, e che cosa voglio comunicare con la mia immagine. Il problema di quello che viene escluso e di quello che viene incluso nella rappresentazione non esiste, ad esempio, in pittura. Il pittore si mette di fronte a un quadro bianco e, dentro a questo quadro bianco – che ha un suo limite preciso – inserisce e trasferisce qualcosa, perché immagina, perché interagisce, perché ha dentro di sé un'immagine predefinita che avrà un limite molto definito, che è quello della tela; trasferisce un immaginario, un'immaginazione, una creazione, una manualità e un'esperienza operativa all'interno di questo spazio.

Nemmeno il cinema ha questo problema. Al cinema noi vediamo le immagini e lo svolgimento temporale del racconto, un fotogramma dietro l'altro; anche se non lo percepiamo quello che vediamo è lo scorrere della pellicola, che determina la percezione di un movimento. Quindi il problema di quello che sta attorno, di quello che l'inquadratura include o esclude, assume nel cinema un rilievo minore che in fotografia, perché diventa più importante il fattore temporale, la scansione temporale del racconto.

È vero che anche nel cinema c'è il fotografo, c'è l'inquadratura, ci sono molti meccanismi comuni alla fotografia, ma incidono in misura minore. Per quanto riguarda la fotografia il problema determinante è quello di ritagliare da uno spazio sterminato del quale siamo osservatori un quadratino, un rettangolo, una sezione rotonda.

Nel momento in cui io scatto, mi trovo sulla soglia, sono sul punto di avvertire la possibilità di filtrare il mio interno con l'esterno. Devo fare una valutazione esatta, comunque un calcolo che so essere molto importante, che riguarda quello che deve essere tralasciato e quello che deve essere compreso.

Tenere presente questo, quest'idea della soglia della rappresentazione reale, della soglia dell'inquadratura, ci permetterà anche di condurre un'analisi di tipo diverso su quello che hanno fatto altri fotogra-



Figura 116. Luigi Ghirri, Arles, 1978.

*Un particolare o l'insieme del quadro.*

fi, e potremo lavorare sulle fotografie di altri, vedere, ad esempio, come da un'immagine se ne possano idealmente ricavare infinite altre.

Però mi piacerebbe molto che durante questo corso voi riusciate a imparare a fare una buona inquadratura, che significa già qualcosa, e soprattutto a cercare nella realtà le inquadrature che già esistono. Noi non ci facciamo caso, ma una delle cose di cui mi sono accorto è che nella realtà c'erano già le fotografie che ho fatto. Sono inquadrature le porte, le finestre. Quando apriamo una finestra e guardiamo fuori, è come la prima inquadratura, è l'apertura del nostro sguardo sul mondo. Funziona come il mirino della macchina fotografica, non c'è una grossa differenza.

Il problema è capire come ritagliamo queste finestre mentali, queste finestre che sono nella realtà e che ritroviamo mentalmente quando

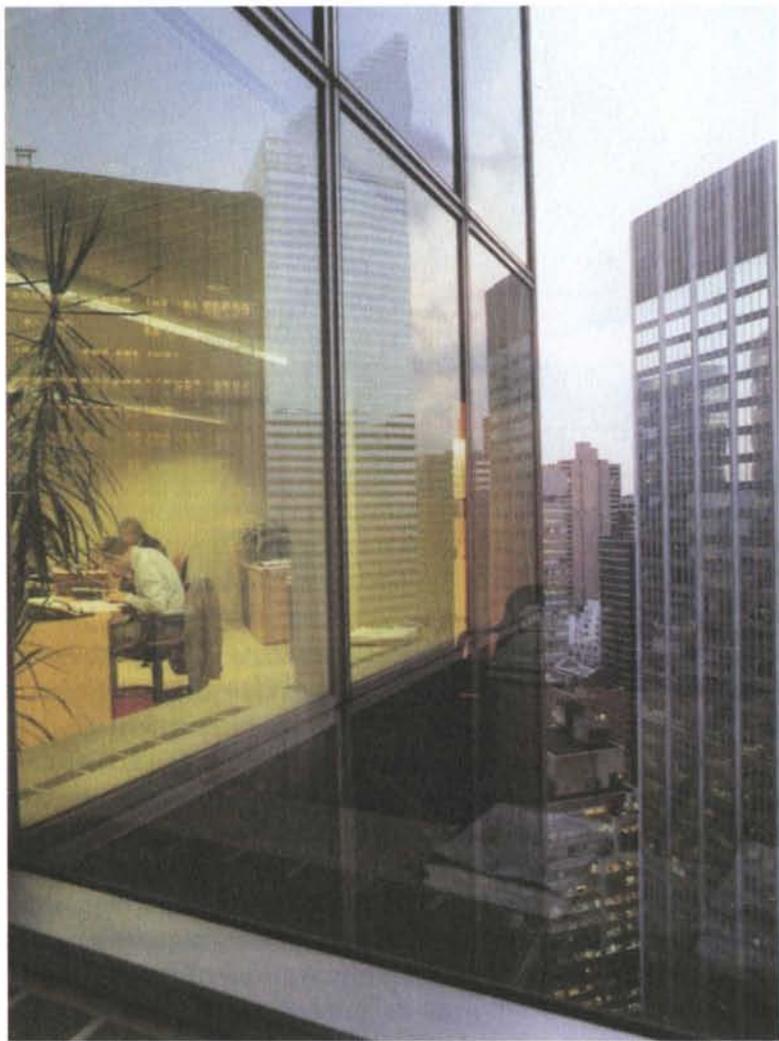


Figura 117. Luigi Ghirri, New York, 1989.



Figura 118. Luigi Ghirri, Formigine, Modena, 1985.

*Sono la soglia per andare verso qualcosa.*

andiamo a fotografare. Quando parlo di inquadratura naturale, intendo riferirmi a spazi nei quali il nostro sguardo è già guidato e orientato, e parlo anche di cose molto semplici, come ad esempio un cancello. Il cancello non segna solo il limite o l'accesso a una proprietà, ma si impone e guida il nostro sguardo in determinate direzioni. In un libro che ho pubblicato da poco<sup>68</sup> quest'idea emerge in modo chiaro [118]. Ci sono le colonne, che rappresentano dei limiti, dei segni, dei traguardi, dei confini entro cui lo spazio si rappresenta. E non sono molto diverse dal mirino della macchina fotografica. Sono la soglia di qualcosa, la soglia per andare verso qualcosa.

[Lezione del 19 gennaio 1990, prima parte].



Figura 119. Luigi Ghirri, Brescello, 1989.  
*Il problema è ordinare lo sguardo.*

Quando parlo di inquadrature naturali, mi riferisco a cose di questo tipo. C'erano in campagna, soprattutto qui attorno, numerose strutture di questo genere, spesso ad arco, dall'aspetto monumentale, poste in una posizione tale da guardare al paesaggio aperto, su nient'altro di importante o di rilevante. Anche alle spalle del fotografo non c'è niente. Ma nelle foto, queste strutture assumono una funzione precisa: diventano come soglie di accesso a qualcosa, di accesso al mondo esterno. Potremmo paragonarle al mirino di una macchina fotografica. Questo tema dell'accesso al mondo esterno, del guardare attraverso, dando un ordine al nostro sguardo, individuando e assegnando al nostro sguardo un ordine precostituito, esiste anche all'interno del paesaggio. Sono innumerevoli, soprattutto nel paesaggio italiano, gli elementi di questo genere. Non parlo solo dell'arco di trionfo o dei colonnati, ma di infiniti elementi disseminati all'interno del paesaggio, dell'architettura, delle città.

Anche la fotografia di questa piazza [119] è orientata in un certo modo, segue l'orientamento determinato da oggetti presenti sulla piazza e da queste due colonne che nella fotografia risultano appena accennate.

Non si tratta tanto di un problema di quinte sceniche, il problema è dare un percorso e ordinare lo sguardo in una certa direzione. Elementi che funzionano in questa direzione sono presenti in moltissimi oggetti architettonici, e anche nel paesaggio. Anche una struttura vuota può funzionare come un mirino, come un'inquadratura naturale.

Questo risulta ancora più chiaro se accostiamo una rappresentazione pittorica a una fotografica. In questa rappresentazione di un tipico paesaggio italiano, la staccionata segna l'accesso alla proprietà, ma, nello stesso tempo, indirizza e dirige lo sguardo all'interno del paesaggio [121]. Questo cancello, collocato in un determinato punto dello spazio, diventa il punto focale di tutta l'immagine. Esiste una dinamica di scambio continuo fra la rappresentazione della realtà e la realtà stessa, un meccanismo di fusione progressiva della realtà nella sua rappresentazione, di creazione di qualcosa in cui è difficile distinguere realtà e rappresentazione. Succede alle nostre città e al paesaggio esterno.

Se ci concentriamo sul tema della «soglia», pensandolo in particolare come elemento del linguaggio fotografico – quindi l'inquadratura fotografica e il quadro, due termini che hanno quasi lo stesso significato – troviamo, nella natura e nel mondo esterno in generale, molti possibili elementi utili per un lavoro di ricerca e per un lavoro progettuale interessante e stimolante. È ovvio che non basta fotografare una porta chiusa, o una porta spalancata verso la strada oppure, al contrario, verso l'interno di una casa. Il problema, al contrario, è

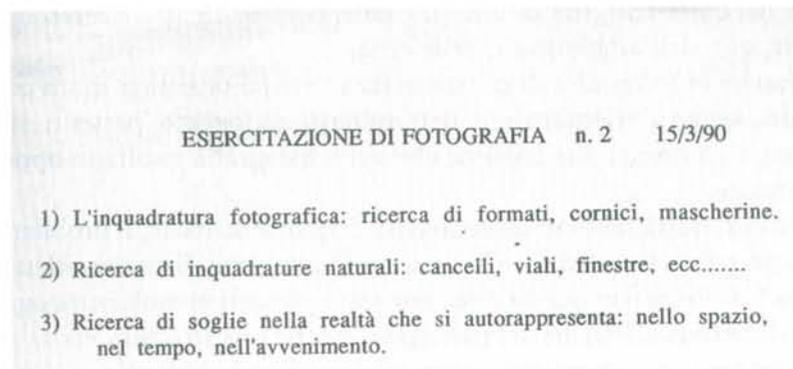


Figura 120. Esercitazioni preparate da Luigi Ghirri per gli studenti.



Figura 121. Luigi Ghirri, San Casciano, 1988.

superare la semplice riproduzione della soglia e farla diventare un elemento sia dello spazio che del tempo, soprattutto dello spazio, un elemento di accesso alla visione del mondo esterno o a un determinato modo di rappresentare il mondo esterno. E questo deve emergere in due direzioni: attraverso la scelta dell'inquadratura fotografica e attraverso la scelta dei luoghi da riprendere, ricordando che la fotografia è essenzialmente un dispositivo di selezione e attivazione del vostro campo di attenzione.

Non si tratta di diventare una specie di segugio o un detective che va alla ricerca di tutti i cancelli e di tutti gli archi di trionfo della Pianura Padana. No: semplicemente si tratta di attivare un processo mentale, di attivare lo sguardo e cominciare a scoprire nella realtà cose che prima non si vedevano, anche dando agli oggetti, agli elementi della realtà un altro significato. Attivare un campo di attenzione diverso.

A questa attivazione dell'attenzione farà poi seguito il passo successivo, quello della rappresentazione fotografica. Non sarà in gioco la ricerca ossessiva dell'inquadratura gradevole, lasceremo da parte tutte le problematiche più banali, come la «quadratura», la posa ecc... È chiaro che la finestra è una delle «inquadrature naturali» più facili e immediate. C'è stata una decina di anni fa, al Museum of Modern Art di New York, una grande e bellissima mostra, il cui titolo tradotto in italiano è «Specchi e finestre»<sup>69</sup>, che tendeva a dimostrare una dialettica costantemente presente all'interno della fotografia, un'opposizione tra la fotografia come specchio del mondo, quindi un riflesso del mondo, oppure come finestra sul mondo<sup>70</sup>. La mostra non arrivava ovviamente a nessuna conclusione, semplicemente testimoniava che nella fotografia c'erano due filoni, due rilevanti e differenti modi di vedere, che consistono nel farsi specchio della realtà e nell'essere finestra sul mondo. Io personalmente ho sempre optato per la seconda declinazione, preferendo pensare che la fotografia sia una finestra aperta sul mondo.

Per tornare al discorso di prima, penso che ci siano, nella realtà, tanti «mirini», tante finestre già delineate. Possono essere il televisore, lo schermo del cinema, l'arco di trionfo nella pianura, il cancello aperto dentro una rappresentazione pittorica, il cancello aperto nella realtà, la porta spalancata sul pianerottolo o la finestra della nostra stanza. Ci sono tanti percorsi già segnati per guardare la realtà. La macchina fotografica, semplicemente, dovrebbe essere una sottolinea-

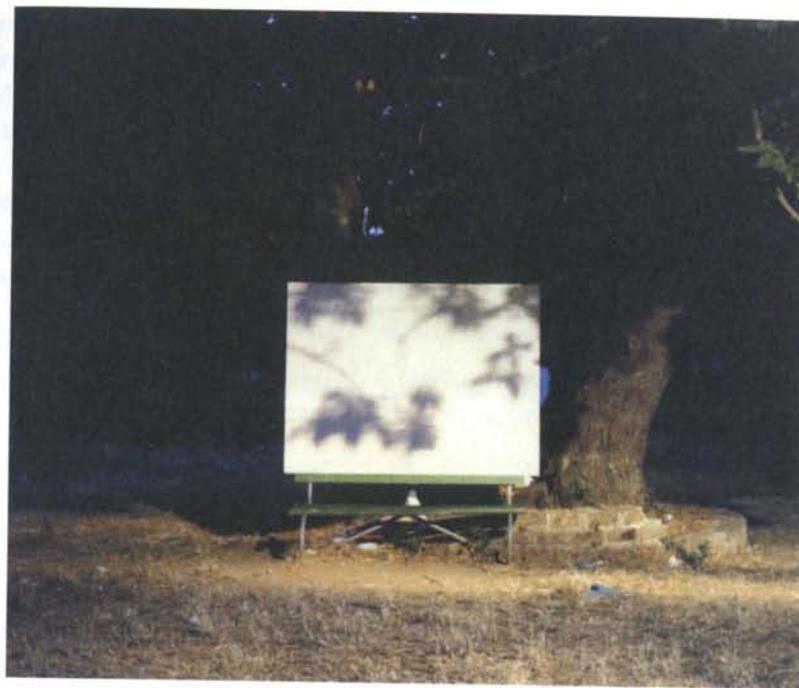


Figura 122. Luigi Ghirri, Sassuolo, 1975.

*Anche uno schermo cinematografico può diventare un mirino.*

tura di queste indicazioni già presenti, di questi punti di attraversamento tra un interno e un esterno. Anche uno schermo cinematografico può diventare un mirino [122]. È chiaro che questo oggetto ha nella realtà una sua funzione precisa, ma può costituire un efficace esempio di come un oggetto possa assumere anche la funzione di cui parlavamo prima. Anche queste immagini di un capanno da pesca sul Po sono delle «inquadrature».

Ho voluto chiudere il mio libro con questa specie di supporto per tende da spiaggia, vicino a Marina di Ravenna, che, senza tenda,



Figura 123. Luigi Ghirri, Marina di Ravenna, 1986.

*Questa specie di supporto per tende potrebbe essere la cornice di un quadro.*

diventa un quadro perfetto, una cornice [123]. Potrebbe essere la cornice di un quadro come di una fotografia. Questa fotografia, che non mostra niente di straordinario, solo un aspetto della realtà, dimostra efficacemente tutto quello che vi ho detto.

Il fotografo di moda Christian Vogt si portava in giro per il mondo una cornice con una specie di supporto. Arrivava in un posto e diceva: «Faccio una foto alla scuola». Metteva la cornice, la macchina fotografica in quella posizione e mostrava che c'era sempre un'ulteriore inquadratura. Un altro, un giapponese, Hosoe, ha fatto in passato qualcosa di simile. Quello che vorrei succedesse anche a voi è riuscire a lavorare direttamente sulla realtà. È molto più divertente, per

certi versi diventa un gioco. In un ritratto famosissimo di uno dei più grandi galleristi italiani, Giorgio Marconi, fatto da un fotografo di Milano, Giuseppe Pino, il soggetto tiene in mano una cornice, ma a me sembra una banalizzazione del problema. Sarebbe come risolvere il ritratto di un sassofonista semplicemente mettendogli in mano un sassofono: è la prima cosa che viene in mente. Invece la scelta dell'inquadratura è un lavoro profondo sul sistema di rappresentazione, sulla scoperta di una realtà che è presente all'interno della realtà.

Insomma, la fotografia consiste essenzialmente in due cose: prima di tutto nel riuscire a capire cosa è necessario includere all'interno dell'immagine. E questo è uno dei dati fondamentali, anzi, secondo me, è il dato fondamentale. Il secondo aspetto riguarda il come riuscire a dare a questo ritaglio del mondo esterno – attraverso il rapporto con la luce, con lo spazio, con il momento – una sua valenza comunicativa.

Ci sono due problemi, quello della forma della soglia e quello del formato della fotografia. Nell'Ottocento i formati delle fotografie non erano standardizzati come sono ora<sup>71</sup>. Era facile vedere fotografie rotonde, fotografie ovali... Il problema di quale forma scegliere per rappresentare correttamente una certa parte di mondo veniva risolto nei modi più vari. Siamo ancora sul problema dell'inquadratura, di quello che dobbiamo mostrare e quello che non dobbiamo mostrare o addirittura dobbiamo cancellare. Questo punto della cancellazione è veramente il problema centrale di tutta la fotografia. Secondo il mio punto di vista si sovrappone, almeno in parte, al problema della soglia, al problema dell'accesso al mondo, dunque dell'attivazione e della determinazione dello sguardo sul mondo esterno.

Esistono, inoltre, dei codici: per esempio avrete visto, a proposito sempre di inquadrature e di problemi a esse connessi, forse anche su qualche rivista di moda, un sottile bordo nero intorno alla fotografia. Cosa significa? Con quel segno il fotografo indica che è stato stampato il negativo per intero, quel nero che si vede intorno è il margine dell'immagine sul negativo. Stampando il negativo con un po' di bor-

do, con tutti i confini dell'immagine visibili, il fotografo ci dice che non ha alterato in alcun modo il contenuto dell'inquadratura.

Sono stati fatti molti studi sulla visione, ma, a grandi linee, si può sostenere che noi vediamo in una maniera abbastanza orizzontale, vediamo certo più in orizzontale che in verticale [124], e grosso modo il campo visivo che col nostro sguardo riusciamo a coprire ha una forma equivalente a quella di un foglio di carta di uso comune. Quest'idea ha condizionato la standardizzazione dei formati fotografici. Però non è detto che la mia percezione della realtà a un certo punto non possa essere anche rotonda. Io, ad esempio, il piatto lo vedo rotondo, perché è rotondo. Ci sono però dei dati di tipo pratico: la pellicola impone il formato rettangolare, le macchine fotografiche sono rettangolari, io devo inscrivere questo cerchio all'interno di un rettangolo. Allora, pur facendo una fotografia rettangolare, posso ad esempio fare una mascherina, cioè disegnare un cerchio su di un foglio di carta e utilizzarlo in fase di stampa: in questo modo la fotografia che esce è rotonda. Non vedo nessun tipo di limitazione. È chiaro però che, in fotografia come in pittura, la maggior parte dei quadri è di forma quadrata o rettangolare (orizzontale o verticale che sia), pur esistendo anche immagini rotonde o di forma irregolare. Il problema è che si è persa un po' la capacità di lavorare liberamente sulla selezione, su questo lavoro di esclusione e inclusione. Se la mia percezione della realtà è autonoma, non vedo per quale ragione devo limitarmi a pensare la fotografia come quadrata o rettangolare. Inoltre, da 40-50 anni a questa parte, la stragrande maggioranza dell'informazione visiva avviene in questo formato. La pellicola e lo schermo cinematografico sono di queste proporzioni. Le migliaia di immagini che scorrono durante le ore che passiamo davanti al televisore hanno sempre lo stesso formato. È una cosa alienante. Non nel senso che sono alienanti i contenuti della televisione, è che si crea un'assuefazione, cioè un'uniformità di sguardo, nel quale l'orizzontalità dell'immagine diventa prevalente. Ma questo non appartiene alla realtà.



Figura 124. Luigi Ghirri, Providence, 1986.

*Vediamo più in orizzontale che in verticale.*

Se devo fotografare un pino marittimo o un cipresso, tutto sommato penso che il formato verticale dell'immagine sia quello che rispetta di più la forma originale dell'albero, e quindi costituisca l'intervento meno arbitrario. Inoltre, il fotografo lavora spesso con dei vincoli dovuti alla destinazione dell'immagine: se devo riprendere una scena per la televisione so che il formato verticale non mi è consentito, quindi mi allontano un po' e faccio in modo che il cipresso venga incluso totalmente. Però credo che non venga risolto il problema fondamentale, che è quello del rispetto del formato originale delle cose.

Il problema della forma di base dell'immagine fotografica era importante e vasto, ma adesso si sta sempre di più assottigliando. Tra poco, con le fotocamere elettroniche, non avremo più la possibilità di vedere o di intervenire sul taglio delle fotografie, le immagini passeranno da un disco allo schermo e direttamente a una stampa fortemente standardizzata<sup>72</sup>.

Questo è il limite e quindi il punto sul quale dobbiamo impegnarci: riappropriarci della possibilità di intervenire, riuscire a porci, nei confronti del mondo esterno, in una maniera più articolata.

[Lezione del 19 gennaio 1990, seconda parte].

Luce, inquadratura e cancellazione del mondo esterno

### *Misurazioni*

Il problema della luce è quello di riuscire a farne un utilizzo libero, pur nella consapevolezza dell'esistenza di codici. Libero rispetto a un tipo di fotografia magari correttissima dal punto di vista professionale e tecnico, come ad esempio quella delle immagini che vediamo nelle riviste di arredamento o di design. L'alternativa è invece quella di realizzare un'immagine molto più «normale», tra virgolette perché sappiamo che la luce della fotografia non è la luce della realtà.

Per questo lavoro commissionato da una ditta che produce mobili, ad esempio, abbiamo deciso di realizzare le fotografie in un teatro, perché questo ci dava la possibilità di simulare una luce naturale. Perché in teatro cosa succede? Succede che la luce diurna è molto lontana, arriva magari solo dagli ultimi palchi, mentre il resto dell'ambiente è illuminato da una luce comunque diversa dalle lampade degli studi fotografici. Volevamo, e anche i committenti lo volevano, liberarci dall'ossessione di dover mostrare il mobile con l'anta completamente in luce, anche dall'interno, in una specie di finzione totale. Per certi aspetti questo funziona, ma la finzione diventa molto evidente. Anche loro erano un po' stanchi di questo meccanismo così rigido, di questo dover rendere tutto omogeneo, eliminando qualsiasi differenza. Le ombre, per esempio, usate sempre in maniera molto cruda, molto espressiva, direi addirittura espressionista. È un gioco che diventa, a lungo andare, un po' stancante.



Figura 125. Luigi Ghirri, Caserta, 1987.

*In questo caso ho leggermente sfocato.*

Il flash in certi casi è utile. In occasioni particolari, mentre in altri momenti è assolutamente inutile. In questo caso, ad esempio [125], se avessi dato un colpo di flash dall'interno questa parte di roccia sarebbe risultata molto chiara, luminosa; poiché non avevo il cavalletto, per non farla risultare mossa ho dovuto lavorare con un tempo di posa abbastanza veloce, e ho leggermente sfocato. Come vedete, la roccia è leggermente sfocata rispetto al resto dell'immagine. Alcuni dettagli (le pareti) sono meno precisi del resto, ma questo mi sembrava assolutamente irrilevante, quello che mi interessava era questa idea come di un albero che conteneva un albero. E mi interessava molto

anche mettere in evidenza il rapporto tra la luce all'esterno e la penombra all'interno. Se avessi usato il flash, avrei cancellato la possibilità di percezione della penombra all'interno della grotta che, secondo me, era invece importante mantenere. È chiaro, a questo punto, che sono sempre io come persona, con il mio sistema di lettura della realtà, che decido come interagire con la scena.

Su questo punto possono sorgere divergenze di opinioni. Esiste una specie di difetto congenito nel nostro rapporto con la fotografia professionale più consolidata. Seguendone i dettami, in questo caso la scelta ovvia sarebbe stata quella di appiattire la luce dell'interno con l'utilizzo di lampade e altri accessori, oppure coprendo i difetti in altro modo.

Il flash è utile nel momento in cui ci sono delle ombre fastidiose, allora con un colpo di flash si possono ammorbidire. Sarete andati ai matrimoni, e avrete notato che il fotografo, quando fa le fotografie di gruppo, usa il flash. Adopera il flash perché normalmente in pieno sole si hanno ombre molto forti sotto gli occhi, sotto il naso, che rendono i volti un pochino pesanti. Allora il colpo di flash schiarisce un po' le ombre. In quel caso è accettabile, cioè non altera eccessivamente, dà solo alla pellicola la possibilità di essere un pochino più sensibile. Perché, certo, uno dei problemi centrali è che dobbiamo fare i conti con la sensibilità della pellicola.

Noi dobbiamo utilizzare la nostra sensibilità in relazione alla sensibilità della pellicola. Sembra un gioco di parole, però, in effetti, è un po' la chiave di lettura della fotografia. È possibile conoscere con precisione il modo in cui il materiale sensibile può rispondere alle nostre intenzioni. Uno dei commenti più frequenti, quando qualcuno è deluso dalle sue fotografie, è: «Io lo vedevo in un modo, nelle fotografie è totalmente diverso». Intanto esiste un problema di percezione spaziale, normalmente tridimensionale, che nella fotografia diventa bidimensionale, e il passaggio dalla profondità alla bidimensionalità altera notevolmente la percezione. Dobbiamo poi considerare che abi-

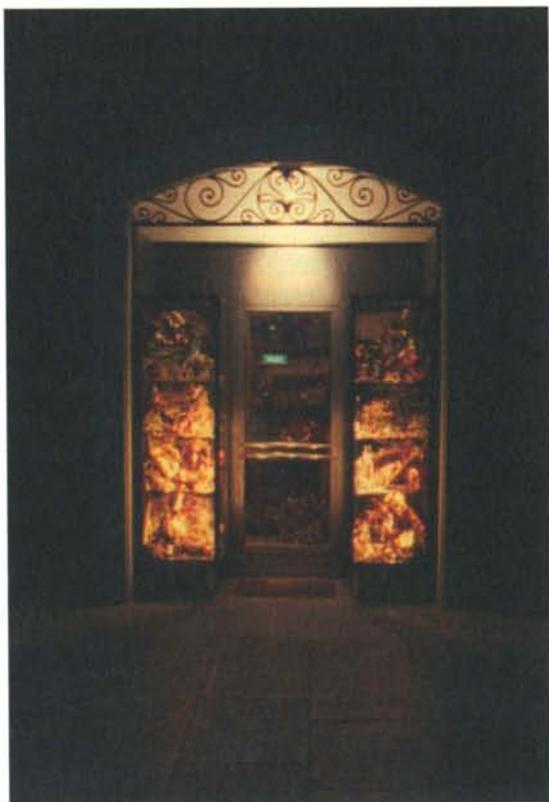


Figura 126. Fotografia di uno studente durante le esercitazioni sul tema della luce.

tualmente, con i nostri occhi, automaticamente, senza nemmeno accorgercene, compensiamo tutto, rendiamo tutto omogeneo: schiariamo quello che c'è da schiarire ecc. La pellicola no. Se abbiamo insistito – e insisteremo molto – sulla necessità di conoscere bene i diaframmi e l'uso dei tempi, non è soltanto per ottenere una corretta esposizione; a questo si arriva anche, semplicemente, seguendo le indicazioni dell'esposimetro della macchina fotografica: vi dà un

valore indicativo, con due o tre rullini vi impratichite e avete risolto il problema. Il problema è piuttosto quello di riuscire a fare interagire la nostra sensibilità con la sensibilità della pellicola. Vedere di utilizzare la luce nella maniera più espressiva.

Per quanto mi riguarda, io privilegio un risultato «naturale», pur sapendo benissimo che la fotografia è tutta una costruzione artificiale. Uso una macchina dalla tecnologia rigida, tengo conto dei tempi di posa, dei diaframmi, del tipo di pellicola, dei colori determinati dalle pellicole di differente marca e tipo, uso quindi un armamentario complesso per un risultato finale che è, sicuramente, una visione artificiale. Il problema è rendere questa artificialità il più naturale possibile, e proprio per questo preferisco intervenire al minimo con le alterazioni. Mi sembra che tutta la costruzione, tutto il meccanismo sia già tanto artificiale da non avere bisogno di ulteriori interventi. Preferisco, quindi, mantenermi all'interno, se non proprio di una descrizione fedele, di una resa naturalistica, il più vicino possibile alla realtà. È poi chiaro che un intervento sulla realtà è già costituito dalla scelta dell'inquadratura, ed è quindi legato al discorso, al quale abbiamo già dedicato la nostra attenzione, della soglia non solo come delimitazione fisica di uno spazio, ma come combinazione di tanti fattori di percezione della realtà.

### *Soglia, inquadratura*

Non a caso, una delle prime diapositive che abbiamo proiettato era il disegno di Dürer che sta riprendendo un'architettura attraverso un'inquadratura. L'inquadratura, e in particolare l'inquadratura che troviamo nella realtà, era uno degli argomenti che avevo suggerito da subito per questo corso.

L'inquadratura può essere anche fatta di elementi naturali, come gli alberi, oppure essere resa in modo più preciso e rigido da elemen-

ti come, ad esempio, una finestra. Al centro della fotografia, i due grandi elementi espressivi sono da una parte l'inquadratura e dall'altra la luce, quindi il tempo di passaggio della luce, e dunque, di conseguenza, anche il tempo. La fotografia essenzialmente riguarda un giusto e corretto rapporto tra spazio e tempo. Tra spazialità dell'esterno e tempo di realizzazione dell'immagine.

Il discorso della soglia rischia di essere eccessivamente semplificato. Esiste la soglia fisica, come ad esempio l'immagine di un luogo visto attraverso una porta [127], con un'idea quindi di accesso. Accentuando e mettendo in relazione, all'interno dell'immagine, un oggetto di questo tipo con tutto lo spazio circostante possiamo accentuare un interesse, indirizzare un'operazione di approfondimento.

Il discorso della soglia può essere sviluppato in tanti modi, può appartenere, e appartiene, anche a tanta produzione fotografica banale. Avrete visto molte fotografie degli anni Cinquanta, Sessanta, nelle quali compaiono un ramo di un albero o una siepe in primo piano; nelle cartoline più banali c'è sempre un vaso di fiori, e sotto c'è magari la riviera romagnola, il panorama di Gatteo Mare... È presente una specie di soglia, che segna il punto da cui è stata presa la fotografia, il punto dal quale si sta guardando. È l'indicazione di un possibile approccio, di un punto dal quale spiegare lo sguardo su uno spazio, è l'applicazione di un meccanismo utilizzabile anche, come in questi casi, in una maniera elementare.

### *Interno, esterno*

Nella fotografia di cui parlavamo prima, nella quale appare la grotta, mi interessava molto il rapporto tra interno ed esterno. Questo primo piano, se esposto normalmente, tenderebbe a diventare una zona nera. A me andava bene perdere qualcosa dello sfondo. Come vedete l'immagine è un pochino slavata, se la guardate bene è troppo

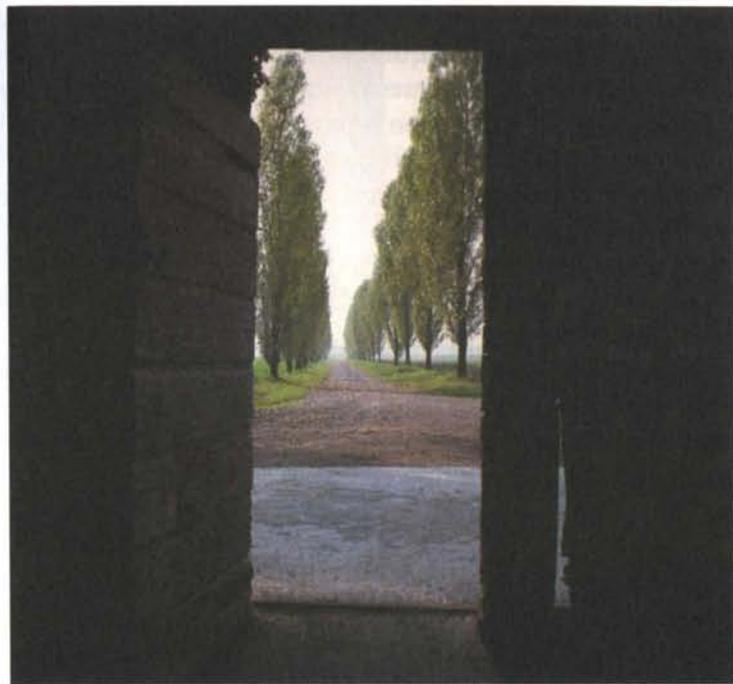


Figura 127. Luigi Ghirri, vicino a Colorno, Parma, 1985.

*Esiste la soglia fisica, come l'immagine di un luogo visto attraverso una porta.*

chiara. Ma tenendo un poco più chiaro il fondo si è schiarita anche questa parte, cioè è diventata leggibile la struttura dell'architettura. La macchina fotografica mi indicava: diaframma 8 con 1/125 nella zona chiara, diaframma 2 e 1/125 in quella scura. Allora cosa ho fatto? Ho fatto una media tra la prima e la seconda lettura. Occorre poi tenere conto dell'impossibilità, per la fotografia a colori, di mascherare in fase di stampa, cosa invece possibile per il bianco e nero. Se ho un negativo in bianco e nero che presenta zone di forte contrasto, mentre agisce la luce dell'ingranditore posso, con le mani o utilizzan-

do delle sagome, mascherare, cioè esporre più a lungo una zona piuttosto che un'altra. Posso quindi equilibrare diversi piani di esposizione della pellicola. Con i colori questo non è possibile, perché ogni fotografia viene stampata attraverso il passaggio di diversi filtri colorati. Con il colore bisogna stare più attenti, considerare con molta attenzione i rapporti di chiaro e di scuro presenti nella realtà. A proposito della fotografia in bianco e nero, è famoso il sistema zonale di Ansel Adams<sup>73</sup>, che muove da un'accurata media studiata in fase di ripresa. Adams, però, fotografando in bianco e nero, effettuava poi interventi di correzione in fase di stampa attraverso una serie di mascherature. Quando si va dallo stampatore sorgono poi altri problemi, perché esiste una diffusa tendenza a scurire le stampe per rendere più forti, più intensi, più aggressivi i colori, senza stare a vedere se certe parti necessitano di un tipo di lettura leggera.

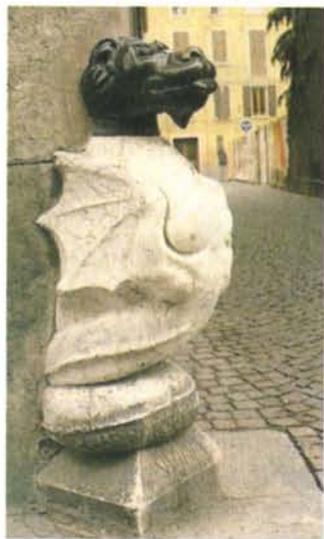


Figura 128. Fotografia di uno studente. Esercitazione sul tema della soglia.



Figura 129. Fotografia di uno studente. Esercitazione sul tema della soglia.

Supponiamo che qui ci sia una cosa quadrata e lì ci sia un armadietto, e che per noi sia importante mostrare il lucchettino, i dettagli dell'oggetto, i capelli della ragazza seduta a fianco; la luce determina normalmente, nelle zone nelle quali lavora in modo molto forte, una specie di esplosione. Le zone d'ombra spingono invece a indagare di più. All'interno di un'immagine ci sono sbilanciamenti di luce che possono sembrare difetti tecnici, ma possono anche costituire un approccio intenzionale. Non è detto che sia una regola, ma io trovo che sia più liberatorio e che lasci più spazio all'immaginazione sia del fotografo, sia di chi guarda. Proprio perché si è portati a indagare, a capire, a vedere i diversi valori, a ricostruire anche i valori iniziali dell'immagine fotografica.

Quello che vorrei riuscire a fare con voi è indagare queste possibilità di lavorare con la fotografia in modo libero, non rigido. Non

significa avere un approccio dilettantesco, si può essere ugualmente professionali. Si tratta piuttosto di privilegiare un po' di più la ricerca, anziché obbedire a regole fisse. Obbedendo solo a regole fisse si arriva alla fotografia di tipo industriale o alle fotografie, di cui parlavamo prima, da catalogo commerciale: qualsiasi oggetto viene fotografato in studio, nello stesso identico modo e nella stessa situazione spaziale e di illuminazione. La consuetudine con il lavoro in esterni porta invece ad attivare un differente tipo di attenzione, di sensibilità nei confronti degli oggetti e della loro collocazione nello spazio, molto più accentuata, che supera le regole schematiche della fotografia industriale o della fotografia di atelier.

La differenza principale è che in esterno ci si abitua a percepire l'importanza delle variazioni della luce. Perché la luce varia: oggi è una giornata grigia, domani il tempo sarà migliore e la luce avrà un valore differente. Sono differenze che possono apparire minime, incidentali, ma che possono dare origine a scelte espressive molto diverse. Al contrario, nella fotografia industriale, ad esempio, la luce<sup>74</sup> deve essere il più uniforme possibile, costante, controllabile, anche attraverso dispositivi artificiali tipo maschere o filtri. Le possibilità espressive che offre il lavoro in uno spazio esterno, con la luce del sole, sono però assolutamente imparagonabili. Proprio perché la luce non è determinabile. Siamo in un interno. Fuori c'è una luce fortissima, qui non c'è luce. In una giornata come questa, se spengo la luce e devo fotografare quella finestra in ombra, espongo per cinque minuti e l'interno diventa chiaro come l'esterno. Se espongo ancora più a lungo, queste linee risulteranno addirittura smangiata dalla luce. A volte è importante dare esattamente questa sensazione. Se devo fotografare la navata buia di una chiesa cosa succede? Faccio una misurazione nella zona centrale, grosso modo dove ci sono zone d'ombra. Le fotografie professionali che vedete di solito, fatte con macchine a lastra anche di grandissimo formato (cm 20x25), sono una cosa diversa. Spesso vengono impiegati degli illuminatori, usando la luce come un pennello, spostando materialmente le lampade durante l'espo-

sizione per andare a schiarire le zone più buie. Le ombre non risulteranno completamente leggibili, ma l'oscurità viene attenuata. Il tempo di posa è necessariamente molto lungo. È poi possibile fare una doppia esposizione. Se abbiamo, ad esempio, una zona mediamente illuminata e un'area differente – ad esempio una serie di vetrinette con luce interna – solitamente si fa una prima esposizione con le vetrine accese e una seconda con le vetrine spente e soltanto le luci ambiente. In questo modo tutto viene riequilibrato. Oppure si installa un'illuminazione aggiuntiva, provvisoria, per schiarire tutta la parte in ombra. Il risultato è sempre quello: una luce uniforme, come si vede di solito sulle riviste.

Questo è un lavoro fatto ai Sassi di Matera utilizzando proprio la luce ambiente [130]. Vedete come le zone d'ombra e le zone di luce sono contrastanti. In questo caso il contrasto è usato anche in manie-



Figura 130. Luigi Ghirri, Matera, 1986.

ra espressiva, per dare volume, plasticità e anche un rilievo materico alle grotte che, tra parentesi, sono veramente molto belle.

Ogni tanto utilizzo oggetti in primo piano anche per nascondere parti dell'immagine o della scena che non mi interessano. Dovevo fare alcune fotografie, ero a Caserta, l'ambiente era molto caotico. Allora ho utilizzato questo albero [131]. Vedete che la composizione dell'immagine mette in evidenza l'ingresso del museo e che ho lavorato sui valori cromatici. Mi interessava molto questa parte con le foglie, che ha una tonalità che si riflette leggermente sul colore delle colonne. L'albero è lievemente sfocato, ho cioè giocato sulla profondità di campo chiudendo molto il diaframma. Utilizzando il valore massimo che voi vedete sui vostri obiettivi, 16 o 22, per intenderci, il risultato è di avere quasi tutto a fuoco, da un metro e mezzo, come in questo caso, fino all'infinito.



Figura 131. Luigi Ghirri, Caserta, 1987 (albero nell'ingresso).

*Leggete il libretto d'istruzioni della macchina fotografica, c'è scritto tutto.*

Per quanto è possibile, leggete il libretto d'istruzioni della macchina fotografica, c'è scritto tutto. È un piccolo manuale. È come il testo di scuola guida per imparare a guidare la macchina, è come il libretto d'istruzioni del giradischi. È inutile leggerselo tutte le volte che si prende in mano la macchina, anche se poi ci si chiede: ma cos'è questo? Le macchine fotografiche sono oggetti complicati, ma non più di tanto. Lo zoom è un obiettivo a focale variabile. Significa che è possibile passare dal grandangolo alla focale normale spostando la lente avanti o indietro; era un oggetto molto utilizzato in cinematografia. Per un uso fotografico normale va benissimo, per gli usi professionali si trovano da poco tempo in commercio zoom accettabili, perché la qualità ottica dell'obiettivo a focale variabile non è mai ottimale su tutte le lunghezze. Però per un uso corrente va benissimo, anch'io ce l'ho, ogni tanto lo uso e va bene. Ci sono fondamentalmente due tipi di macchina, quella a telemetro e quella reflex. Noi abitualmente utilizziamo macchine reflex. La Leica è il prototipo, il capostipite di tutte le macchine a mirino galileiano e telemetro. Nelle macchine reflex un pentaprisma fa fare un giro ai raggi luminosi, per cui si vede quello che viene effettivamente inquadrato e la messa a fuoco avviene con lo stesso obiettivo con cui avviene la ripresa. Nella macchina con il mirino galileiano l'inquadratura viene invece impostata attraverso un mirino esterno. Tutte le macchine comuni, fino al 1954-1955, erano di questo tipo. Poi l'avvento della reflex ha completamente soppiantato le macchine a mirino galileiano, che però per certi versi sono macchine straordinarie. Sono macchine migliori perché con la reflex accade che si preme un pulsante, uno specchio si alza e poi torna in posizione normale, si muove l'otturatore, la tendina, e un piccolo movimento c'è sempre. Al contrario, nelle camere a mirino galileiano, si muovono solo alcune lamelle sottilissime di metallo o solo la tendina, e il movimento della macchina al momento dello scatto risulta irrilevante. Poi ci sono altri tipi di riflessione riguardo alla velocità di ripresa. Henri Cartier-Bresson ha

praticamente fondato la sua poetica, e tutta la sua fotografia, sull'idea del movimento, dell'istante privilegiato, dell'«attimo fuggente», per utilizzare un termine oggi di moda. Lui ha sempre utilizzato esclusivamente la Leica, perché gli consente una velocità di ripresa incredibile. Inoltre, Cartier-Bresson mantiene il diaframma abbastanza chiuso e si regola con l'iperfocale. L'iperfocale è un calcolo che consente di avere tutto a fuoco con un determinato diaframma, magari dall'infinito a tre metri. Così quando il fotografo intuisce che sta per succedere qualcosa, per esempio un incontro, un movimento, alza la macchina, inquadra e scatta. Non ha bisogno di mettere a fuoco. Non ha bisogno di fare i calcoli per impostare il diaframma. Infine, Cartier-Bresson non ha praticamente mai cambiato obiettivo, ha sempre utilizzato un grandangolo, un 35 mm. Questo consentiva una velocità d'azione, che si perde se si deve decidere quale focale adoperare, cambiare obiettivo, mettere a fuoco... mentre per Cartier-Bresson questa possibilità d'interazione immediata era essenziale. Tutte le sue scelte tecniche sono funzionali alla sua sensibilità. Ha ridotto la tecnologia al minimo, scartando, eliminando azioni comuni agli altri fotografi per arrivare a parlare in un determinato modo, a rappresentare in un determinato modo. Il nodo fondamentale è quello di riuscire a razionalizzare e semplificare, per arrivare a costruirvi un repertorio di operazioni che per una serie di ragioni diverse ora vi sembrano complicatissime. Invece si tratta proprio di dimenticarsi di avere a che fare con qualcosa di complicato. Vedete come i grandi fotografi della storia, girando con una macchina, un obiettivo e basta a tracolla hanno fatto un grande lavoro. Il mio carissimo amico francese Claude Nori, che uno di questi giorni dovrebbe venire a farvi una lezione e che ha realizzato molti libri, usa una macchina autofocus [132]. Perché lui, dopo aver maturato un tipo di sensibilità molto veloce, ha deciso che era essenziale la possibilità di avere la macchina pronta nel taschino, come si usa per le sigarette o per una penna, insomma per un oggetto d'uso frequen-



Figura 132. Claude Nori, *Esplorazioni sulla Via Emilia*, 1986.

*Nori riesce a esprimersi con un mezzo molto povero.*

te. Nori riesce a esprimersi con l'utilizzo di un mezzo molto povero, mettendo da parte tutta la tecnica, o piuttosto utilizzandola in modo diverso.

Come si arriva a questo risultato? Il primo passo è la semplificazione dell'attrezzatura. Questo vi permette di approfondire quello che state facendo. Allora è meglio, all'inizio (e questa è esperienza mia personale), se si ha disponibilità economica e interesse, lavorare sulla fotografia, più che sugli strumenti. Nelle riviste di fotografia, nei confronti della fotografia c'è lo stesso rapporto che c'è con la musica nelle riviste dedicate all'hi-fi: non sono riviste nelle quali si impara ad ascoltare la musica o a fare musica, si impara dell'esistenza di varie marche di strumenti, di amplificatori... non si parla mai delle cose più

importanti, cioè della musica. In fotografia accade la stessa cosa: si parla più del mezzo che del fine, della rappresentazione.

È quindi fondamentale avere la pazienza, la voglia e l'interesse di guardare a una determinata scena, come può essere questa, nella quale c'è un valore di luce all'interno e un valore differente all'esterno, e lavorare in questo spazio scattando sei, sette, otto, nove, dieci fotografie. Poi, si verifica sul provino se c'è uno scatto che ci interessa di più, che si avvicina di più alla nostra sensibilità, al nostro modo di vedere la scena; allora ci si accorge di aver lavorato all'interno di una certa gamma di valori di tempo e diaframma, con un certo tipo d'inquadratura. Si tratta di lavorare a lungo sull'immagine, sull'inquadratura, sulla propria sensibilità e cercare di rapportare la propria sensibilità particolare a quello che si vuole ottenere dalla rappresentazione, utilizzando i mezzi che abbiamo, piuttosto che pensare sempre che si sarebbe potuto fare meglio con un'altra macchina.

Si comincia quindi a lavorare su un meccanismo, a ragionare in termini di rappresentazione, non solo fotografica. Esistono differenti possibilità di approccio alla fotografia, fin dall'inizio. Occorre quindi mettersi in un'ottica molto possibilista, per dare una possibilità al nostro particolare modo di vedere. Io ho imparato a fotografare con una macchinetta che non aveva neanche i diaframmi. Anzi, ne aveva due. Me l'aveva regalata uno zio. Non capivo niente dei meccanismi, dei diaframmi, quindi ho comprato un piccolo manuale... non c'erano i diaframmi neanche lì. A un certo punto ho smesso di cercare i diaframmi sulla macchina, la prendevo con me, facevo le fotografie e mi piacevano e cominciavo a lavorare sull'immagine. Dopo un po' di anni ho preso un'altra macchinetta, questa volta con i diaframmi ma senza esposimetro, e io non avevo un esposimetro. Allora cominciavo a usare il manuale, c'erano dei manuali stupendi con tutti i disegni, il disegno della pioggia, il sole con le nuvolette, il sole, e c'era tutto: il tempo e il diaframma [133]. Se qualcuno ha una vecchia Rolleiflex, può vedere uno schema disegnato dietro alla macchina. Muovendosi

ASA	12	11	10	9	8	DIN
	12	11	10	9	8	12
	50	14	13	12	11	18
	200	16	15	14	13	24
	300	18	17	16	15	30
	☀	+0	-1	-2		☀
	☀	-1	-2	-3		☀

Figura 133. Schema di istruzioni sul dorso Rolleiflex.

all'interno di questo piccolo schema elementare, si poteva cominciare a fotografare, imparando a fare attenzione alla luce, a entrare in relazione con la luce, individuando un valore, una valenza. Adesso invece le macchine hanno gli esposimetri, risolvono tutto loro e va bene lo stesso, perché al limite si è anche liberati da questa ossessione del tempo. La tecnologia utilizziamola come liberazione, non come costrizione. Invece spesso in fotografia accade l'opposto: la tecnologia diventa l'impedimento a una liberazione. Quello che vorrei insegnarvi io, possibilmente, è proprio l'utilizzo semplice della tecnologia, per evitare di farla diventare un muro contro cui andiamo a sbattere tutte le volte che vogliamo fare una fotografia.

### *Il lavoro della luce*

Vi faccio vedere come lavora la luce. Questi sono tre tipi di luce completamente diversi tra loro. Queste fotografie sono state fatte tutte e tre con la pellicola per luce naturale, alla luce del giorno. Non volevo una resa cromatica perfetta nelle parti più illuminate, volevo una leggerissima alterazione. Ho scelto quindi la luce naturale, in modo che lo scenario arrivasse ad assumere i colori che mi interessavano.

Si era quasi al tramonto, quel tono è stato leggermente accentuato dalla pellicola, ma senza impiegare alcun tipo di artificio. Ho usato la pellicola a 100 asa, appoggiando la macchina fotografica su una balaustra. Come vedete, ci sono diversi tipi di risposta cromatica. Qui c'era una lampada al neon e questa parte è rimasta leggermente verde [134]; qui c'è una maggior illuminazione, che ha sbiancato e ha dato queste colorazioni. Qui c'erano le lampadine normali, che hanno dato questa colorazione giallastra. Era impossibile equilibrare tutto questo. A me però non interessava, in effetti, una resa cromatica omogenea, ma proprio questo tipo di colore. È chiaro che in stampa avrei potuto filtrare e correggere, dare un po' più di verde, o un po' più di giallo. Oppure avrei potuto filtrare le luci. Però io, tenendo conto della scena da rappresentare, volevo sottolineare la diversità delle sorgenti luminose. Come dicevo prima, indipendentemente da tutto, quello che possiamo trovare nella realtà è infinitamente più vario e interessante di tutti i filtri colorati che possiamo mettere davanti alle lampade. Basta abituarsi a leggere.

Si può fare tutto in fotografia. Una volta vi porterò un manuale americano dell'Ottocento con la descrizione di molti scherzi fotografici. Quando ne hai fatti due nella vita, ti sei divertito un po'... Io sono per un utilizzo dell'immagine non dico tradizionale, ma in linea con un certo modo di vedere. Molto sobria. Preferisco lavorare all'in-

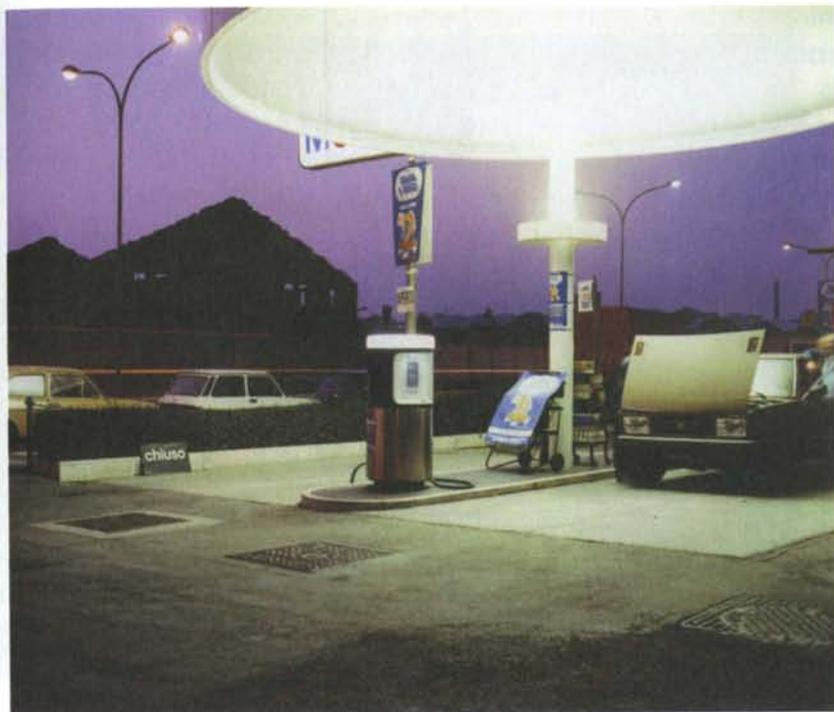


Figura 134. Luigi Ghirri, Bologna, 1985.

*Ho scelto i colori che mi interessavano.*

terno di una visione «normale», sapere che la macchina fotografica ha i suoi limiti, può dire quello che può dire, e ci sono cose che non può dire.

Bisogna essere liberi prima di tutto nella testa. Io non mi sono mai comprato un armamentario completo, ho sempre adoperato un sistema molto parco<sup>75</sup>, ho sperimentato molto sull'immagine e molto meno sull'oggetto. Ho fatto migliaia di lavori, migliaia di fotografie, tanti, tanti lavori, anche di invenzione... Ho fatto anche una specie di

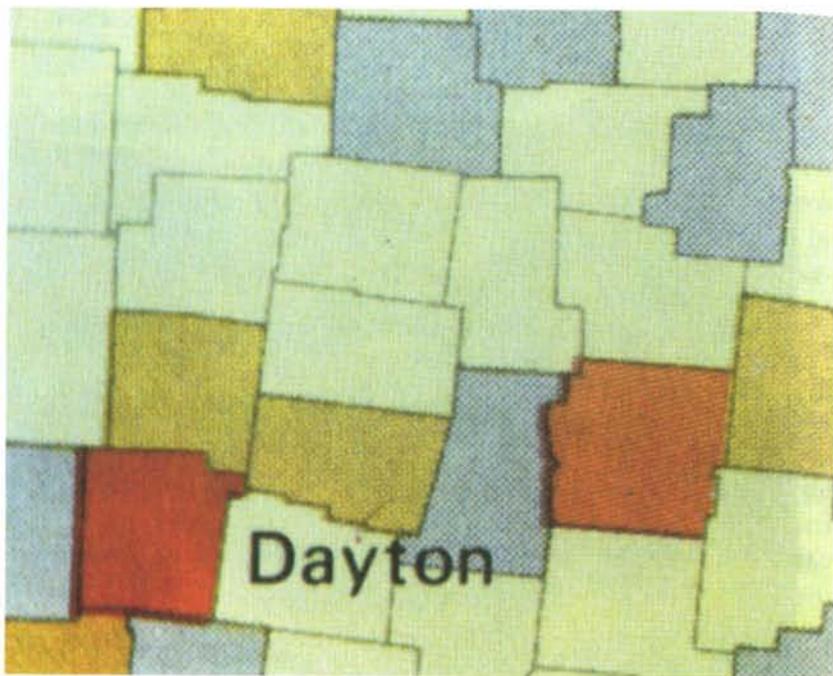


Figura 135. Luigi Ghirri, *Atlante*, 1973 (particolare).

*Una specie di viaggio fotografando solo le carte geografiche.*

viaggio fotografando solo le carte geografiche dell'atlante<sup>76</sup> [135] con una normale lente addizionale, sperimentando molto su di me. Lavorando molto sul significato dell'immagine, lavorando molto sulla narrazione che le immagini possono costruire, sul fascino delle immagini, lasciando perdere lo stupore che può determinare un aggiuntivo ottico o qualsiasi stranezza tecnica che posso mettere nella macchina fotografica. La stranezza, il mistero, la diversità, il piccolo scarto li trovo di più all'interno di una ripresa normale che non inseguendo la diversità a tutti i costi.

Per me una strumentazione normale comprende il grandangolo, un obiettivo sicuramente utile, così come l'obiettivo normale, mentre uso pochissimo il teleobiettivo.

Facciamo un esempio: non avrei mai potuto realizzare questa immagine con un obiettivo normale. Questa è un'immagine che ha una storia strana, riprende uno dei primi quadri del Canaletto. Il Canaletto utilizzava una camera oscura, con lo specchio che ribaltava l'immagine sulla carta trasparente e lui la ricalcava, come faceva anche Vermeer. Uno dei primi quadri del Canaletto, fatto con l'aiuto della camera oscura, consisteva in questa veduta dell'Arsenale di Venezia. Io dovevo fare un lavoro sull'Arsenale a Venezia, ricordando il quadro mi sono messo nello stesso punto in cui si era probabilmente piazzato il Canaletto, e mi sono accorto che lo scenario non era cambiato di tanto [28, 29]. Anche in questo senso, preferisco ribaltare il meccanismo: provocare lo stupore, più che con invenzioni sensazionali e mai viste prima, giocando con le memorie, con le storie già scritte, con l'immaginario delle persone. Trovo più interessante tirare fuori cose nascoste nelle memorie, nei pensieri, nelle relazioni. Gioco molto di più e mi diverto molto di più in questo modo che non comperando un fish-eye e fotografando il ponte dell'Accademia o dell'Arsenale come non è mai stato fotografato prima. Mi interessa eventualmente qualche piccolo scambio: magari faccio una citazione del Canaletto, però contemporaneamente lavoro sulla luce. C'è, in questo caso, una leggera foschia che sembra nascondere le cose, ti avvolge questo senso di acqua che è un po' l'elemento tipico di Venezia. I colori. C'è tutto un lavoro da fare. Apparentemente sono attento, paziente, pedante, meticoloso, cerebrale, se volete. Invece secondo me in questa ricerca sta il piacere del lavoro. Alla fine è un grande gioco.

Vedete, anche il discorso della notte diventa più interessante. Sono le ore prima della notte, dopo il tramonto, al crepuscolo. Questo è un lavoro che ho fatto per la Philips, ma è anche una ricerca



Figura 136. Luigi Ghirri, Ponte dei Sospiri, Venezia, 1987.  
*La Philips aveva illuminato Venezia durante il carnevale.*

personale [136]; la Philips aveva illuminato Venezia durante il Carnevale.

Qui mi interessava raccontare il modo in cui la luce artificiale, anziché distruggere il monumento rendendolo, come spesso accade con l'illuminazione notturna, eccessivamente pittoresco ed estraniato, delineava l'architettura, molto differentemente dalla luce del sole. Mi ha interessato molto questo pezzo scenografico, quasi un set cinematografico con i fari sparati in controluce. Qui l'illuminazione era più naturale, ma in questo caso era l'architettura a determinare un'emozione straordinaria.

Questo invece è un lavoro che ho fatto per l'architetto Aldo Rossi. Per la Biennale di Venezia di quattro o cinque anni fa dovevo fotogra-

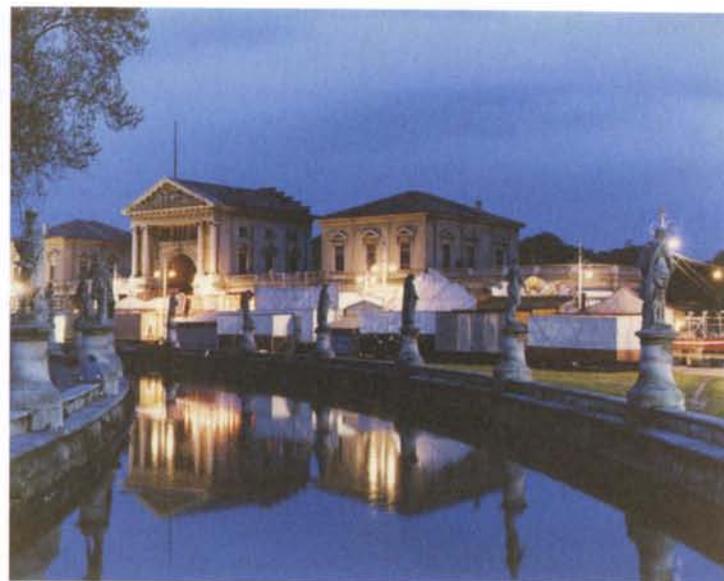


Figura 137. Luigi Ghirri, Prato della Valle, Padova, 1985.  
*Sono arrivato alle cinque del pomeriggio, d'estate.*

fare il Prato della Valle [137], nell'ambito di una ricerca su cinque luoghi della pittura e architettura italiana. A Padova il Prato della Valle era sempre ingombro di mercatini, era difficile da fotografare. Ho deciso allora di andare lì al tramonto. Sono arrivato alle cinque del pomeriggio, d'estate, ho cominciato a lavorare solo poco prima del tramonto. Se avessi fotografato la piazza di giorno, l'architettura si sarebbe persa e i colori di questi baracconi del luna park avrebbero ucciso completamente il resto; sarebbe diventato quasi un lavoro sul luna park. L'architettura era praticamente illeggibile, sempre nascosta. Quindi a un certo punto ho messo in relazione le due cose: questa situazione un po' casuale diventava una possibile quinta per la visione delle architetture. Poi c'è il discorso che facevamo prima riguardo

ai tempi di posa e alla sensibilità della pellicola. In questo caso volevo fare una fotografia piuttosto statica ma al tempo stesso con una sua dinamicità interna. Non ho usato un tempo di posa molto corto, sarà stato  $1/15$ , in modo tale che queste persone che camminavano risultassero un po' mosse: mi piaceva molto riportare la scena a tutte queste persone, pur senza fare loro un ritratto.

Qui c'è ancora una quinta, le frasche mosse dal vento hanno l'effetto sfumato del mosso, mi interessava questo raggio di luce che arrivava dal lato, in mezzo agli alberi, a illuminare questo spazio. Sembra che ci sia qualcosa di invisibile dentro l'inquadratura, e c'è anche un modo di ragionare, di rapportarsi allo spazio. Sono piccoli aggiustamenti della tua percezione, della tua sensibilità, per dire meglio quello che vuoi dire.

Tornando al discorso della soglia, non fatelo diventare un gioco abituale, non è solo un luogo per passare, per guardare attraverso, è un approccio che denota sensibilità nei confronti delle cose che sono attorno.

### *Bordi*

Credo che la fotografia consista essenzialmente in un'operazione di cancellazione del mondo esterno. Anche per questo preferisco il bordo bianco a quello nero. L'inquadratura è una cancellazione della realtà che vedo come ritorno al bianco, non al nero. E l'immagine tende a dilatarsi.

E poi, secondo me, la fotografia è sostanzialmente una narrazione in sequenza. Mentale. Certo, le fotografie si fanno una alla volta e vanno viste una alla volta, però io penso sempre a una specie di narrazione che continua oltre l'immagine singola (foto). Per questo lascio sempre, nelle mie immagini, dei punti o delle vie di fuga, comunque cerco di non chiudermi mai in un'immagine.

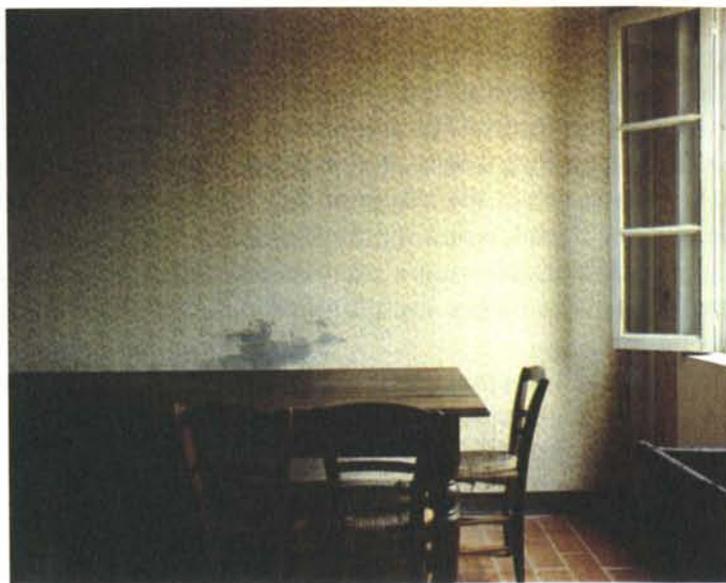


Figura 138. Luigi Ghirri, Campegine, 1986.

*C'è sempre un modo per far percepire l'apertura.*

C'è sempre un modo per far percepire l'apertura, attraverso la luce [138] o la messa a fuoco, in modo tale che al centro dell'attenzione stia l'immagine ma anche quello che succede attorno, che si tenda a pensare, a immaginare l'intorno. Mi sembra che il bordo nero chiuda molto di più l'immagine.

C'è poi un discorso di consuetudini: dalla nascita della fotografia a oggi, sono stati elaborati metodi classici di presentazione delle immagini, che in fondo condivido, come la consuetudine di presentare le fotografie con un supporto di carta bianca.

Poi ci sono dati che riguardano l'impaginazione. Io, ad esempio, detesto, nell'impaginazione dei libri e delle riviste, l'immagine tagliata. In particolare succede con la cucitura, per cui metà dell'immagine

è da una parte del libro e metà dall'altra. Questa scelta può essere accettabile solo in casi eccezionali, ad esempio quando abbiamo bisogno di un'immagine molto grande per l'esigenza di rendere visibili molti particolari. Io considero la fotografia anche come equivalente di una pagina di testo, allora il testo, secondo me, si legge meglio stampato nero su bianco, con la sua marginatura, che non bianco su nero. Credo che alla fine il bianco duri molto di più.

Infine, io tendo normalmente a ottenere dei colori poco intensi, che si combinano molto meglio con uno sfondo bianco, il fondo nero li ucciderebbe.

C'è anche un altro discorso: l'immagine con il fondo nero salta fuori dal nero, richiama immediatamente l'immagine cinematografica, una situazione nella quale c'è la luce che lavora, e si crea il nero attorno a questa immagine.

Tra le fotografie che vi ho mostrato, realizzate nell'arco di circa dieci anni, ci sono immagini realizzate con una macchina reflex qualsiasi, senza attrezzi particolari e con una pellicola normalissima. Anche in questi casi, ero sicuramente attento al discorso cromatico, a ottenere un certo tipo di risposta al colore. Come vedete, l'immagine ha ugualmente un aspetto gradevole, anche se risulta un po' più impastata, i dettagli sono meno definiti rispetto a quelle fatte con una macchina 6x7 e il cavalletto.

Quello che volevo dire è che tutta questa struttura ipertecnologica che possiamo avere a disposizione è sicuramente importante, però anche attraverso un'azione più veloce e un approccio più libero possiamo ottenere ottimi risultati.

### *Profondità*

Normalmente tendo ad avere, nelle mie fotografie, delle zone molto compatte senza grandi scarti di illuminazione. Sono convinto che la

fotografia sia una rappresentazione attraverso la quale si mettono in evidenza, si mettono in luce le cose. Consiste nel dare luce alle cose. La fotografia essenzialmente è scrivere con la luce, quindi una delle cose essenziali è imparare a lavorare con la luce, avere sensibilità nei confronti della luce. Allora tendo a dare un'informazione omogenea, che è cosa diversa dall'uniformità di cui parlavo prima a proposito della fotografia industriale. Un'informazione omogenea sulle cose, per cui si vede tutto quello che c'è da vedere nell'inquadratura, pur sapendo che nella realtà, e dunque nella rappresentazione, ci sono valori di vario tipo.

Anche all'interno di un quadro illuminato in modo omogeneo ci sono zone in cui la luce lavora in maniera diversa. Non mi interessa, come ho già detto, un'immagine con tutta la luce uniforme. Mi sembrerebbe quasi un'operazione di uccisione dell'immagine, sicuramente di limitazione della profondità dell'immagine. Si può invece mantenere uno scarto di illuminazione pur rimanendo all'interno di una normale rappresentazione delle cose, nella quale la luce può diventare un colore di altro genere, determinare relazioni misteriose, potenzialmente affascinanti. Penso che questo possa avere una sua fascinazione, e mi interessa proprio questa interrelazione fra zone in cui si deve vedere e zone in cui non si vede tutto, in cui non è necessario vedere tutto.

Per questo sono importanti anche le scelte del formato di ripresa. Perché lavoro prevalentemente con il medio formato? Il grande formato, per intenderci quello della lastra, quello nel quale si vede tutto, anche i dettagli che dopo si devono ritoccare, non lo uso proprio perché, secondo me, causa un eccesso di rivelazione. Si vedono troppe cose. Il fascino dell'immagine sta anche nel trovare un equilibrio tra quello che si deve vedere e quello che non si deve vedere. Non deve essere una fotocopia della realtà. Il problema è sempre quello. C'è anche un'importante corrente di fotografia di ricerca che fa di questa estrema definizione e precisione, del fatto di vedere tutto, assolutamente tutto in modo omogeneo, tutto ben equilibrato, tutto ben gra-



Figura 139. Luigi Ghirri, Versailles, 1985.

*Mostrare come ci sia sempre una zona di mistero.*

duato, una sua poetica e una sua linea di lavoro. Io preferisco questa interrogazione continua su quello che si deve vedere e quello che non si deve vedere. Mostrare come ci sia sempre nella realtà una zona di mistero, una zona insondabile che secondo me determina anche l'interesse dell'immagine fotografica [139]. Non mi piace questo vedere tutto come sinonimo di profondità della visione, come una specie di equazione: si vede tutto e questo determina la profondità della visione. Secondo me è un meccanismo di strutture di superficie e la profondità va ricercata in altri valori. Altri valori che sono poi anche il problema di dare spazio alle cose.

Anche per questo non mi piace sfocare il fondo per dare profondità, per isolare un oggetto. Questo mi infastidisce, anche perché è un



Figura 140. Luigi Ghirri, Versailles, 1985.

*Mi piace utilizzare l'atmosfera che impedisce di vedere lo sfondo.*

espediente che normalmente viene utilizzato dai principianti. Come il papavero in primo piano e lo sfondo sfocato, per arrivare a delle cose che conosciamo tutti. Nei ritratti a volte lo uso anch'io, è impossibile fare altrimenti. Però spesso, quando ci sono degli oggetti da sottolineare, utilizzo la luce. Oppure mi piace utilizzare l'atmosfera che impedisce di vedere lo sfondo. In questo modo vedi il fondo, però lo vedi lontano, c'è l'effetto di lontananza. In altri casi mi interessa invece un effetto di luce diffusa, meno percettibile e che non disegna le forme dell'architettura. Vedere, intravedere la linea di queste architetture sullo sfondo più che disegnarle [140]. È la luce del luogo che mi dà questo tipo di risposta. Perché probabilmente se io fossi andato lì, a Versailles, con un sole nitido che fa delle ombre molto forti, dei

colori netti, non avrei proprio fotografato. Ma avere visto quella luce su questa architettura umana, che mi interessava mettere in rilievo, mi ha suggerito di dare meno rilievo all'architettura del fondo. Me l'aveva suggerita l'atmosfera del luogo in quel particolare momento.

Allora quando dico sensibilità alla luce, non parlo solo di sensibilità nel senso di sapere le zone che devi fare in ombra o non in ombra. Ma proprio di una risposta al tuo interno, al momento in cui tu stai fotografando, alla luce che c'è in quell'attimo.

Insomma, non faccio le fotografie con lo sfondo sfocato prima di tutto perché non mi piacciono visivamente, le trovo un po' volgari, ma anche perché mi piace di più lavorare con questa idea della pro-



Figura 141. Luigi Ghirri, Roma, 1982.

*Un'immagine banale del paesaggio italiano.*

fondità. Se uno vuole suggerire l'idea della profondità, ha altri meccanismi per dare questi valori. Non artificiali. Tu la profondità la suggerisci anche con l'utilizzo di una quinta in primo piano.

In questo caso non solo mi interessava cromaticamente questa zona ben illuminata della testa in rapporto alla zona più scura, ma anche suggerire la presenza di uno spazio oltre questo scenario. C'è un muro, e tu non sai niente di tutto il resto. Diventa un dato di informazione rispetto a uno spazio di un certo genere, e nello stesso tempo anche uno spazio di tua indagine visiva, percettiva.

Queste fotografie vecchie non mi dispiacciono nell'impostazione. Questo è un lavoro sugli stereotipi delle immagini italiane. C'è Venezia, Roma [141], Napoli, Castel dell'Ovo, tutte queste cose ma con piccoli mutamenti nei confronti di un'immagine banale del paesaggio italiano. Devi fare analogie spaziali, provare le inquadrature, insomma lavorare; vi ricordo che fare il fotografo è percorrere il mondo, un lavoro. Un lavoro complesso, ma anche più divertente, comunque più vicino alla ricerca, nel senso globale del termine.

[Lezione dell'8 febbraio 1990].

Ho portato un po' di materiali miei, dischi e copertine, scelti in base a criteri forse più da collezionista che da conoscitore. Proprio in questi giorni devo finire un lavoro per un gruppo che qualcuno di voi forse conosce e di cui sta uscendo il nuovo disco, i CCCP [142]. Per loro ho fatto le riprese fotografiche e partecipo al lavoro grafico, quindi alla progettazione complessiva dell'oggetto finale che è il disco. Vorrei parlarvi di qualche piccolo meccanismo, darvi qualche informazione in più rispetto a una mia passione. A casa ho quasi 4000 dischi, molti sono imballati perché sto cambiando casa<sup>77</sup> così non ho potuto prendere cose probabilmente più interessanti che magari vi porto la prossima volta.

Nel corso degli anni il disco come oggetto è stato caratterizzato da una certa stabilità, da caratteristiche fisiche, ad esempio profondità e spessore, abbastanza costanti. Dai primi del Novecento fino agli anni Sessanta, anche per quello che riguarda la confezione, non c'è stata una grande ricerca. C'era il 78 giri, di solito contenuto in una busta con il titolo scritto all'esterno, ma non c'erano grandi messaggi comunicativi intorno all'oggetto disco.

Successivamente, a partire dagli anni Cinquanta, la grafica ha cominciato ad assumere un'importanza maggiore. Perché? Perché il disco non era più solo un 78 giri o un 45 giri, che contenevano normalmente una canzone da una parte e una canzone dall'altra. Evidentemente il 33 giri cominciava a essere considerato un'opera e, come tale, ad avere bisogno di altro, di qualcosa di più consistente per quello che



Figura 142. *Epica*. La prima di copertina del doppio Lp dei CCCP, *Epica Etica Etnica Pathos*, 1990. Fotografia di Luigi Ghirri.

riguardava l'immagine di copertina, la grafica, la scelta di materiali diversi. Era come trovare l'immagine per la copertina di un romanzo, in un certo senso.

Dagli anni Cinquanta fino a metà degli anni Settanta, il rapporto tra la musica e l'immagine che doveva almeno in parte comunicarne i contenuti o i messaggi ha avuto un certo sviluppo, sia sul piano grafico che su quello della scelta dei materiali. Ad esempio, i famosi o famigerati cofanetti non sono esistiti fino agli anni Cinquanta. Al massimo esistevano gli album, simili agli album di fotografie, nei quali al posto delle fotografie si infilavano i dischi, e quelle erano raccolte di 78 giri che potevano contenere, ad esempio, la *Tosca* di Puccini.

Con l'avvento e la diffusione del 33 giri, che se non sbaglio data dal dopoguerra, la grafica diventa importante per le case discografiche sia di musica leggera che di musica classica. Occorreva dare al prodotto una sua coerenza, dalla veste grafica al contenuto dell'oggetto.

Ho portato alcuni esempi. Non ho portato, perché penso che tutti li abbiate visti nelle vetrine e dentro i negozi, i dischi della Deutsche Grammophon che è probabilmente la casa di incisione di musica classica più famosa e più riconoscibile, che ha sempre avuto una veste grafica e un prodotto molto, molto caratterizzato e sempre fedele a se stesso. La Deutsche Grammophon è partita con un'immagine che è rimasta inalterata negli anni, salvo per determinate produzioni come può essere l'opera completa di Beethoven per la quale sono stati studiati undici cofanetti molto seri, con un colore particolare, le dorature ecc. Non si è mai discostata da questa linea, semplicemente modificava di volta in volta alcuni dettagli, privilegiando ovviamente sempre un'immagine di tipo classico. Si rifaceva alla pittura romantica nel caso di musicisti romantici, o comunque alla pittura dell'epoca per altri musicisti. Questo per dire che una delle grandi distinzioni tra la musica classica e la musica leggera (quest'ultimo è un termine po' dispregiativo ma serve per intenderci) è che la ricerca sulla grafica e sui materiali è sempre stata molto più rilevante e importante per il pop e il rock che non per la musica classica. Questo dipende ovviamente dai contenuti della musica, ma dipende anche dal budget pubblicitario, dal budget di spesa per la confezione del prodotto.

Io ho lavorato per la BMG Ariola, per un disco di Dalla [143]<sup>78</sup> non si bada a spese, hanno fondi non dico illimitati ma sicuramente considerevoli. Per un disco di Uto Ughi, che non è un nome sconosciuto essendo uno dei più grandi violinisti del mondo, bisogna stare dentro al milione tutto compreso. Questo perché la vendita dei dischi di Dalla arriva a 500.000 o un milione di copie; la vendita di quelli di Uto Ughi, nel migliore dei casi, arriva a tremila copie. Quindi la differenza è di tipo economico, l'investimento dal punto di vista del-

la costruzione dell'oggetto è assolutamente inconfondibile. Per quello che riguarda la musica classica, nella maggior parte dei casi si tratta semplicemente di costruire una copertina, un involucro con il quale imballare il prodotto.

Agli inizi, soprattutto verso gli anni Sessanta, quando cominciarono a diffondersi il microscolto e il 33 giri, le case discografiche curavano moltissimo l'aspetto progettuale. In questo caso, per questo disco degli anni Sessanta della Philips, come vedete è stato utilizzato un cartone spessissimo, di una rigidità tale da non permettere al disco di piegarsi e dunque di rovinarsi. Addirittura il cartone è rilegato con la



Figura 143. Verso della copertina dell'album *Dall'America*, RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

tela gommata sulla costa. In più c'è la busta che contiene il disco, all'interno c'è anche la busta protettiva. Quindi è già un oggetto molto prezioso, quasi artigianale, molto articolato nella confezione: probabilmente era destinato ai primi appassionati di musica classica e si pensava a un disco che non si consuma, che deve durare nel tempo; in questo caso l'interprete – il Quartetto Italiano, uno dei principali quartetti da camera del mondo – sostiene l'idea che questo sia un disco senza tempo, che non viene consumato. Quindi anche la confezione è pensata in tal senso.

Va tenuto presente che stiamo parlando di un prodotto che oggi sta scomparendo. Guardando i cataloghi recenti vedrete che anche il disco a 33 giri non viene quasi più prodotto. Già da due anni a questa parte, in Giappone come in America nei negozi si vedono solo compact disc. Poi magari c'è un piccolo scaffale, che è un centesimo di tutto il negozio, dove ci sono i dischi in vinile. È chiaro che ci siamo abituati alla perfezione dell'ascolto, a una limpidezza di suono tale per cui se uno mette su un disco in vinile di musica per pianoforte e un granello di polvere determina un fruscio, un rumore fastidioso che non esiste più nel compact disc, esso viene notato. Ma questa è una ragione in più perché il disco venga conservato bene.

Sempre riguardo alla musica classica, ho portato altri esempi: questi sono i *Lieder* di Brahms, dove all'interno della confezione, il classico cofanetto che comincia a diffondersi dalla fine degli anni Sessanta, appare un fascicolo con i testi, dapprima in due lingue (tedesco e inglese), successivamente in quattro lingue (si aggiungono il francese, l'italiano o lo spagnolo). In questo caso il libretto contiene solo i testi dei *Lieder*, ma col passare degli anni diventa un vero e proprio libro che accompagna il disco. C'è la vita del musicista, la storia della composizione, l'apparato critico: diventa una vera e propria lettura.

Un'altra cosa sono i dischi della Archiv Produktion, una serie della Deutsche Grammophon. La Deutsche Grammophon si occupa dei



Figura 144. Copertina dell'album *Dalla Morandi*. Fotografia di Luigi Ghirri.

compositori dal Settecento fino alla contemporaneità. Archiv Produktion è invece l'etichetta, sempre della Deutsche Grammophon, che si occupa di tutta la musica che va dagli inizi al Settecento. Come vedete, rispetto ai dischi della Deutsche Grammophon le confezioni sono completamente diverse. Sono sempre ed esclusivamente grigie. All'interno sono articolate in modo molto particolare, si aprono in tre parti. Anche qui c'è un aspetto manuale: il disco è contenuto in una busta, che contiene un'altra busta ancora. Quindi c'è la carta più un altro foglio di carta protettiva; nell'insieme è una confezione abbastanza onerosa, considerata anche la tiratura di cui parlavo prima, di circa tremila copie.

C'è molto da dire sull'idea che la musica classica dura nel tempo mentre un disco di musica leggera nel migliore dei casi sta sul banco o all'interno degli scaffali per due, tre, quattro anni, solo in casi eccezionali venti o trenta. Il disco di musica classica resta in catalogo, quindi viene venduto, per un arco di venti, trenta, quarant'anni. Prima che un'edizione o l'interpretazione di un'opera venga superata da un'altra possono passare trent'anni. Quindi il calcolo non va fatto sulle tremila copie annuali, ma eventualmente sulle cinquantamila vendute nei venti o trent'anni nei quali il disco rimane in catalogo.

All'interno dei dischi Archiv ci sono sempre tutti i testi. Questa è un'opera vocale di Bach, anche qui ci sono i testi in tre lingue (tedesco, inglese e francese), le note storiche della composizione e le note critiche. È un disco che io trovo molto bello, anche come articolazione della confezione, molto esaustiva.

Nel settore discografico classico, dicevamo, si è stabilizzata un'impostazione d'immagine molto rigida, severa, che ha tenuto per molto tempo. Parlo di una grafica di tipo classico, distante, precisa, molto ortodossa, che ha dimostrato un'efficacia durevole nel tempo. Un esempio di grafica più accattivante, decisamente più moderna (anche se a prima vista può non sembrarlo, visto il disegno), è quella adottata dalla CBS, casa americana famosissima, ora di proprietà della Sony, che verso la fine degli anni Sessanta ha impostato ex novo, con la collaborazione di un importante grafico, credo Milton Glaser, l'immagine della musica classica. Era un tentativo di rinnovare le copertine rispetto alla seriosità tradizionale. Però la confezione è molto povera, semplice, con il doppio cartonato, la busta, le note interne stampate sul disco. Quando le note sono stampate o sulla copertina o sul retro o all'interno, solitamente significa che si è cercato di risparmiare.

Negli anni Sessanta e Settanta c'è stata una vera e propria deflagrazione. Le case discografiche, che si erano notevolmente moltiplicate,



Figura 145. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

cercavano tutte di rinnovare la grafica. Questo è un esemplare prodotto verso il '63 da Le Chant Du Monde, etichetta discografica francese che produceva prevalentemente musica etnica dell'Africa, dell'Argentina ecc. Per lanciare questa collana inventò una confezione stranissima, bellissima, che è questa: si apre e si chiude automaticamente e c'è il catalogo completo di tutta la produzione della casa. Credo che sia l'unico caso di confezione costruita così. Non ne ho più trovate. È come un poster, successivamente anche i poster sono stati spesso inseriti all'interno del disco come oggetto promozionale.

Tornando indietro: questa era una collana di musica etnica italiana, musica popolare, diffusa tra gli anni Cinquanta e Sessanta e cura-

ta da Roberto Leydi, i famosi «Dischi del Sole» recentemente rieditati, credo dalla CBG. Erano i primi casi di incisione di musica popolare. Qui comparivano i cantastorie, la confezione è molto povera, richiama un po' i foglietti, non so se li avete mai visti, i foglietti che vengono distribuiti nelle fiere dai suonatori ambulanti, i Barbanera, i lunari ecc. È abbastanza bello anche l'interno, nel quale addirittura viene ripresa una delle canzoni popolari che venivano cantate nelle piazze con una specie di disegno molto particolare, tipo quelli che apparivano all'epoca sulla «Domenica del Corriere». E poi la storia continuava nella confezione. Nella sua povertà, come oggetto non era male. Il pauperismo era un valore, in questo caso.

I primi 33 giri che uscivano erano più piccoli di quelli che conosciamo ora. Il formato storico, quello delle origini del 33 giri o del microsolco, è stato ripreso verso la fine degli anni Settanta dai gruppi punk. Quel tipo di oggetto, sempre all'interno della stessa collana, si trasformò poi in questo, che è stato famosissimo, uno spettacolo, *Le canzoni di Bella Ciao*<sup>79</sup> con una pagina interna di testi. Anche questo per essere un disco di musica popolare è molto ben curato; c'era un rinforzo, la carta era di qualità, la stampa a due colori. Ha una sua gradevolezza.

Vi ho portato tre esempi di copertine degli anni Cinquanta americani. Questa di Carmen Cavallaro riprende l'uso del cartonato. È un cartone molto spesso, sostenuto. Questa era musica da intrattenimento, quindi anche l'immagine era molto sognante, un po' nello stile dei film.

Questa invece era una specie di musica etnica molto ritmata, come potrebbe essere, fatte le debite proporzioni, la Lambada di oggi. Era interpretata da Yma Sumac, una cantante peruviana che faceva cose molto aggressive. Vedete come è moderna nella sua stranezza. Contiene anche un libretto abbastanza bello dal punto di vista grafico. C'è stata recentemente una certa ripresa della grafica di questo genere.

Les Paul era uno dei più famosi interpreti di chitarra elettrica degli



Figura 146. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

anni Cinquanta, e anche in questo caso la grafica è molto strana. È una grafica molto povera, ma secondo me molto comunicativa. Connota bene anche una diversità. Se noi guardiamo questi due dischi, che sono dello stesso periodo, vediamo proprio due tipi di comunicazione e di immagine completamente differenti.

Devo dire che in quel periodo, per quanto riguarda la musica leggera, non si registravano grandi innovazioni. Sostanzialmente si trattava di rivestire un prodotto in maniera diversificata rispetto a un altro, ma l'oggetto in quanto tale rimaneva lo stesso.

Non ho portato due o tre dischi fondamentali perché sono dentro alle casse. Uno era *Sgt. Pepper* dei Beatles che, per quanto riguarda la

grafica, è stato sicuramente uno dei dischi maggiormente rivoluzionari. Però da un altro punto di vista è molto più interessante, anche se non è altrettanto bello, *Magical Mystery Tour*, sempre dei Beatles, dove per la prima volta compariva all'interno del disco un libriccino illustrato, realizzato con grande ricchezza di materiali. Attualmente un oggetto di questo tipo sarebbe improponibile; solo per megaproduzioni distribuite in tutto il mondo si può fare un oggetto di questo genere, dati i costi di produzione e data anche la crescente standardizzazione dei prodotti sia musicali che discografici.

I Beatles determinano, probabilmente per la prima volta nella storia del disco, uno spostamento decisivo: diventa fondamentale l'immagine, la comunicazione per immagini del prodotto musicale. Tant'è che si introduce anche il rimando dal disco al video, perché *Magical Mystery Tour* era già un film, quindi esisteva già un rapporto tra musica da ascoltare e musica da guardare. I Beatles sono i primi a cogliere fino in fondo questa opportunità. Nello stesso periodo, i Rolling Stones fanno un altro tipo di lavoro sulla grafica, sicuramente altrettanto curata. Alcune loro copertine, che erano disegnate da Andy Warhol, sono probabilmente più interessanti, sia concettualmente che come oggetti, rispetto a quelle dei Beatles, però rimangono alla fine un intervento di superficie. Invece la soluzione dei Beatles è già completamente oltre questa logica, loro capiscono che il disco fa parte di un progetto comunicativo molto più vasto, che comprende il libro con le pagine illustrate, la confezione, il video musicale, il film ecc. È proprio una visione completamente diversa.

Più tardi, a questo tipo di impostazione arriva anche il pop più leggero. Ad esempio, questo disco di Elton John della fine degli anni Sessanta (*Goodbye Yellow Brick Road*, 1973) probabilmente riprende lo stesso meccanismo. Il materiale è molto bello, una carta quasi da edizioni pregiate. Se lo sentite al tatto è una carta vergata. Mentre nelle edizioni dei Beatles è già carta patinata da grande diffusione. Nel caso di Elton John c'è la ripresa dello stesso concetto.

Un'altra spinta innovativa molto importante è stata data da John Lennon quando si è staccato dai Beatles e ha prodotto una serie di oggetti assieme a Yoko Ono, artista per certi versi molto più sofisticata.

Sempre di questi anni è il disco dei Jethro Tull *Thick as a Brick* (1972), nel quale per la prima volta si riprende l'impostazione della testata di un giornale: i testi delle canzoni sono riportati come fossero articoli, la grafica interna è anche strana, accattivante, molto libera rispetto a tutti gli altri esempi che abbiamo visto. Molte di queste intuizioni sono state poi riutilizzate lungo tutti gli anni Settanta.



Figura 147. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

Questo è uno dei primi cofanetti usciti sul mercato: *Concert for Bangladesh* (1971). È stato anche il primo concerto rock organizzato per scopi umanitari. Ha provocato un mare di polemiche, George Harrison era stato accusato di essersi intascato un sacco di soldi. Per la prima volta nella confezione era stata inserita molta documentazione – sul Bangladesh, sui problemi sociali – e un ricchissimo libriccino o fascicolo che illustrava il concerto. Lo stesso meccanismo è stato poi ripetuto per *Live Aid*, per i concerti per Nelson Mandela... Era stato preceduto di poco dal concerto di Woodstock (1970), del quale era uscito il triplo album e il documentario. Per quello che riguardava il progetto di comunicazione, Woodstock non era stato, secondo me, una grande cosa. Il disco era normale, il concerto era stato più che altro una specie di raduno generale. Invece, secondo me, il concerto per il Bangladesh è stato anche un'operazione di immagine condotta in maniera molto precisa, pianificata dettagliatamente e ben articolata. Si vede anche dal prodotto finale.

Molto importanti per quanto riguarda l'immagine sono stati alcuni dischi dei Pink Floyd, ad esempio questo della mucca (*Atom Heart Mother*, 1970), famosissimo, che rappresentava un cambiamento totale rispetto alla psichedelia dei Beatles, rispetto a una certa aggressività dei Rolling Stones, rispetto all'immagine patinata solitamente usata in copertina soprattutto per promuovere e consolidare l'immagine del cantante, della cantante o del gruppo.

I Pink Floyd sono i primi a utilizzare l'immagine di copertina in modo così sottile, personale e innovativo. Dietro quest'operazione c'era un importante gruppo di grafici inglesi, che erano anche fotografi, chiamato Hypgnosis<sup>80</sup>, molto bravi, un po' come il nostro Studio Azzurro, che è venuto dopo. Riguardo al disco, alla confezione, i Pink Floyd non introducono grandi cambiamenti. Il cambiamento sostanziale riguardava l'immagine.

Negli stessi anni, e questo mi sembra un fenomeno interessante non solo perché sono un cultore di Bob Dylan, iniziano a diffondersi

dischi completamente diversi, non ufficiali, che costituiscono anche una forte spinta di cambiamento nella musica giovanile.

Questo addirittura non ha neanche un titolo, non ci sono scritte le canzoni, non è nemmeno indicato il marchio di produzione. È il primo disco pirata della storia del disco. Cosa significa? Che le case discografiche ovviamente avevano il loro mercato, ma esisteva da parte del pubblico anche la richiesta di un altro tipo di prodotto. Nel '61-62 usciva *The Freewheelin' Bob Dylan* [in realtà è del 1963], nel quale la CBS aveva censurato tutta una serie di canzoni che si scagliavano contro la società americana. Dopo pochi mesi [in realtà è del 1969] è uscito questo disco dal titolo *Great White Wonder* (GWW), che significa «grande meraviglia bianca», diventato in seguito una specie di miraggio per collezionisti. Contrariamente a quelle che erano le tendenze del periodo riguardo alle impostazioni visive, grafiche e di cura dei materiali, il disco era di una povertà totale, nel senso che la copertina era bianca, il disco era bianchissimo, così, con l'etichetta nera, con una marca e un disegno ridicolo, un maiale. Da qui è partita la vicenda del disco cosiddetto alternativo, cioè non prodotto dalle case discografiche ufficiali, dal quale gli artisti non ricavano alcun diritto d'autore. Erano i *bootleg*, ricavati da registrazioni pirata, fatte di nascosto. Qualcuno trafugava il nastro, faceva il disco e lo immetteva sul mercato. Io ho portato un po' di dischi di Dylan non solo perché sono un appassionato di Dylan, ma perché questo autore ha una storia interessante, sia per la vicenda dei dischi pirata che per il modo in cui la grafica e i dischi si sono trasformati nel tempo.

I *bootleg* erano produzioni clandestine ma fino a un certo punto. Solo apparentemente proibite, perché si compravano, e si comprano tuttora, nei negozi, anche se ora non si trovano quasi più. Recentemente le case discografiche hanno fatto una campagna a tappeto, sostenendo che questi dischi danneggiano gli artisti, perché contengono anche materiale che non si vuole diffondere e perché non prevedono il versamento dei diritti d'autore. La CBS, che è una delle più gran-

di case discografiche del mondo, fece uscire quattro anni fa un cofanetto di cinque dischi antologici di Dylan. Nello stesso giorno è uscita un'altra casa, che si chiamava Tarantula, dal nome di un libro scritto da Dylan, con addirittura dieci dischi pirata di Dylan, incisi meglio di quelli della CBS. Tant'è che la critica francese considerò questi, e non quelli realizzati dalla CBS che era la sua casa discografica ufficiale, la vera biografia di Dylan. Evidentemente l'industria del disco pirata aveva in mano nastri particolari, e disponeva anche di un'ottima tecnologia. Spesso era di cattiva qualità, ma in alcuni casi era molto buona. La grafica, come vedete, è molto scarna, sempre molto povera, i libretti di accompagnamento se non erano fotocopiati erano ciclostilati, quindi è tutto materiale un po' così, da carbonari della musica, ma ha avuto una circolazione enorme tra gli anni Sessanta e metà degli anni Settanta.

La cosa bella è che poi spesso arricchivano questo aspetto così povero con l'uso di un vinile colorato, molto divertente. Perché uno pensa sempre che il vinile sia nero, invece questo è colorato, semitrasparente. D'altra parte per quello che costano qualcosa devono avere... Anche la confezione: addirittura in questo caso la busta non è neanche chiusa, è un foglio di carta con dentro i dischi in un foglio di cellofan. È di una povertà assoluta. Però non è male come idea di realizzazione di un Lp. Da un certo punto di vista, in queste piccole case discografiche si esprimeva una creatività di altro segno, che non prevedeva l'investimento di molto denaro nella confezione.

In certi casi le illustrazioni erano fotocopiate o riprodotte da fotocopie, poi veniva utilizzata la fotocopia per realizzare l'etichetta centrale. Quello sull'etichetta – che non riproduceva sempre e soltanto la marca della casa di produzione, il titolo delle canzoni con la durata, ma poteva avere anche un aspetto più originale – era un lavoro importante. Questa, ad esempio è totalmente trasparente. In un primo tempo non doveva apparire neanche il nome della casa discografica, altrimenti sarebbero risaliti a chi aveva fatto il disco. Poi, piano piano,

sono apparsi alcuni pseudonimi; nel caso di Dylan la casa si chiama Tarantula, oppure Mister Tambourine: riprendevano i titoli delle canzoni e inventavano una fantomatica etichetta. Questa operazione dei dischi pirata non è stata fatta solo su Dylan, è stata fatta su tutti. Su quasi tutti i maggiori compositori o gruppi, anche sui Beatles e i Rolling Stone. Accadeva anche che il materiale non ufficiale costringesse poi le case discografiche a produrre dischi ufficiali in risposta a quelli pirata. Uno dei casi più emblematici è *The Basement Tapes*, quattro Lp registrati da Dylan con il suo gruppo in una cantina per alcuni mesi, successivamente diffusi in milioni di copie attraverso dischi pirata come questi. Tant'è che quattro anni dopo – questo è il disco pirata – la CBS ha messo in commercio un doppio album, questo, perché il mercato era talmente florido, richiedeva così tante copie di questi *Basement Tapes* che la CBS si vide costretta a pubblicarli.

Anche i prodotti come questo circolano come *bootleg*, ma sono più che altro una specie di gadget amatoriale o affettivo: sono i *picture disc*, dischi dalla qualità sonora mediamente pessima, ma questo non ha alcuna importanza perché il compratore è interessato all'immagine stampata sul vinile e non ai contenuti del disco. Normalmente ne producono uno o due per ogni artista, e sono più che altro oggetti promozionali. Nelle camerette dei ragazzi americani vengono appesi a un chiodo piantato al centro, il disco viene usato come poster in vinile.

Forse derivano da un'idea che era nata negli anni Sessanta, quella delle cartoline sonore, magari la prossima volta ve ne porto un esemplare. In Italia, in Svizzera, in Austria, venivano prodotte le cartoline sonore, per cui uno arrivava a Venezia e comprava le cartoline quadrate di cartoncino sul quale era incisa una canzone di Venezia. Le cartoline si chiamavano «Un saluto canoro da Venezia», oppure «da Parigi». C'erano stampate le vedute e c'era incisa una canzone che riguardava, per esempio, Napoli. È l'idea di spedire un saluto sonoro da un determinato luogo, un insieme di immagine e suono come ricordo.

Alcuni album nascono già come oggetti da collezione, mentre altri sono oggetti di consumo. A volte un piccolo scarto, un'anomalia nel processo industriale si trasforma in vantaggio economico. Prendiamo l'esempio di *Freewheelin'* – parlo molto di Dylan perché lo conosco bene, quindi mi torna comodo: sono uscite in America, credo, mille copie del *bootleg* con le canzoni che poi la CBS ha escluso, e attualmente un esemplare costa circa otto milioni. Però è un prodotto industriale. Uno scarto nel processo industriale produce una rarità.

Ho portato alcuni oggetti scelti non tanto per l'importanza storica (perché ce ne sono di più interessanti) ma perché mi sembravano abbastanza belli. Questa è una copertina famosissima, disegnata da Andy Warhol per i Velvet Underground e Lou Reed (*The Velvet Underground & Nico*, 1967).

È significativa anche la grafica di Brian Eno, che fa musica più sofisticata rispetto al pop e al rock. La produzione di musica per ambiente di Brian Eno richiama alla mente la visione di frammenti di carte geografiche senza la possibilità di visitare il luogo corrispondente, tanta è la distanza tra il contenuto musicale e l'immagine in copertina<sup>81</sup>.

Un altro personaggio che ha curato la grafica dei suoi dischi non in maniera eclatante, ma in maniera molto sobria e sottile, è Paul Simon. Questo disco è della fine degli anni Sessanta, è molto bello, la grafica è un po' aggressiva e sicuramente diversa rispetto alla moda del momento.

Altro discorso sono i differenti tipi di confezione. I dischi nelle scatole di metallo come le bobine del cinema, le custodie con forme come questa, la bocca che è il simbolo dei Rolling Stones... Torna un po' il discorso che ho fatto prima per i *picture disc*, sono oggetti nei quali la musica non conta più, sono una specie di gadget sonoro; negli esempi precedenti il dato musicale rimaneva centrale e determinava la struttura dell'oggetto. In questo caso l'oggetto ha un'importanza preminente rispetto ai contenuti musicali.

Ho comprato *Art on Disc*<sup>82</sup>, quel libro lì, che potete consultare, un libro molto bello nel quale troverete un'analisi della grafica non solo

delle copertine ma di tutti gli oggetti inerenti al prodotto finale che è il disco. Quindi i poster, i biglietti dei concerti, i pass, tutta la produzione inerente alla comunicazione in ambito musicale.

Devo dire che ultimamente, rispetto ad anni fa, mi sembra si sia ridotto tutto. Le case discografiche tendono evidentemente a mantenere basso il costo iniziale, quindi i costi per la grafica, la fotografia, l'impaginazione; per loro non è più un aspetto tanto importante. È molto importante, anzi, per loro diventa fondamentale, la faccia in primo piano in copertina. Negli esempi che vi ho mostrato prima avete visto pochissime facce. Al contrario, se voi andate oggi nei negozi di dischi vedrete che l'immagine di copertina è rappresentata nel 90% dei casi dalla faccia del cantante, del cantautore o del gruppo. In un momento di trasformazione del mondo della musica, nel quale l'immagine diventa sempre più determinante, un viso che attira simpatia, o comunque che risulta riconoscibile tra un oggetto e l'altro, diventa estremamente importante.

Ultimamente ho fatto la copertina per un disco di Luca Carboni e siamo andati avanti un mese a discutere con la RCA (non io ovviamente, a discutere andava Luca Carboni) perché loro volevano a tutti i costi la sua faccia, perché è un sex symbol per le ragazzine e quindi loro si aspettavano una vendita maggiore di 150 mila copie rispetto a un disco che non aveva la faccia in copertina. Lui invece ha insistito, giustamente, ha voluto i suoi disegni ritagliati e montati secondo uno schema diverso, ha insistito presso la casa discografica per avere un disco fatto in questo modo. Però normalmente quello che passa come regola comune, come una specie di parola d'ordine, è la faccia in primo piano. Poi ci sono casi di artisti un po' più affermati, per i quali la questione non è così rilevante.

Ci sono casi in cui il problema del rapporto dei contenuti della musica con i contenuti della copertina diventa critico. Come dicevo prima, ho recentemente lavorato alla copertina dei CCCP, e loro non è che abbia-

no facce gradevolissime da vedere in copertina, comunque questo non era importante, anche perché il gruppo ha sempre scelto un tipo di grafica, di impostazione d'immagine, aggressiva, apparentemente «casuale» ma in realtà molto studiata, per cui anche in questo caso abbiamo pensato a una cosa completamente diversa rispetto ai ritratti.

Tenete presente che normalmente all'interno delle case discografiche esiste un art director, però nel caso di determinati artisti si utilizzano art director diversi. Io ho realizzato copertine per Dalla, per Carboni, Uto Ughi, Don Cherry e altri, e spesso è stato l'artista a decidere l'immagine assieme a me. In Italia il produttore, di solito, non incide più di tanto, ma partecipa alla costruzione globale del prodotto; nel caso di Dalla o nel caso di Carboni sono stati i musicisti stessi a non volere la loro faccia in copertina. Lucio Dalla aveva una sua fotografia da bambino a sette, otto anni, e voleva a tutti i costi quella foto. A questo punto dovevamo trovare un modo per utilizzare questa immagine, che non fosse uguale all'operazione di Battiato in *Fisiognomica*. Poi c'era stata una copertina simile di Paul Simon, un'altra di Neil Young... cioè a tutti i livelli, alti e bassi, si presentava il problema del già visto. Quindi occorreva studiare un meccanismo ancora differente.

Mentre negli Stati Uniti ha un grande peso, in Italia il produttore discografico si occupa per lo più della parte strettamente musicale e della buona riuscita finale del prodotto. Per la copertina, di solito, si lavora partendo da un'idea che viene discussa con l'artista. Si discute, si realizza una fotografia o uno schizzo, il layout, e poi una volta approvato si parte per la produzione finale. Ovviamente bisogna sempre mediare diversi ordini di problemi. Per esempio, mentre stai lavorando a un disco produci tanto materiale e ti accorgi che sarebbe bello inserire altre cose in aggiunta a quanto deciso all'inizio; molte volte mi è accaduto di proporre di fare un libriccino per avere più spazio, per sviluppare un discorso più complesso. E la risposta è quasi sempre che non si può fare perché costa troppo.

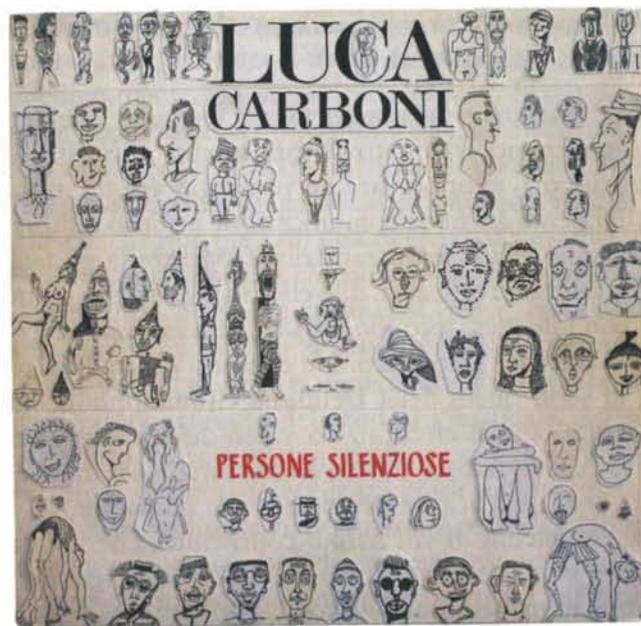


Figura 148. Copertina dell'album *Persone silenziose* di Luca Carboni. Fotografia di Luigi Ghirri.

Però credo che un po' della creazione relativa all'immagine, della possibile narrazione ulteriore – che supera la semplice copertina, la semplice trascrizione dei testi, l'elenco delle canzoni e dei nomi di chi ha suonato e cantato, di chi ha prodotto il disco e del nome della casa discografica – si potrebbe salvare, magari stampando dei libriccini che accompagnano il compact disc. Certo, lo spazio è molto ridotto, ma qualcosa si può fare.

Un oggetto che io trovo infelice, non per la comodità d'uso ma come impostazione generale, sono le cassette. Alla fine queste sono le uniche cose delle quali si occupa l'art director nelle case discografiche non importanti. Cioè, alla fine il grafico, il fotografo, l'artista che ha impostato la copertina del disco, gli dice: la cassetta falla tu. Basta che

taglino la foto, da quadrata la fanno diventare verticale; e infatti, se le vedete, sono sempre molto bruttine.

Il rapporto tra immagine e musica attraversa oggi una fase di passaggio. Quando arriveremo, fra quattro o cinque anni, alla diffusione in Italia del video-disco<sup>83</sup>, allora ci sarà un vero rapporto tra immagine e musica. Attualmente anche la comunicazione attorno all'utilizzo del compact attraversa una fase di transizione. Mentre la grafica ha toccato il punto massimo di efficacia, a livello planetario e di comunicazione globale, con i Beatles, secondo me una vera esplosione avverrà quando si diffonderà il video-disco. Ne esistono già moltissimi di musica classica, ci sono quelli della Deutsche Grammophon, quelli della Philips, un catalogo di circa 40-50 video-dischi. Il problema allora sarà di altro genere: il disco durerà addirittura due o tre ore e ci saranno due o tre ore di musica da riempire con le immagini.

Ho un amico, che alcuni di voi hanno conosciuto, che lavora in Francia e mi diceva che a Parigi ci sono già moltissime agenzie che lavorano sulle immagini per video-disco. Ci sarà una richiesta di materiale di immagine di alto livello e comunque di altro genere.

Il vero problema è proprio quello di definire un altro genere di rapporto: mentre per i Beatles il progetto di immagine durava un'ora, adesso il progetto musicale dura 35 secondi. Alla fine, in un video musicale c'è un'idea attorno alla quale si gira, ma di solito non è che siano grandi cose. Quando ci sarà il video-disco questo riproporrà il problema del rapporto tra il suono e la fotografia, il cinema, il videoclip, il video, le fotocopie, insomma tutto quello che dovremo guardare, e tutto durerà più a lungo.

Per il momento il problema del rapporto tra musica e immagine è una questione circoscritta alla fase di promozione del prodotto. Il problema vero è che i discografici si trovano in mano non più prodotti forti e qualitativamente differenziati. Quindi il modo migliore per differenziare un prodotto dall'altro è puntare sulla riconoscibilità del personaggio. E la differenza la fa la faccia.

Nell'ambito della musica di grande consumo, come la pop-leggera, il fruitore che acquista il disco di Luca Carboni lo deve riconoscere immediatamente, distinguerlo da Alberto Fortis per la sua faccia... È banale ma è questo che vogliono le case discografiche. Quindi investono di più per realizzare un video di un artista italiano che passi su Videomusic, perché gli garantisce l'ulteriore vendita di 50 mila copie del disco, che non per fare una ricerca sulla grafica o sull'immagine di copertina, perché sanno che quello non paga più di tanto.

Certo, non è sempre stato così. Mi è successo di acquistare dei dischi perché mi piaceva la copertina. Adesso non lo faccio più. Allora costituiva un tassello estremamente importante della comunicazione, un valore aggiunto del prodotto musicale. Adesso è più che altro una confezione, packaging. E chiaro che il packaging deve avere un determinato colore, determinata gradevolezza, ma non ha più il valore che ha avuto fino a dieci anni fa. Adesso è più importante un video che passi su tutte le reti, adesso è più importante che si nomini l'artista nel maggior numero possibile di articoli sui settimanali di grande tiratura. È più importante una buona recensione, insomma. C'è anche da dire che la media dei compratori dei Lp ha un'età compresa tra i 16 e i 24 anni. E in questa fascia di età normalmente si è grandi consumatori televisivi. La loro formazione visiva si è basata al 90% su immagini del volto delle persone. Raramente si vedono alla televisione immagini diverse, si vedono sempre delle facce. Quindi qual è l'immagine con cui tu ti rapporti più di frequente? La faccia. Si tende quindi a non distanziarsi da quella che appare oggi una norma. Non si pensa, per esempio: si vedono solo delle facce, mettiamo un'immagine diversa, mettiamoci la mucca. No, la mucca oggi non parla più...

Come recita uno dei comandamenti della pubblicità americana, una faccia con un bel sorriso vale un milione di dollari. Questo pensiero sta contagiando, con un meccanismo quasi automatico, anche il settore musicale. Oggi sul video si investe molto, Michael Jackson può spendere un miliardo per un video che dura 3 minuti, e anche i

video musicali sono un po' fatti così. L'ultimo fenomeno musicale di star system è Madonna, e non a caso tutto è impostato sul personaggio, sulla sua immagine. In un video o in un disco di Madonna, non si vede mai un quadro nel quale la sua faccia o la sua persona non abbiano il massimo rilievo. Su Madonna hanno fatto questo: l'immagine è quello che conta. Non è più come ai tempi di Carole King o di Joni Mitchell, quando un paesaggio o un certo tipo di atmosfera potevano suggerire un'altra cosa.

Non solo Madonna, ma anche Tracy Chapman ha fatto un video in cui si vede sempre la sua faccia. Enya idem, nell'ultimo di Sinead O'Connor si vede sempre e solo lei in primo piano. Stanno impostando tutto in questo modo.

Anche per i CCCP, che non si può dire appartengano allo star system (la loro casa discografica è la Virgin, una casa discografica minore) e che non sono sicuramente un gruppo che può vendere un milione di copie, mi ha telefonato una ragazza, art director della Virgin, per chiedere i ritratti. Io ho anche provato a fare un ritratto, ma anche loro non lo volevano, così hanno provato con una foto di gruppo. I CCCP hanno un pubblico al quale non importa assolutamente niente. Alla fine ho fatto una foto di gruppo che inseriremo nella busta interna o qualcosa del genere, però è significativo che perfino ai CCCP arrivino richieste di questo genere. In questo caso non è un'imposizione, è una richiesta. È chiaro che un artista, se ha un certo potere contrattuale e preferisce altre strade comunicative, può cercare di imporre la sua scelta.

Io credo che nel momento in cui tu fai un disco devi avere presente che è un'opera collettiva, non solo per quello che riguarda la realizzazione, ma anche per quello che riguarda l'interazione strutturale dei suoni e delle immagini; credo che in questo modo si possa dire qualcosa di più. Non per voler citare sempre Dylan, ma ricordo che sul retro della copertina di un suo disco comparivano quindici ritratti abbozzati, che non c'entravano niente con i contenuti del disco e che quindi erano un'altra opera ancora, ed erano straordinari; oppu-

re, in un altro disco c'era un intervento di Ginsberg, su *Desire*, che non era assolutamente un testo di critica musicale, ed era bellissimo. Secondo me si possono trovare tante possibili interrelazioni.

Al contrario, le case discografiche percorrono sempre la stessa strada: se l'artista è giovane si deve far conoscere, se è conosciuto si deve far riconoscere, se è sconosciuto la sua faccia va sempre bene. Il punto è che oggi l'industria discografica è una vera e propria industria, mentre prima c'era più spazio per la ricerca. Anche la concorrenza è in questo momento molto più agguerrita. Adesso mi sembra si stia aprendo una fase di cambiamento, in un certo senso un po' regressiva.



Figura 149. *Etica*. La seconda di copertina del doppio Lp dei CCCP, *Epica Etica Etnica Pathos*, 1990. Fotografia di Luigi Ghirri.

Devo dire che non sono assolutamente d'accordo con questo tipo di evoluzione, ma occorre prendere atto del fatto che questa è l'impostazione più diffusa, sicuramente a livello della musica commerciale e comunque anche del rock in generale, perché alla fine è un meccanismo che, secondo me, deriva della cultura televisiva, per la quale si stabilisce un rapporto diretto con il personaggio del quale si vede la faccia, con quello che appare, che si riconosce. È molto più difficile, oggi e per il fruitore di una determinata età, riuscire a innescare un rapporto visivo con un'immagine come la mucca dei Pink Floyd. Questo mi sembra rilevante e anche in un certo senso inquietante.

Credo sia in atto anche uno spostamento – io non sono un esperto di musica (oltretutto sono anche stonato) ma ne sono un grande consumatore – in ambito musicale, in direzione di una certa omologazione, sia per quanto riguarda la produzione sia per quanto riguarda le modalità di fruizione. È in atto una forma di omogeneizzazione generale, come un frullato generale, e questo funziona. Nel mercato dilaga una specie di prodotto mucillagine, che funziona. Come conseguenza, le case discografiche vanno in questa direzione. In America ci può essere una realtà come Rhino Records, che fa ancora il discografico nel vero senso della parola, che va a recuperare e rieditare prodotti significativi. Ma è difficile riuscire a trovare nella produzione delle maggiori case discografiche americane non dico accordi originali, ma qualcosa che abbia una sua autonomia. Viene un po' tutto frullato e omogeneizzato.

Esiste poi il problema della forma dell'oggetto, anche in vista della sua esposizione. Adesso i compact sono visti frontalmente, perché sono molto piccoli e normalmente gli espositori sono come quelli degli orari ferroviari, fatti a libro, che si girano, e in una facciata ampia 70x100 centimetri ci stanno venti o trenta dischi. Ma il problema della copertina del disco è simile a quello che affrontano, tutte le librerie, a parte le librerie Feltrinelli. Gli editori sostengono lotte accanitissime perché un libro venga esposto in vetrina. Il fatto di vedere una copertina attraversando la città, passando davanti a una libreria, è ancora molto impor-

tante. Non avrete mai visto la vetrina di una libreria fatta solo con libri sistemati di costa; per quello che riguarda i dischi è un po' la stessa cosa. Inoltre, tornando al discorso della grafica, non è che ci siano state di recente grandi ricerche o sperimentazioni, per cui non c'è stata alcuna innovazione visiva di rilievo sulla costa.

Un altro elemento importante del disco, a mio parere, è stato il marchio, il logo. I Beatles avevano adottato, come marchio della loro casa discografica, la famosa mela, i Rolling Stones avevano scelto la bocca; la ricerca grafica impostata da determinati gruppi è sicuramente interessante. I Chicago hanno sempre realizzato copertine bellissime, il nome del gruppo era scritto con una grafica che ricordava vagamente quella della CocaCola; veniva ripetuto, modificandolo progressivamente, nei diversi album. Addirittura ce n'era uno sul quale figuravano alcuni imbianchini che dipingevano su un muro la scritta «Chicago» a caratteri cubitali. Anche i Led Zeppelin avevano una loro impostazione grafica, rimasta costante a lungo. Così gli Yes, i Grateful Dead, che per la grafica si rivolgevano a un autore di fumetti<sup>84</sup> che creò per loro una specie di logo.

Un altro dato importante è che attualmente le maggiori case discografiche non impongono più il marchio in copertina, mentre una volta lo pretendevano di diritto. Il marchio di BMG, Ariola, Philips o Polydor doveva apparire sempre, mentre ora non necessariamente. Il marchio connotava fortemente la composizione in senso commerciale, interferiva con il valore dell'immagine, che doveva quindi avere un potenziale comunicativo molto forte.

Tornando al discorso di come viene costruita la copertina di un disco, è chiaro che quando – come nel caso di Dalla o dei CCCP – mi sono trovato ad affrontare un lavoro di quel tipo ho ascoltato i pezzi dell'artista. Occorre tenere presente che si lavora alla copertina quando il disco non è ancora finito, quindi non dopo ma durante la lavorazione del disco. Spesso accade che durante la registrazione, nella

fase di elaborazione, si attuino alcuni cambiamenti di direzione. Con i CCCP, quando abbiamo cominciato a lavorare erano pronti solo quattro pezzi, e sono andati a sentire i rimanenti solo poco prima di chiudere l'impostazione grafica finale; è un lavoro che si fa assieme ai musicisti durante la costruzione del disco.

Molti artisti preferiscono lavorare sganciati dalle case discografiche. Non solo per la questione dell'imposizione della faccia in copertina, che credo sia superabile, ma soprattutto perché apprezzano questa opportunità di interagire con altre persone. Un art director della casa discografica lavora contemporaneamente a cinque dischi, pensa alla collana economica, deve seguire molte questioni di tipo pratico più che entrare nello specifico dei contenuti dell'Lp o del disco. L'art director delle case discografiche – per quello che conosco io – è anche qualcuno che controlla che nei testi non ci siano errori, che le etichette sul disco vadano bene, che i dettagli siano giusti. Cose di tipo pratico. Mentre tutto quello che riguarda la confezione e il progetto comunicativo generale attorno al disco si risolve nell'interazione tra il fotografo, il disegnatore, il grafico e l'artista stesso.

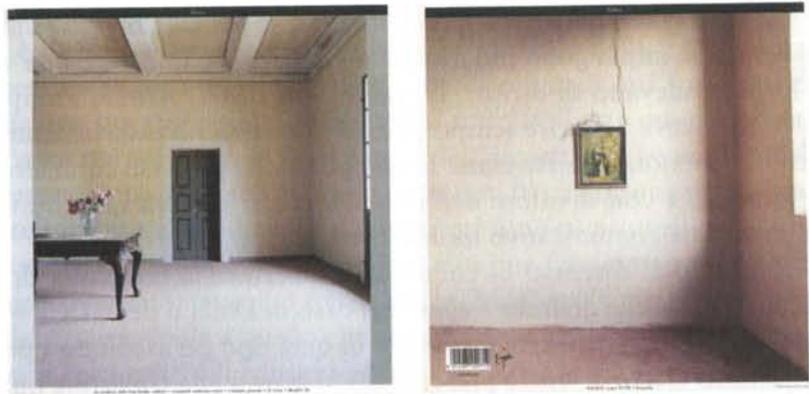


Figura 150 e 151. *Etnica e Pathos*. La terza e quarta di copertina del doppio Lp dei CCCP, *Epica Etica Etnica Pathos*, 1990. Fotografie di Luigi Ghirri.

In passato i testi erano considerati un punto molto importante. I testi hanno una loro dignità, come fossero poesie, è giusto riprodurli con una forma grafica appropriata. Era decisiva anche la ricerca dell'immagine che si legava ai contenuti. È anche vero che i testi di alcuni dischi erano in sé molto importanti, e di conseguenza lo era la loro composizione grafica e la soluzione di inserimento all'interno dell'album. Oggi non c'è più ricerca, i testi corrispondono a un elenco delle parole che ci sono nel disco. Anche le buste interne sono spazi importanti: ci possono stare disegni, illustrazioni, testi, che aggiungono valore creativo alla confezione globale del disco.

Guardiamo solo come sono impaginati i testi di questo disco di Elton John. Non è che siano grandi testi letterari, però hanno una loro dignità grafica, una loro impostazione particolare. Oggi, al contrario, si tende a stampare semplicemente il tutto in un carattere qualsiasi corpo 10 sulla busta interna. La confezione si chiude in modo affrettato, il risultato è quello di un'impostazione rigida, impersonale e molto omogenea. I testi sono solo contenuti obbligatori, un dato impersonale. In questo caso invece sono addirittura stampati con colori diversi. Sono scelte oggi assolutamente impensabili. Al massimo si può arrivare a oggetti come questo di Tracy Chapman, nel quale i testi appaiono come fossero scritti a mano.

Amo il disco in vinile più del compact, che trovo un po' povero. Trovo che gli Lp siano migliori anche come qualità sonora. Penso che i Beatles abbiano perso molto con i compact, che abbiano mostrato tutta la loro vecchiezza. Si sente che sono vecchi e hanno una tecnologia superata o comunque non attuale. In altri casi, come questo della Chapman, un disco tecnologicamente povero risulta fresco, perché non essendoci all'origine una tecnologia complessa quello che resta è tutto suono.

Oggi si esclude qualsiasi rimando alla scrittura specifica musicale, alla notazione, allo spartito. Credo che per quello che riguarda la musica pop, e il rock in particolare, il rifiuto di inserire riferimenti allo spartito musicale, al pentagramma, sia dovuto al fatto che al con-

tenuto musicale appartiene un codice comunicativo diametralmente opposto a quello della musica classica. Il pentagramma, la scrittura musicale sono un codice classico. Il rock si pone come musica trasgressiva, quindi come infrazione dei codici. Allora il codice non va proprio mostrato.

La sociologia della musica di Adorno<sup>85</sup> dice che ci sono due tipi di ascolto: l'ascolto consapevole di chi sa leggere la musica e quello di chi si limita all'ascolto di dischi. Poi ci sono gli ascoltatori passivi e orrendi come me, semplici consumatori di musica. Probabilmente le case discografiche pensano che il consumatore medio, come potrei essere io, non sappia neanche leggere uno spartito, per questo motivo non lo inseriscono nella confezione. D'altra parte è chiaro che a un vero musicista le poche righe che potrebbero stare all'interno del libretto non servono a niente. Ci sono testi specialistici, lezioni musicali nelle quali è pubblicata integralmente la partitura, spartiti veri e propri: questi rappresentano le fonti reali a cui attenersi per apprendere veramente la struttura della musica. A volte, nei dischi di musica classica, sono riportate informazioni interessanti, per esempio riguardo alle diverse esecuzioni e ai modi di dirigere. Ma penso che le case discografiche ritengano superflua la trascrizione musicale proprio perché il compratore medio raramente è in grado di leggere la musica.

All'interno di alcune edizioni sono contenute informazioni interessanti, di carattere divulgativo ma a volte anche complesse. Nel *Flauto Magico* diretto da Karl Böhm ci sono otto, nove pagine di dissertazione.

In questo cofanetto della Deutsche Grammophon troviamo testi molto interessanti, che spiegano la scelta di utilizzare strumenti musicali originali del Settecento, l'attenzione alla filologia: sono testi molto ben fatti. Per quanto riguarda la musica classica più diffusa, a volte compaiono note critiche in copertina, non tanto nelle edizioni per il mercato italiano ma per quello tedesco e inglese. Molti negozi, come quelli Ricordi o Messaggerie, hanno un reparto apposito di pubblica-



Figura 152. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

zioni sulla musica, con spartiti o analisi storiche, abbastanza ben forniti. Ma nelle confezioni dei dischi, in generale, manca il commento dei contenuti musicali: viene privilegiato l'aspetto visivo, mentre è trascurato quello conoscitivo. In un certo senso, questo rivela una forma di fiducia totale nella capacità comunicativa della musica in sé.

È chiaro che possono esistere posizioni differenti. Io personalmente trovo utile avere documentazione di approfondimento. Forse gli artisti, anziché occuparsi di tanti dettagli che non aggiungono più di tanto, potrebbero considerare la possibilità e l'utilità di inserire un po' di approfondimento su quello che è il loro lavoro.

Normalmente, dicevo, nei dischi non compare alcuna analisi della musica. Esiste però una serie di cd abbastanza bella, con la descrizione

del contesto nel quale è nato quello specifico tipo di musica. Trovo che sia un tipo di intervento interessante, nell'ambito della musica classica. Ma può essere interessante anche fare un discorso simile, ad esempio, sulle versioni successive dei pezzi musicali, ad esempio su come sono stati ripresi e rifatti alcuni titoli delle origini del rock & roll, da Elvis Presley in avanti. È un tema che mi interessa come ascoltatore, io mi sono fatto alcune cassette proprio così, con tante versioni dello stesso pezzo, senza alcuna ambizione di tipo scientifico o filologico<sup>86</sup>.

L'impostazione grafica comunque risente fino a un certo punto della conoscenza dei contenuti musicali. È un lavoro collettivo. È possibile che si debba lavorare su qualcosa di cui non si sa molto, di cui non si è nemmeno parlato, su contenuti che comunque devono essere tenuti presenti nelle scelte relative alla grafica e all'immagine di copertina.

Porto un'altra esperienza personale. Per una serie economica della RCA dovevo fare 50 copertine di musica classica. Loro avevano 50 titoli, io conoscevo tutti i brani musicali. Quindi avevamo bisogno di 50 fotografie per realizzare le copertine. C'erano ovviamente brani di musica russa: io non ho mai fatto fotografie in Russia, però una Pianura Padana con la neve andava bene ugualmente. A un certo punto è la musica, anzi, un'idea della musica, a suggerire l'immagine.

Per un'opera di Bach avevo proposto una scala a chiocciola, una spirale che andava verso il nulla, ma non è stata accettata. Per me quell'immagine richiamava la struttura musicale della composizione. Ma loro avevano probabilmente in testa, per quella musica, un'altra immagine. Per un quintetto di Schubert, nella maggior parte dei casi si sceglierà di mettere in copertina un ruscello, una campagna, un idillio dell'Ottocento austriaco. La cosa peggiore che possa capitare sono *Le Quattro Stagioni* di Vivaldi, perché su quel tema è stato fatto di tutto: copertine con la mela rossa, con la mela un po' smangiata e la mela sull'albero... una cosa devastante. Per *Quadri da un'esposizione* di Mussorgskij si mettono sempre in copertina quadri. Insomma, spesso si lavora con una libertà limitata. Io, ad esempio, per questa



Figura 153. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

collana di Chopin ho voluto scegliere un notturno con un'architettura di Piacentini a Roma anziché il solito notturno romantico [153]. In ogni caso c'è un produttore musicale a cui fare riferimento, che interviene e giudica se l'immagine o la struttura globale del disco è consona ai contenuti musicali. Anche perché, alla fine, solitamente lui è una delle persone che conoscono meglio l'artista.

Poi non bisogna dimenticare che c'è anche il titolo. Uno dei primi dischi che ho fatto per Dalla aveva una copertina molto brutta. Il disco si chiamava *Bugie*, lui voleva a tutti i costi chiamare il disco *Bugie* e la casa discografica voleva a tutti i costi che ci fosse la sua faccia in copertina. Lui non la voleva mettere. Allora abbiamo trovato un escamotage. Parlando con l'autore, abbiamo pensato che poiché le

bugie – in questo caso era proprio un discorso di contenuti – sono il rovescio di una verità, cioè una verità può anche essere una bugia e una bugia può essere verità, si trattava proprio di un gioco di scambio delle carte. Allora ho fotografato Dalla riflesso sul vetro smerigliato di una macchina fotografica a lastre, con il reticolo, quindi rovesciato anziché dritto. Ho fatto la foto, l'ho mandata a Roma e tutta la RCA, compreso il famigerato art director, ha deciso che la copertina con la faccia di Dalla alla rovescia non funzionava e l'immagine è stata rigirata.

Per un disco che ha un titolo come *Morte e trasfigurazione della fanciulla* normalmente si utilizza un'immagine ottocentesca. Esiste qualcosa di simile a una casistica, sia riguardo alla musica che riguardo alla tipologia del titolo. Per l'*Eroica* di Beethoven non si userà mai l'immagine di un bambino che cammina lungo la strada, anche se in un certo senso potrebbe funzionare. Perché anche il titolo è importante. Sono dunque tanti i tasselli che compongono l'insieme, e non bisogna mai privilegiare un solo elemento: sono tanti piccoli tasselli che alla fine devono ricomporsi in qualcosa di unitario.

Credo che nella produzione musicale incisa negli ultimi dieci anni sia stato scoraggiato qualsiasi tipo di ricerca. Prendiamo un gruppo come i Litfiba: quattro anni fa si collocavano in una specie di area di ricerca, più avanzata rispetto al resto del panorama musicale italiano; nel momento in cui sono arrivati alla nuova casa discografica hanno realizzato un video che sembra la sceneggiatura di un disco qualsiasi. Se tu vuoi, anche come artista indipendente, inserirti nel mercato, subisci comunque dei condizionamenti; e dal punto di vista dell'immagine, della confezione del tuo prodotto musicale, ti devi prestare a un certo grado di omogeneizzazione. Il video dei Litfiba non è molto diverso da quello di qualsiasi gruppo metallaro americano.

Al contrario, da un punto di vista sociopolitico la differenza è molto evidente. Quelli, in larga misura, rappresentano la corrente non



Figura 154. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

dico reazionaria, ma sicuramente meno di ricerca, mentre i Litfiba dovrebbero almeno teoricamente collocarsi non dico più a sinistra, ma su una posizione più aperta. Se tutto arriva a coincidere significa che c'è un notevole scadimento, che la ricerca è un po' finita, che probabilmente si è esaurita. Fino a un certo punto una figura artistica alternativa poteva ancora emergere e avere un suo spazio, ma attualmente non ce l'ha, cioè la sua voce deve collocarsi all'interno di una maggioranza, anche quando si parla di un determinato tipo di musica. Appena un gruppo fa qualcosa di decente viene inglobato dal sistema e vi si adegua rapidamente. Non è che si verifichi uno scarto minimo rispetto a quello che ha fatto fino a quel momento. È un rinnegamento totale, che si esprime a tutti i livelli, dalla produzione all'immagine, dalla

musica ai contenuti. Capisco che Louis Armstrong possa andare a cantare al Festival di Sanremo per divertirsi, diverso è il caso di Dee Dee Bridgewater che canta le canzoni dei Pooh.

C'è in atto un adeguamento progressivo ai modelli dello star system internazionale. Non si tratta di difendere i valori del passato, non vuole essere questo il mio discorso, semplicemente bisogna prendere atto di questa tendenza all'impoverimento progettuale nel settore discografico e musicale, a tutti i livelli. Mi sembra che ci sia stato un forte impoverimento. Naturalmente c'è ancora qualcuno che all'interno delle grandi produzioni, lavorando per CBS o per la Capitol, fa ottimi prodotti e vende le sue 20 mila copie in tutto il mondo, ed è un dato assolutamente rilevante. Teniamo poi conto che attualmente – anche se non è che conosca a menadito il mercato discografico – qualsiasi persona faccia un disco, dal dj imbecille al bravissimo musicista, se ben impostato vende anche 60 mila copie solo in Italia. A 60 mila copie un buon narratore italiano arriva raramente. Significa che un mercato così spropositato, così diffuso, così uniformato è un meccanismo che ha al suo interno anche forti interessi commerciali.

Oggi è la struttura sociale che è cambiata, anche sul piano dei contenuti. Questo è un momento di passaggio tecnologico, culturale, progettuale. Non dico di stasi, ma di passaggio. Il vero problema per un musicista non è più trovare suoni nuovi, ma trovare un suono vecchio che sia nuovo. Credo che tutte le possibilità di mettere insieme le note siano state sfruttate. Poi è nata una cultura, definita giovanilista, che ha prodotto determinati fenomeni. Adesso la cultura giovanilista mostra un po' la corda riguardo ai contenuti. Non è detto che a un certo punto non rinasca in un'altra forma. In questo modo la ricerca viene molto limitata, le vengono posti dei forti limiti oggettivi.

Prendiamo l'ultimo grande, Prince, e il suo ultimo album *Sign of the Times*<sup>87</sup>. È un prodotto miserrimo, al massimo da questa cosa può uscire una tournée e basta; a livello sociale non ne viene fuori nient'al-

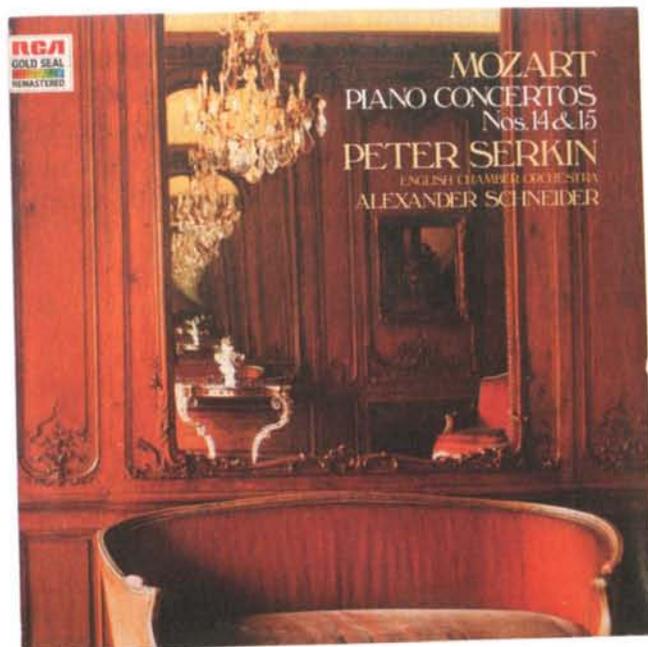


Figura 155. Copertina dell'album RCA. Fotografia di Luigi Ghirri.

tro. Questi meccanismi passano anche attraverso il cinema: le uniche operazioni che si possono fare sono cose come *Batman*, *Dick Tracy*, dietro le quali c'è una sinergia produttiva che arriva fino alla vendita di magliette e caramelle. A quel punto la musica non è più niente, è identica alla caramella, alla matita di Batman, alla gomma di Batman, alla maglietta.

Bob Dylan è un musicista che pur rimanendo dentro la CBS ha avuto il coraggio di fare una tournée come la fa un vero musicista. Per due anni è andato in giro per l'America, in Italia, in posti come Cavriago e Montecchio, arrivavano e attaccavano le locandine, cominciano a suonare alle tre del pomeriggio, chi voleva andava e

suonava con loro, e suonavano tutti quelli di una determinata cerchia. Quelli sono eventi che hanno senso, che esprimono una dimensione della musica totalmente diversa. Oggi se non hai strutture megamiliardarie che ti sostengono con magliette, gadget, con i biglietti che si comprano alla Banca Nazionale del Lavoro... ma quando mai alla Banca Nazionale del Lavoro si sono comprati biglietti dei concerti rock?

[Lezione del 4 giugno 1990].

Note

- 1 Lo Studio Alinari, fondato nel 1852 da Leopoldo Alinari, è la più antica agenzia fotografica tuttora operante. Nel corso della sua attività ha elaborato un modello di ripresa dei beni culturali (dai monumenti alla veduta urbana, al paesaggio, alla riproduzione di dipinti e sculture) divenuto canonico. Probabilmente, per le informazioni sull'atelier, Ghirri faceva riferimento ai seguenti volumi: Wladimiro Settemelli, Filippo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Alinari, Firenze 1977, e Fratelli Alinari, *Gli Alinari*, Fabbri, Milano 1983, collana «I grandi fotografi»; sull'argomento cfr. anche il testo più recente: Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze 2003.
- 2 L'archivio dello Studio Villani, attivo a Bologna dagli anni Venti (prima ancora il fondatore Achille Villani vi operava come «pittore-fotografo»), era stato in parte acquisito dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma alla fine degli anni Settanta e nel 1980 era stato oggetto di una mostra: *Studio Villani. Il lavoro della fotografia* (vedi il catalogo dallo stesso titolo con un saggio introduttivo di Arturo Carlo Quintavalle e schede critiche di Paolo Barbaro, CSAC, Parma 1980). A quell'epoca Luigi Ghirri faceva parte del comitato scientifico della Sezione Fotografia e partecipava attivamente all'accrescimento delle collezioni del Centro.
- 3 «Il Mondo», fondato e diretto da Mario Pannunzio dal 1949 al 1966, è stata la prima grande rivista italiana di politica e cultura stampata in rotocalco. La redazione, a capo della quale stava Ennio Flaiano, aveva sede a Roma. L'archivio fotografico del periodico è attualmente conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e consta di circa 19500 immagini. Si veda: AA.VV., *Il Mondo dei fotografi 1951/1966*, Comune di Prato-Archivio Fotografico Toscano, Prato 1990.
- 4 Fulvio Roiter, nato a Meolo (VE) nel 1926, aderì al gruppo La Gondola di Venezia dal 1949. Le sue prime prove erano vicine all'estetica dei neorealisti, ma venne riconosciuto a livello internazionale grazie a una serie di libri illustrati sulla città di Venezia, di sapore romantico e metafisico; tra questi Fulvio Roiter, *Essere Venezia*, Magnus, Udine 1977 (con un testo di Andrea Zanzotto); Roberto Mutti, *Italo Zannier, Fulvio Roiter: infinita passione*, Electa, Milano 2007.
- 5 Il gruppo La Gondola venne fondato a Venezia nel 1948 da Paolo Montè, Gino Bolognini, Luciano Scattola e Alfredo Bresciani.

- 6 Gianni Berengo Gardin (Santa Margherita Ligure, 1930) fu frequentatore del circolo La Gondola di Venezia, del quale divenne in seguito socio onorario. Iniziò la sua carriera di fotoreporter lavorando per «Il Mondo» di Pannunzio.
- 7 Piergiorgio Branzi (Firenze, 1928) è membro dell'Associazione Misa dal 1954 e del circolo La Bussola dal 1957. Negli anni Sessanta scrive anch'egli per «Il Mondo».
- 8 Si riferisce probabilmente all'Associazione Fotografica Misa, fondata nel 1954 a Senigallia, diretta da Giuseppe Cavalli e animata, tra gli altri, da figure come Adriano Malfagia e Mario Giacomelli. A Mario Giacomelli il CSAC dell'Università aveva dedicato nel 1980 una rassegna monografica, la sua prima antologica (catalogo a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Feltrinelli, Milano 1980) presso il Salone delle Scuderie di Parma, immediatamente dopo quella dedicata a Luigi Ghirri.
- 9 Già a partire dagli anni Settanta, presso l'Università di Parma, l'insegnamento della storia, della teoria e della pratica della fotografia trovava ampio spazio all'interno dei corsi di laurea e specializzazione dell'Istituto di Storia dell'Arte, per i quali Luigi Ghirri aveva coperto il ruolo di docente nell'a.a. 1984-1985. All'Università di Bologna, presso il DAMS e la Facoltà di Lettere e Filosofia, i corsi di Storia della Fotografia erano allora tenuti da Italo Zannier, trasferitosi poi all'Università di Venezia.
- 10 Ghirri conosce nel 1969 Franco Guerzoni con il quale instaura una durevole amicizia e collaborazione. Per Guerzoni e per gli artisti modenesi che gravitavano intorno all'area concettuale o all'Arte Povera – come Giuliano Della Casa, Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Franco Vaccari – realizza fotografie di documentazione (soprattutto delle performance artistiche) e immagini destinate a essere utilizzate come elemento costitutivo delle opere. Su quella fase della ricerca concettuale si vedano le pagine dedicate a Ghirri, Vaccari e Guerzoni da A. C. Quintavalle, nell'*Enciclopedia pratica per fotografare*, Fabbri, Milano 1979. Sull'uso della fotografia nell'opera di Franco Guerzoni si vedano A. C. Quintavalle, *Franco Guerzoni. Opere dal 1974 al 1994*, Electa, Milano 1994; Marc Augé, Elena Volpato, Franco Guerzoni, *Paesaggi in polvere*, Skira, Milano 2006.
- 11 Roland Barthes, *Il messaggio fotografico* (originariamente pubblicato in «Communications», 2, 1961) in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985; dello stesso autore si vedano anche *Retorica dell'immagine* (1964), in *L'ovvio e l'ottuso* cit., Einaudi, Torino 1985, e *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.
- 12 Charles Baudelaire, in particolare nello scritto *Il pubblico moderno e la fotografia* (1859), conduce una serrata polemica contro la fotografia, negandole lo statuto di arte ma soprattutto individuandola come pratica destinata a pittori senza talento e a un pubblico privo di cultura.
- 13 Nell'intervista a cura di Andrea Delmonte per «Metropolis» (1991), Ghirri attribuisce l'affermazione a Massimo Cacciari (ora in *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiaromonte, SEI, Torino 1997, p. 303).
- 14 Un elenco esauriente delle esposizioni realizzate da Luigi Ghirri in Italia e all'estero è stato pubblicato nel catalogo della mostra antologica allestita da Massimo Mussini nel 2001 a Reggio Emilia, con apparati a cura di Laura Gasparini (cfr. il catalogo a cura di Massimo Mussini, *Luigi Ghirri*, Federico Motta Editore, Milano 2001).
- 15 *Kodachrome*, a cura di Paola Borgonzoni e Luigi Ghirri, Edizioni Punto e Virgola, Modena 1978.
- 16 Si tratta di fotografie delle opere di Figini e Pollini. Alcune di esse vennero esposte nella mostra *In Prospettiva. Fotografie di architettura in Europa*, a cura di Laura Gasparini e Luigi Ghirri. Oltre a Ghirri esponevano Gabriele Basilico, Enzo e Raffaello Basotto, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaromonte, Roberto Collovà, Paolo Rosselli, Roberto Schezen, Mimmo Jodice, Klaus Kinold. Il catalogo della mostra contiene *L'ombra dell'ora* di Vittorio Savi e *Vista alla finestra a Le Gras* di Laura Gasparini, (progetto grafico-editoriale di Giulio Bizzarri, Tecnostampa, Reggio Emilia 1990).
- 17 Le immagini del 1988 di Luigi Ghirri sul lavoro dell'architetto Joze Plecnik (Lubiana, 1872-1957), pubblicate per la prima volta su «Abitare», sono ora in Massimo Mussini, *Luigi Ghirri* cit., p. 292.
- 18 Luigi Ghirri inizia a fotografare utilizzando prevalentemente macchine 24x36 mm, in particolare una Canon F1 che continuerà a utilizzare come esposimetro anche quando, nella prima metà degli anni Ottanta, si orienterà verso macchine di formati superiori, come il 6x7 (Pentax e Mamiya) e, nella seconda metà del decennio, il 4,5x6.
- 19 F64 è l'apertura di diaframma minima consentita da gran parte delle ottiche professionali, quella che garantisce la massima profondità di campo e dunque nitidezza a ogni distanza. Il riferimento a questo valore aveva determinato la scelta del nome del gruppo fotografico nato all'interno della Straight Photography statunitense, votato a una fotografia di massima precisione descrittiva, del quale fecero parte autori come Edward Weston, Dorothea Lange, Wynn Bullock.
- 20 La collaborazione con Aldo Rossi, suggerita e incoraggiata dall'architetto Vittorio Savi (a cui Ghirri deve le prime commissioni di fotografia di paesaggio e architettura, esposte e pubblicate in occasione della mostra del 1981 *Paesaggio: immagine e realtà*, presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, catalogo Electa, Milano 1981), inizia nel 1983 e costituisce probabilmente il capitolo più importante della fotografia di architettura di Luigi Ghirri. Aldo Rossi (Milano, 1931-1997) si serve per la prima volta della fotografia di Ghirri per le riprese del cimitero di Modena, poi pubblicate sulla rivista Lotus ed esposte in una mostra curata da Savi. Le fotografie per *Lucia di Lammermoor* a Ravenna con scenografie di Aldo Rossi sono state eseguite nel 1987.
- 21 Cfr. *L'arc Lémanique. Vingt et un récits sur le lieu*, catalogo della mostra omonima a cura di Beppe Sebaste e Jaques Berthet, Favre et l'Hebdo, Lausanne 1988.
- 22 *Interno italiano*, come altri temi o serie dell'opera di Ghirri, anche se immaginato o previsto come ambito possibile di una ricerca, non prese mai la forma conclusa di esposizione.

- ne o di libro. Tra le serie fotografiche rivolte all'esplorazione di interni vanno ricordate, oltre alla serie *Identikit* pensata come autoritratto intellettuale (1976), le fotografie per *Fatto a Parma* (1984), gli interni di casa Benati (1976), dell'atelier Morandi (1989-90) e di casa Savi (1989). Gli interni abitati da Giorgio Morandi sono raccolti ora in Luigi Ghirri, *Atelier Morandi*, con un testo di Giorgio Messori, Palomar, Bari 2002.
- 23 Eseguita per *Fatto a Parma*, una rassegna di eventi sull'artigianato ideata e coordinata da Giulio Bizzarri, promossa nel 1984 dalla Regione Emilia Romagna e dal Comune di Parma.
  - 24 Sempre sul paesaggio italiano Ghirri realizzò anche progetti espositivi collettivi come *Penisola* (Forum Stadtpark, Graz 1983), ma soprattutto *Viaggio in Italia*, mostra che curò nel 1984 con Gianni Leone e Enzo Velati presso la Pinacoteca di Bari e l'ex Caserma Zucchi di Reggio Emilia, con catalogo pubblicato da Il Quadrante, Alessandria 1984. Il paesaggio italiano, poi, ritorna in serie monografiche come *Il profilo delle nuvole* (Feltrinelli, Milano 1987) che comprende, appunto, il saggio di Gianni Celati *Immagini di un paesaggio italiano*, e nel titolo della rassegna *Paesaggio italiano/Italian landscape*, presso l'ex Caserma Zucchi di Reggio Emilia, nel 1990.
  - 25 Alla mostra *Viaggio in Italia* parteciparono Gabriele Basilico, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vincenzo Castella, Vittore Fossati, Gianni Leone, Mimmo Jodice, Cuchi White.
  - 26 Luigi Ghirri curò la sezione Fotografia della XVII edizione della Triennale di Milano, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli* (1988).
  - 27 *Luigi Ghirri*, mostra tenutasi al CSAC, Università di Parma, nel 1979 (il catalogo è pubblicato dal CSAC in coedizione con Feltrinelli, Parma-Milano 1979).
  - 28 Le immagini della serie *Kodachrome*, realizzate fra il 1970 e il 1973, erano state esposte nel 1974 nell'ambito della mostra *Paesaggi di cartone*, presso la Galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo, a Milano. La sequenza viene ridefinita e pubblicata con il titolo *Kodachrome* nel 1978, presso le Edizioni Punto e Virgola (casa editrice fondata dallo stesso Ghirri con Paola Borgonzoni, Giovanni Chiaramonte, Ornella Corradini e altri) con un'introduzione di Piero Berengo Gardin.
  - 29 Le immagini della serie *Colazione sull'erba* (s. e., 1974) datano tra il 1972 e il 1974.
  - 30 La serie *Catalogo* comprende immagini realizzate tra il 1970 e il 1979.
  - 31 Il lavoro *Km 0,250* risale al 1973.
  - 32 La serie *Diaframma 11, 1/125 luce naturale* si intreccia con la ricerca *Kodachrome*, e comprende fotografie degli anni 1970-1979. Di fatto viene composta in occasione dell'antologica di Parma.
  - 33 La ricerca *Atlante* è realizzata in negativo a colori nel 1973. È stata ripubblicata nel 2000 presso le edizioni Charta, con testi di Luigi Ghirri (gli stessi del catalogo *Luigi Ghirri* cit.) e Vittorio Savi.
  - 34 *Italia ailati* è anch'essa una ricerca che risale agli anni Settanta.
  - 35 *Il paese dei balocchi* è stata realizzata tra il 1971 e il 1979 all'interno di luna park, musei e parchi naturalistici, musei delle cere.
  - 36 Anche la serie *Vedute* viene mostrata durante la lezione, utilizzando il catalogo dell'esposizione di Parma; nel testo il fotografo ricorre ripetutamente al concetto di «inquadatura naturale», che verrà sviluppato anche all'interno di questo corso presso l'Università del Progetto di Reggio Emilia.
  - 37 L'opera *Infinito*, serie di 365 stampe a colori del 1974, è attualmente conservata nella Sezione Fotografia del CSAC dell'Università di Parma ed è stata composta ed esposta nel 1979 per la mostra presso il Salone delle Scuderie. È stata ripubblicata in volume (*Infinito*, Meltemi, Roma 2001).
  - 38 Le immagini di *Still Life*, progetto del 1978, datano dal 1975 e comprendono diverse Polaroid. Nel 1981 molte delle immagini di *Still Life* confluirono nel nuovo progetto *Topografia-Iconografia*, e più recentemente in Luigi Ghirri, *Still Life*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano 2004.
  - 39 Claude Nori (Toulouse, 1949), fotografo, critico e storico della fotografia, promotore di eventi culturali in campo fotografico e cinematografico. Insieme a Luigi Ghirri, Nori cura nel 1979 la mostra *La fotografia francese. Dalle origini ai giorni nostri*, allestita a Roma (Galleria Rondanini) e a Modena (Galleria Civica).
  - 40 Invitato dalla Polaroid, a Amsterdam, Ghirri realizzerà immagini di grande formato negli anni 1980-1981.
  - 41 John Hedgecoe, *Fotografare. Tecnica e arte*, Mondadori, Milano 1976. I manuali di Hedgecoe sono stati in seguito costantemente aggiornati, fino agli ultimi derivati della fotografia digitale. Vedi il suo *L'Arte della fotografia digitale*, Tecniche Nuove, Milano 2009.
  - 42 Si riferisce all'amico Giulio Bizzarri, fondatore nel 1989 dell'Università del Progetto di Reggio Emilia, che invitò Luigi Ghirri a tenere i corsi di fotografia. La loro collaborazione, iniziata già negli anni Settanta, continuò fino al 1992 con vari progetti culturali e di comunicazione pubblicitaria.
  - 43 Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), filosofo, alchimista e commediografo. Nell'opera *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium*, alla quale lavora tra il 1558 e il 1584, compare una descrizione di camera oscura dotata di lente convessa molto citata in letteratura. Nei primi anni del Seicento si apre una diatriba tra lui e Galileo Galilei circa la paternità del telescopio. L'Accademia dei Lincei ne attribuirà nel 1610 l'invenzione a Della Porta.
  - 44 Il castello di Fontanellato, in provincia di Parma, fu eretto dai Sanvitale nel XIV secolo su un preesistente edificio del XII. L'attuale assetto della camera ottica è ottocentesco. Ghirri scrive della sua esperienza nella camera ottica di Fontanellato in *Una luce*

- sul muro (in AA.VV., *Lo sguardo discreto: habitat e fotografia*, Giovanni Trachida editore, Milano 1991; ripubblicato in Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole* cit., pp. 165-167).
- 45 Peter Greenaway, *I misteri del giardino di Compton House (The Draughtsman Contract)*, 1982.
- 46 Pieter Jansz Saenredam (Assendelft, 1597-Haarlem, 1665). Sue opere sono riprodotte in Peter Galassi, *Prima della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- 47 Si riferiva probabilmente al testo – presente nella biblioteca di Luigi Ghirri – di Svetlana Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984. Altri testi che trattano l'argomento, probabilmente consultati da Ghirri, sono Peter Galassi, *Prima della fotografia* cit. (catalogo della mostra al MOMA di New York, di cui forse Ghirri aveva avuto esperienza durante il lavoro per Lucio Dalla); Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris 1987 (tr. it. Guida, Napoli 1992); Heinrich Schwartz, *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- 48 *L'art de connaître les hommes par la physionomie, par Gaspard Lavater. Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur*, Proudhomme Ed., Paris, 1806-1809, 10 voll. (tr. it. *La fisiognomica o l'arte di conoscere gli uomini dai tratti della loro fisionomia, i loro rapporti con i diversi animali, le loro inclinazioni, etc.*, introduzione, traduzione e note di Francesco Gallo, Atanor, Roma 1984).
- 49 Joseph Isidore Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, 1765-Saint-Loup-de-Varenes, 1833).
- 50 Secondo Helmut Gernsheim, Niépce realizza la prima eliografia nel 1826. Il procedimento così denominato utilizzava bitume di giudea sciolto in essenza di lavanda e spennellato su una lastra di peltro. Nella celebre immagine dei tetti dalla finestra a Le Gras, dalla posizione delle ombre si deduce che l'esposizione necessaria fu di circa otto ore. Vedi Helmut Gernsheim, *Un secolo di fotografia dalla collezione Gernsheim*, a cura di Helmut e Alison Gernsheim, Triennale, Milano 1957; Helmut e Alison Gernsheim, *The history of photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era*, Thames and Hudson, London 1969.
- 51 Louis-Jacques-Mandé Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, 1787-Bry-sur-Marne, 1851). Vedi Luigi Ghirri, *Lenigma fotografia*, pubblicato con il titolo *Il fascino malefico della doppia visione* «Corriere della Sera», 15 novembre 1987, ora in *Niente di antico sotto il sole* cit., pp. 121-122.
- 52 La figura, la presenza umana minima che rende «abitabile» lo spazio fotografato è tema a cui Ghirri torna spesso. Ne scrive nel paragrafo intitolato «L'omino sul ciglio del burrone» del testo *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in AA.VV., *Esplorazioni sulla Via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. IX-XI, riedito in *Niente di antico sotto il sole* cit., p. 81.
- 53 Ennery Taramelli si occuperà a più riprese dell'opera di Ghirri, fino alla cura della mostra *Vista con camera*, realizzata a Bologna nel 1992 e al recente volume *Mondi infiniti di Luigi Ghirri*, Editore Diabasis, Reggio Emilia 2005. Sono probabilmente da attribuire a Ennery Taramelli le riflessioni di Ghirri sul ruolo dell'alchimia nelle ricerche di Daguerre.
- 54 Si riferisce al nucleo di circa venti lavori (tra calotipi di vegetali a contatto e immagini di oggetti, ritratti e architetture riprese con camera oscura) realizzati da Fox Talbot e conservate presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, insieme ai carteggi dell'artista con lo scienziato modenese Giovanni Battista Amici (1786-1863). L'opera principale di Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (1844-1846), verrà tradotta in italiano solo in tempi molto recenti (Roberto Signorini, *Alle origini del fotografico. Lettura di «The pencil of Nature» (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, CLUEB-Petite Plaisance, Bologna-Pistoia 2007).
- 55 Il primo apparecchio di larga diffusione che prevede l'impiego di pellicola traforata a 35 mm, con fotogrammi del formato 24x36, è la Leica, entrata in produzione nel 1925. Già negli anni Dieci del Novecento si producevano camere di piccolo formato che impiegavano la pellicola cinematografica a doppia perforazione introdotta nel cinema dai fratelli Lumière dal 1894.
- 56 In realtà nessun principio o legge fisica conferma questa osservazione. Le funzioni della lentezza, della durata dell'esposizione e dello sguardo sono da leggere all'interno della poetica ghirriana e, per estensione, della nuova fotografia di paesaggio del suo tempo. Va notato che, tuttavia, già alle origini della fotografia di architettura, Blanquart Evrard consigliava l'uso di esposizioni lunghe per una maggior ricchezza di dettaglio.
- 57 Gustave Flaubert, *Voyage en Egypte* (1851), resoconto del viaggio compiuto da Flaubert insieme al fotografo Maxime Du Camp nel 1849; vedi anche Maxime du Camp, *Attraverso l'Oriente di Flaubert*, Novecento, Palermo 1986.
- 58 Charles Marville (1816-1879) realizza un'accurata ricognizione del volto di Parigi antecedente gli interventi urbanistici di Haussmann. Vedi Marie de Thézy, *Marville. Paris*, Hazan, Paris 1994.
- 59 Più precisamente a Brady e ai fotografi da questi coordinati, come appunto O'Sullivan. I ritratti più noti di Lincoln sono di Alexander Gardner e dello stesso Brady.
- 60 La fotografia più nota di Silvy, citata ed esaminata anche da Ansel Adams, è *River Scene*, 1858, ottenuta da negativi diversi e conservata al Paul Getty Museum di Santa Monica, CA.
- 61 Si riferisce probabilmente alle fotografie di George Barnard delle rovine di Charleston bombardata, mentre le immagini più celebri del terremoto di San Francisco del 1906 sono di Arnold Genthe. Un'ampia selezione è conservata alla Library of Congress di Washington.

- 62 Si riferisce alla produzione degli «autochromes», lastre diapositive a colori brevettate e commercializzate dalla ditta Lumière nel 1904. Vedi Paul Génard, André Barret, *Les premières photographies en couleurs*, Ed. A. Barret, Paris 1974; Bernard Chardère, Guy e Marjorie Borgé, *I Lumière. L'invenzione del cinema*, Marsilio, Venezia 1986.
- 63 Eadweard Muybridge (Kingston upon Thames, 1830-1904) è noto nella storia della fotografia per le sue riprese di corpi in movimento, cominciate nel 1978 con le registrazioni della corsa dei cavalli commissionate dal governatore della California Leland Stanford. La successiva attività di progettazione di strumenti per la visione continua delle immagini, come lo Zoopraxiscopio e lo Zoetropio, lo lega alla storia del cinema delle origini.
- 64 Il dipinto di Gustave Courbet *Il castello di Chillon*, olio su tela del 1874, conservato al Musée Courbet di Ornans, è qui messo a confronto con una fotografia di Braun del 1867, appartenente alle raccolte della Société Française de Photographie. Il confronto è pubblicato nel volume di Aaron Sharf, *Arte e fotografia*, Einaudi 1979, ill. 89-90.
- 65 Probabilmente si riferisce a *La Macchina*, a cura delle redazioni delle Edizioni Time-Life, Mondadori, Milano 1978.
- 66 La scelta di questi temi per i corsi dell'UdP è probabilmente da ricondursi a un ambito di riflessione segnato anche dalla presenza di Franco La Cecla, del quale era da poco stato pubblicato il testo *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari 1988.
- 67 Cfr. Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Mondadori Electa 1979.
- 68 Si tratta di Luigi Ghirri, Gianni Celati, *Il profilo delle nuvole*, Feltrinelli, Milano 1989.
- 69 *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, mostra a cura di John Szarkowski, MOMA, New York, 1978.
- 70 L'opposizione tra specchi e finestre in realtà intendeva contrapporre la fotografia intimista, autoriflessiva, di espressione dichiaratamente soggettiva (uno specchio in cui l'autore vede se stesso), alla fotografia di documentazione neutra dell'esterno (la finestra sul mondo), contrapposizione che alla fine viene confutata dallo stesso Szarkowski.
- 71 Una forte spinta alla normalizzazione dei formati fotografici si ha, negli anni Sessanta dell'Ottocento, con l'avvento delle emulsioni alla gelatina bromuro, che permettevano la conservazione delle lastre per mesi consentendone la produzione industriale e la commercializzazione su larga scala.
- 72 Occorre considerare lo stato della tecnologia digitale, decisamente agli esordi al tempo di queste lezioni. La percezione delle immagini elettroniche è forse ricalcata da quella televisiva, o della videoregistrazione.
- 73 Ansel Adams (1902-1984), tra i fondatori del Gruppo F/64, noto per la teorizzazione del sistema zonale. Ghirri parla di Ansel Adams nello scritto *Mondo Adams*, apparso su «la Repubblica», 10 settembre 1987, ora in *Niente di antico sotto il sole cit.*, p. 109.
- 74 Qui la fotografia industriale è intesa nel senso della modalità di produzione, non del soggetto: fotografia eseguita industrialmente, non fotografia di soggetti industriali.
- 75 Su questi temi Ghirri si è espresso in un'intervista realizzata da Roberto Tomesani e pubblicata, con il titolo *Tecnica: odiosa si ma non tanto*, in Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole cit.*, p. 283.
- 76 *Atlante cit.* Il testo di Ghirri era stato pubblicato in origine in *Luigi Ghirri. Vera fotografia cit.*, poi in *Niente di antico sotto il sole cit.*, p. 31.
- 77 Ghirri si stava trasferendo nell'abitazione di Roncocesi, frazione di Reggio Emilia, tuttora sede dello studio Infinito.
- 78 Si tratta di *Dall'America a Caruso*. Vedi *Immagini per la musica. Luigi Ghirri - Conversazione con Lucio Dalla*, mostra ospitata dal salone Sicof '89, Sezione Culturale, catalogo generale a cura di Lanfranco Colombo, s.e., Milano 1989, pp. 148, 149.
- 79 Nuovo Canzoniere Italiano, *Le canzoni di Bella Ciao*, Dischi del Sole, 1964.
- 80 Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, EMI, 1973. La copertina è opera di Storm Thorgerson dello studio Hypgnosis.
- 81 Si tratta di *Ambient 1/Music for Airports*, 1978. Va notato che la copertina, illustrata con un dettaglio preso da un atlante geografico, è di quattro anni successiva alla serie *Atlante* di Ghirri, che ne potrebbe essere fonte ispiratrice.
- 82 Charlotte Rivers, *Best of Disc Art*, Rotovision, London 2008. È un annuario di grafica per dischi, pensato per il mercato dei collezionisti, tuttora in distribuzione.
- 83 Ai tempi ci si riferiva genericamente a un disco magnetico le cui potenzialità erano ancora da definire. L'attuale DVD (originariamente «Digital Video Disc», poi cambiato in «Digital Versatile Disc») è stato effettivamente introdotto nel 1996.
- 84 Probabilmente allude al grafico Alton Kelley (1940-2008), autore dell'efficace copertina dell'album live *Grateful Dead* del 1971, conosciuto anche con il nome «Skull & Roses».
- 85 Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica. Dodici lezioni teoriche*, Einaudi, Torino 1968.
- 86 Si trattava di cassette audio registrate da Luigi Ghirri assemblando, di solito in ordine cronologico, diverse esecuzioni di pezzi di Bob Dylan, del quale possedeva praticamente la discografia completa. La scelta riguardava preferibilmente le canzoni e ballate brevi, in modo da poter riunire un certo numero di versioni sulla stessa cassetta. L'uso privilegiato era l'ascolto in auto, durante i viaggi.
- 87 Su Prince e la sua musica e sul significato di questo tipo di evoluzione, Luigi Ghirri aveva scritto il testo ora edito con il titolo *Da Contarina a Prince*, in *Niente di antico sotto il sole cit.*, p. 142. Pubblicato in origine nella serie *Racconti di Fotografi*, «Il Manifesto», 21-22 maggio 1989, p. 13.

Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia

di Gianni Celati

Luigi Ghirri è nato a Scandiano, in provincia di Reggio Emilia, nel 1943, ed è morto a Roncocesi, nel 1992, all'età di 49 anni... Era nato in campagna e ha vissuto in campagna fino a diciott'anni... Di quell'epoca ricordava i film proiettati alla sera contro un muro, da un camion che girava per i cortili. Ricordava i quadri d'un suo zio pittore, che una volta lo aveva ritratto come angelo. Ricordava una nonna dalle lunghe sottane, con cui andava a raccogliere argilla per fare mattoni con lo stampino. Ricordava un grande caseggiato settecentesco, dove s'erano rifugiate altre famiglie di sfollati, come la sua. Ricordava i libri illustrati, la sua fascinazione a guardare immagini di luoghi lontani...

Nel 1960 è andato ad abitare in città, a Modena. Quelli a Modena sono stati gli anni più difficili... Verso il 1968 lavorava per una società immobiliare, in uno di quei nuovi palazzoni di vetro che gli facevano orrore. Mentre era al lavoro spesso si chiudeva nel gabinetto a leggere: «Ghirri, venga fuori, lo sappiamo che sta leggendo!».

Era già l'uomo distratto che poi è sempre stato. Certi suoi atti di distrazione sono rimasti leggendari. Ma soprattutto leggeva, leggeva... le pagine dei suoi libri sono piene di orecchie, nei punti che gli interessavano.

Finché, nel 1972, abbandona il lavoro di geometra, apre uno studio grafico, e si dedica alla fotografia. Una prima mostra, quasi casuale, nella saletta di un albergo a Modena... Passa di lì un critico con gli occhi aperti, Massimo Mussini, e scopre le prime foto di Ghirri... foto diverse da tutte quelle in circolazione. Ne parla con Arturo Carlo Quintavalle, subito entusiasta della scoperta.

Ghirri, ventitreenne, ancora chiuso in sé, infagottato in abiti cittadini che mostrano il suo spaesamento, trova i primi interlocutori. Alcuni anni dopo, Quintavalle, assieme a Mussini, organizzerà una rassegna del suo lavoro, con 700 foto, e un memorabile catalogo pubblicato dall'editore Feltrinelli.

Fotografava cose a cui nessuno bada. Fotografava le strade che percorreva per andare al lavoro. Oppure fotografava quello che aveva in casa, i propri libri, gli atlanti, le cose più a portata di mano. Per lui la foto doveva ridare dignità alle cose... doveva sottrarle agli schemi, ai giudizi sbrigativi di chi non guarda mai niente.

Fin dalle prime mostre, comincia a scrivere le presentazioni dei propri cataloghi. E qui viene fuori un altro aspetto di questo strano uomo... cioè un uomo normale, ma pensante... Ben pochi fotografi e artisti hanno avuto una così spiccata tendenza a pensare e ripensare tutto. Pochi si sono lanciati in una così ardita riflessione teorica... Questo l'ha portato a riformulare tutto il senso, l'uso e le funzioni della fotografia.

Ghirri parlava d'un modo di abitare il mondo diverso da quello urbano. Il mondo urbano è frettoloso, disattento alle cose... Le sue prime fotografie erano sorprendenti perché mostravano un'attenzione alle cose che è quella di un abitante delle campagne. Ritagli di cieli, oleografie casalinghe, altri oggetti senza importanza... ma in quelle foto spuntava un modo di guardare che era, per noi e per molti, una rivelazione.

Quello che l'aveva ispirato, fin dall'inizio, più di qualsiasi altra cosa, era l'entusiasmante scoperta della fotografia americana... soprattutto la scoperta delle foto di Walker Evans, che per Ghirri è rimasto sempre il punto di riferimento maggiore, il Dante Alighieri della fotografia. In particolare, di Walker Evans, quello che lo emozionava di più erano le foto all'epoca della grande depressione, nelle zone povere degli Stati Uniti... nelle grandi campagne, negli spazi aperti.

Si può dire che le foto di Walker Evans siano state, per lui, una salvezza, un punto di ancoraggio, una filosofia di vita, e anche un modo per riflettere sugli aspetti urbani e campagnoli che convivono nella storia della fotografia.

A Fontanellato, nel castello, c'è una camera oscura, come quella che abbiamo nelle nostre macchine fotografiche, ma grande da contenere cinque o sei persone. Probabilmente questa camera oscura risale al Seicento. Nel muro c'è un foro: la luce passa attraverso un obiettivo e proietta su uno schermo l'immagine della piazza ribaltata. Ghirri tornava spesso in questo luogo, e diceva che era come entrare in una macchina fotografica.

Diceva che non c'è niente di nuovo nella fotografia, perché gli uomini hanno sempre conosciuto questo modo di guardare il mondo... questo modo di vedere il mondo attraverso le sue ombre ribaltate contro una parete... Diceva che una foto è solo un'immagine vaga del mondo, come l'ombra d'una macchina che passa e si proietta su un muro.

In una intervista diceva: «Tutti i marchingegni per ridurre e fissare la visione non potevano sorgere che in una civiltà urbana... È la civiltà urbana che ha bisogno di vedere un mondo alla rovescia, come il doppio del mondo visto... Nella civiltà contadina nessuno sentiva il bisogno di creare un mondo alla rovescia, perché in campagna tutti lo vedevano dovunque... Lo vedevano nei fossi, nei pozzi, negli stagni, nelle ombre».

Diceva che il mondo alla rovescia – cioè quel riflesso ribaltato che noi vediamo dentro l'obiettivo fotografico – era parte del comune modo di vedere nella vita di campagna. Era come la luna riflessa in un pozzo, come una figura che vediamo nelle nuvole... Cioè era l'altro mondo, che è sempre con noi e attorno a noi, nelle ombre e nelle visioni della mente. Per cui non c'era bisogno di inventarlo o di crearlo come un doppio del mondo reale. Non c'era bisogno di tutto questo illusionismo, a cui si corre dietro nella vita cittadina.

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.

Ecco allora che lui va in una direzione opposta, con la sua piccola Olympus Pen, 18x24. Gli interessava tutto quello che è parziale, frammentario... Tutto quello che mostrava l'infinita diversità dei punti nello spazio... Tutto quello che sfuggiva all'uniformazione attraverso le immagini del mondo...

Ghirri era un uomo molto distratto, come se fosse sempre assorto nelle sue fantasie. Per anni ha viaggiato su Volkswagen scassate, di seconda mano, che morivano regolarmente per strada... a volte piantandolo su un'autostrada straniera, senza un soldo in tasca...

In mezzo a una confusione di debiti, di pignoramenti, si dimenticava di pagare le multe... Gli portavano via la macchina, non se ne accorgeva neanche... Le sue multe mai pagate, dimenticate subito, continuano ad arrivare a casa sua ancora adesso.

Ma era anche un uomo pratico e ostinato. Una volta l'hanno chiuso in manicomio per un giorno. I dottori volevano che diventasse matto, ma lui se l'è cavata... Ha cambiato vita, ha cambiato mestiere. Ha fondato una casa editrice per pubblicare libri fotografici, assieme a Paola Borgonzoni, Claude Nori e Giovanni Chiaramonte...

Immediatamente subissato dai debiti... Un direttore di banca un giorno gli ha detto: «O lei torna con sua moglie, o le chiudo il fido bancario». Ha continuato, ha pubblicato il suo primo libro, *Kodachrome*, nel 1978...

Il periodo tra il 1972 e il 1975 è forse quello più importante per gli sviluppi della sua arte. È anche un periodo di letture d'ogni genere... letture di libri sull'arte, sull'architettura... libri di urbanistica, di fotografia, di poesia, di filosofia...

È interessante vedere cosa fotografava in questo periodo. Per esempio nel 1974 fotografa ogni giorno il cielo, come se tenesse un diario. Come facevano a volte gli abitanti delle campagne, per ricordarsi gli andamenti stagionali. Così compone un vasto pannello con 365 vedute del cielo.

Qui spunta la sua idea d'una fotografia che tende a una visione naturale... cioè non imprigionata in uno spazio di linee chiuse. Spesso diceva che la fotografia non è una visione naturale, è piuttosto come una veduta da fantascienza. Ma usando un grandangolo, e disarticolando le linee prospettiche, può avvicinarsi a una visione naturale.

Quando è andato a fotografare la straordinaria piazza di Gualtieri, simile alla Place des Vosges di Parigi, aveva in mente un'idea che gli era venuta fotografando i giardini..., i giardini pubblici sono sempre stati una sua passione... Ed era l'idea d'uno spazio avvolgente, dove le linee non puntano verso una prospettiva all'infinito, ma giocano a creare un luogo... un luogo abitabile, visitabile, al centro del quale c'è un giardino.

Quelli erano i «dolci luoghi», diceva Ghirri. Luoghi che si capiscono meglio, ripensando a come ci sentivamo da bambini, quando andavamo a giocare in un giardino. Perché, diceva, «rimane intatto il senso felice di una appartenenza»... l'illusione di appartenere a un luogo, che è un altro effetto della visione naturale.

La visione naturale è sempre una sorpresa, un riaprire gli occhi sul mondo, diceva Ghirri. Senza la meraviglia, senza la sorpresa davanti a qualsiasi cosa, c'è solo una duplicazione meccanica del visibile.

Paola, sua moglie, dice che non capiva mai quando lui fotografasse: «Spariva» dice «e io dovevo restare lì a tener buona la gente, perché certe volte credevano fosse un ladro che si intrufolava nei posti».

Quando lui tornava dai suoi giri in macchina, dopo aver trovato un luogo che gli piaceva, cominciava a dire: «Ho fatto delle foto bellissime!». «Di cosa?» «Mah, non mi ricordo, devo vederle»... Era trasognato da quello che lo aveva sorpreso... e il resto, i gesti per inquadrare, per mettere a fuoco le cose viste, facevano parte dello stesso trasognamento.

Nel 1973, fotografa i libri della sua biblioteca, e ingrandendo certi particolari di carte geografiche compone quello che lui chiamava un atlante. Diceva che l'atlante è il libro per eccellenza... Cioè è il luogo in cui sono rappresentati tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali: monti, laghi, piramidi, oceani, città, villaggi, stelle, isole...

«L'atlante» scriveva «è il libro che ci permette di trovare dove abitiamo e dove vorremmo andare, seguendo dei segni sulla carta, come quando leggiamo».

E aggiungeva: «Il viaggio sulla carta geografica, caro a molti scrittori, credo sia uno dei gesti mentali più naturali in tutti noi, fin dall'infanzia...».

Il suo atlante fotografato è uno tra i più affettuosi omaggi alla nostra facoltà di lettura. La lettura come un luogo di meraviglie, che non serve a catturare il mondo, ma serve per immaginarlo... Come quando da bambini immaginavamo i posti lontani su una carta geografica.

Quest'uomo che faceva l'elogio della normalità, in realtà era un anarchico, era uno che non accetta... Non accetta cosa? Non accetta la cecità di tutti quelli che, oculisticamente parlando, ci vedono benissimo: gli uomini spiritualmente ciechi.

Aveva quell'ironia che viene da una famiglia di ironici. Diceva che suo padre era uguale a Buster Keaton, l'uomo dalla comicità impassibile. Ma anche lui somigliava un po' a Buster Keaton, nella statura, negli atteggiamenti... E il primo critico francese che ha parlato del suo lavoro, in una recensione sul «Figaro», diceva che in alcune sue foto c'era appunto un'ironia alla Buster Keaton.

Ai tempi dei suoi *Atlanti*, andava in giro a mostrarli in una cartella, anche in Francia, al festival di Arles. Tutti guardavano le prime foto, poi chiudevano la cartella... Il suo amico Olivo Barbieri, che doveva fargli da interprete in francese, non ne poteva più della sua ostinazione. Ghirri borbottava: «Mi capiranno tra vent'anni».

Il suo primo libro fotografico, *Kodachrome*, terminava con la foto d'un giornale, dove si leggeva questo titolo: COME PENSARE PER IMMAGINI. Nelle note di presentazione Ghirri annunciava che quello era il senso del suo lavoro: pensare per immagini... Con ciò smontava il disprezzo artistico per la fotografia, concepita come attività puramente meccanica, mettendo in primo piano il verbo «pensare».

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.

«Non si puliva mai gli occhiali, viveva con le lenti appannate», dice sua moglie «e io non so come facesse a fotografare». Ed è vero che il suo modo di guardare non era strettamente affidato al funzionamento della retina. Era un modo di guardare estatico.

Ma non pensava mai a immagini uniche, originali in sé e per sé. Non amava i fotografi che vanno a caccia di immagini straordinarie, come per documentare un bottino che hanno fatto.

Aveva l'idea che ogni immagine ne richiami un'altra: perché non esiste nessuna immagine unica, originale. Ogni immagine porta in sé tracce d'un riconoscimento di qualcos'altro, di altre immagini, foto, visioni, apparizioni...

Siamo nel 1980. Adesso questo omino che non si puliva mai gli occhiali, che andava vestito come capitava, che fotografava con una piccola macchina 24x36... adesso comincia a ottenere quelli che sono chiamati successi, nel linguaggio del mondo.

La grandissima antologica alla galleria della Pilotta di Parma, nel 1979, patrocinata dall'università di Parma, per la quale ringraziamo ancora Massimo Mussini e Arturo Carlo Quintavalle... L'invito al

Simposio sulla fotografia allo Stadtpark di Graz, come rappresentante della fotografia italiana, per il quale ringraziamo Christine Frisinghelli... E poi l'invito più prestigioso, come primo fotografo europeo che espone alla Light Gallery di New York, tra le più celebri del mondo.

Un giorno a Arles, doveva essere il 1980... il direttore di quella grande galleria americana, di nome Charles Traub, in calzoncini corti, con la disinvoltura d'un americano, stava a godersi il sole con i piedi a mollo in una fontana. Arriva questo uomo con gli occhiali sporchi e un sorriso da bambino. Gli mostra le sue foto. Il direttore della celebre galleria, sempre coi piedi a mollo, dice: «Come ha fatto a fare questi montaggi?».

Ghirri gli spiega che le sue foto non sono montaggi, sono visioni al naturale. Il direttore coi piedi a mollo non ci crede, insiste: «Macché, sono fotomontaggi». Ghirri pazientemente gli spiega in inglese... Finché l'altro si drizza, toglie i piedi dalla fontana, poi dice: «Ti invito nella mia galleria». Ed ecco come fu, che venne invitato a esporre nella celeberrima Light Gallery di New York, primo europeo.

L'anno dopo è il direttore della Polaroid International, Manfred Eiting, che scopre quest'uomo con gli occhiali sporchi. Lo invita a Amsterdam, per fotografare quello che vuole, con una grande macchina Polaroid, grande un metro cubo, a soffietto...

Arriva Ghirri. Subito gli mostrano un catalogo di belle donne, fotomodelle, tra cui può scegliere. Tutti i fotografi che lo avevano preceduto s'erano buttati a fotografare le belle donne. «No, no,» dice Ghirri «io mi sono portato le mie cose». E mostra un valigino, pieno di giochi, ritagli di immagini, soprammobili, altre cose da bambino. La sua più bella foto scattata a Amsterdam sembra un'immagine del paese dei balocchi, uscita dal libro di Pinocchio.

C'era un lato pinocchiesco, che ogni tanto spunta dalle foto di Ghirri. Il quale d'altra parte si gloriava di essere figlio d'un falegname, come Pinocchio e come Gesù Cristo. Era anche un tipo ironico e giocoso...

Continuando la cronaca dei riconoscimenti, passiamo al 1982... Grande mostra a Colonia, Germania, organizzata dalla rivista «Photokina»... Ghirri è incluso nella rassegna dei venti maggiori fotografi del mondo, tra il 1922 e il 1982.

Adesso abitava a Formigine, nella campagna modenese, dove si era trasferito nel 1983. Lo venivano a trovare molti fotografi. Parlavano tutta la notte... Olivo Barbieri, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Guido Guidi, Vincenzo Castella, Cuchi White, Roberto Salbitani, Gianni Leone, Claude Nori, e altri.

Così è nata l'idea d'un libro collettivo, dedicato al nuovo paesaggio italiano... che allora chiamavamo «post-industriale». Mi ha invitato a partecipare all'impresa e abbiamo ragionato su mille cose. Mi attirava l'impostazione delle sue fotografie, dove non c'erano «bei paesaggi», né esempi di documentazione sociale o di espressione artistica.

L'idea fondamentale di Ghirri applicata alla foto è quella della proiezione affettiva: lo sguardo come incontro con le cose, verso cui ci dirige una nostra tendenza intima. Non esiste foto di Ghirri che si offra come pura documentazione: tutte mostrano questo orientamento verso un campo di prossimità, di simpatie, di attrazioni e riconoscimenti di un'intimità esterna.

Ma insieme a tutto questo va ricordata una contentezza che raramente abbandonava Ghirri, nella sua intensa ricerca per le campagne di Reggio Emilia. La contentezza ci guidava per tutti gli angoli dell'infanzia di Luigi, lungo il Po fino alla bassa ferrarese, sulla sua scassinata Volkswagen, con le inevitabili canzoni di Bob Dylan a farci compagnia. E non smettevamo mai di scambiarci idee su tutto, fare e disfare discorsi sul libro collettivo che Luigi stava preparando, *Viaggio in Italia*, 1984. Un libro fotografico straordinario... Un modo completamente nuovo di vedere i luoghi, che come qualcuno ha detto, «faceva una pulizia nello sguardo».

Bisognerebbe anche dire che il delirio competitivo lo toccava poco, oppure non si notava in lui, oppure lui era così astuto da prendersi in

giro, oppure soltanto era un uomo fantasticante e pensava più che altro alle sue fantasie. Fatto che diceva: «Parlano di me, ma sono proprio io quello?». E sua moglie rispondeva: «Dio mio, ma pulisciti gli occhiali, una buona volta!».

Siamo al 1984. Nella cronaca dei riconoscimenti, va annotato l'invito alla Sorbona di Parigi. Qui fa una lezione sull'opera fotografica, poi pubblicata sui «Cahiers de la Photographie»... Molto interesse per le sue ardite idee...

Andava a tutti i concerti di Bob Dylan, in giro per l'Europa... concerti sotto la pioggia, faticose trasferte, attese estenuanti... Quando andava in giro a fotografare, ascoltava quasi sempre un nastro di Bob Dylan. Un tempo quel fanatismo lo teneva nel riserbo della vita privata. Ma a un certo punto ha cominciato a dichiararlo apertamente, in ogni conversazione, in ogni intervista, anche negli articoli che scriveva.

È questo che gli ha ispirato il progetto di esplorazione della via Emilia, assieme ad altri fotografi... e insieme a un gruppo di cosiddetti scrittori... Quello che aveva in mente era la famosa Highway Sixty-One, visitata e cantata da Bob Dylan.

Forse è stato il lavoro sulla via Emilia che gli ha messo addosso l'etichetta di fotografo padano... Ma l'idea che Ghirri passi per un fotografo regionalista dovrebbe far drizzare i capelli ai suoi amici. La Padania, l'emilianesimo, l'appartenenza...

In un testo del 1988, Ghirri scriveva che fotografare i luoghi ci dà la coscienza di trovarci sempre al confine tra conosciuto e ignoto, questo ci indica la fine di un sentimento di appartenenza.

Nel 1983, aveva cominciato a fotografare la nuova ala del cimitero di Modena, opera di Aldo Rossi, per la rivista «Lotus», su suggerimento di Vittorio Savi... Le costruzioni di Aldo Rossi sono diventate una delle sue grandi passioni... E anni dopo scriveva che producono una strana incertezza dello sguardo, tra il noto e l'ignoto. Tra memorie visive antiche e familiari, come i quadri di Sassetta o del Beato Angelico, e qualcosa di nuovo e spaesante.

Fotografare per lui voleva dire essere sorpreso da qualsiasi cosa... trovare quell'emozione che ti fa immaginare la vastità dello spazio, anche nelle cose più quotidiane. In questo senso, l'idea d'una visione naturale che aveva, è l'idea di uno stato di incantamento, che noi chiamiamo poesia...

I film che più lo avevano ispirato mostrano quello stato di incantamento. Prima di tutto quelli di Fellini, in particolare *La strada*. Poi *Deserto rosso* di Antonioni. Poi un film sulla grande depressione americana, che ricorda molto le foto di Evans, *Furore* di John Ford, con Henry Fonda...

Quando, nel 1988, assieme a Paolo Costantini, confeziona il libro delle foto inedite di Paul Strand su Luzzara, si capisce meglio cosa fosse per Ghirri quello stato di incantamento.

Qui intanto doveva parlare d'un lavoro di Cesare Zavattini e Paul Strand. *Un paese*, libro dedicato a Luzzara, quarant'anni fa, con foto di Strand e testi di Zavattini... Paul Strand, ultimo rappresentante di quella gloriosa impresa che fu la rivista fotografica americana «Camera Work», morta nel 1919. E Zavattini, a cui il cinema italiano deve alcune tra le sue più belle invenzioni...

Zavattini aveva trascinato Strand a fotografare Luzzara. Di lì era nato il libro, che Ghirri considerava il frutto d'un eccezionale stato di grazia... Ci vedeva soprattutto un modello di racconto elementare, una bellissima forma narrativa, con immagini e parole. La forma semplice, diceva, che è la più difficile... Strand e Zavattini ridavano dignità alle cose, ai volti, alle strade, alle persone d'un luogo, in virtù d'un racconto corale, d'un «sentire comune», che rimane sospeso nel tempo... come una di quelle cantate di Bach, scritte per la gente d'un villaggio, scriveva Ghirri...

Bach, una sua passione... Sarebbe impossibile andar dietro a tutte le passioni di quest'uomo... Quella per le canzoni di Dylan, per le foto di Walker Evans, per le sinfonie di Beethoven, per le riviste di musica rock, per i quadri di Bruegel, per i quadri di Caspar Friedrich,

per le cattedrali dipinte da Saenredam, per le poesie di Wallace Stevens... E da ultimo quella per Giorgio Morandi, per il suo studio, che nel 1991 fotografa con devozione.

Sembrava che ogni giorno partisse per andare a scuola. O che andasse a imparare qualcosa... Dove Morandi teneva i piedi quando dipingeva... dove cadeva la luce... La sospensione, la contemplazione degli oggetti più comuni... Quello che vedeva nello studio di Morandi, non era solo la tana d'un grande pittore. Ci vedeva le tracce d'una disciplina e d'una postura davanti alle cose.

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.

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. Nell'ultimo anno, negli ultimi mesi, Ghirri era un uomo profondamente ferito.

Nel 1990 aveva finalmente trovato la «sua» casa. Una grande casa nelle campagne, a Roncocesi, vicino a Reggio Emilia. Una di quelle case con tante finestre, l'ingresso in prospettiva, il corridoio che dà sul giardino posteriore. Di notte accendeva tutte le luci e andava a guardarsela da fuori. Ogni tanto andava in chiesa con la sua bambina. Diceva che gli piacevano gli odori di chiesa, e soprattutto il silenzio.

Uno degli ultimi suoi progetti, prima di morire, era quello di fotografare le vecchie case abbandonate nelle campagne. Doveva intitolarsi «Case sparse», ed era un ritorno a un tema che gli era molto caro... Non solo le case di campagna, che Ghirri fotografava come forme pittoriche, ispirandosi agli affreschi paesaggistici che si vedono nelle vecchie ville nobiliari...

L'ultimo suo progetto doveva anche essere un ritorno alla sua ispirazione principale, che aveva scoperto e maturato attraverso lo studio della fotografia americana. La passione nutrita sulle foto di Walker Evans... passione per i grandi spazi, per i luoghi aperti fuori dalle città...

Le campagne per lui erano lo spazio dove tutto è sospeso tra passato e futuro... e dove il mondo può essere immaginato come una visione che dà ancora stupore. Le campagne erano per lui l'ultimo luogo dove si possono avere delle visioni... dove si può immaginare l'immensità dello spazio, attraverso l'orizzonte che ci avvolge.

È un'idea leopardiana. Ma è anche l'idea che abbiamo del mondo quando siamo bambini... quando immaginiamo tutto il mondo attraverso il giardino, o lo spazio aperto che abbiamo davanti.

Le sue fotografie ci insegnano che il mondo prende forma perché qualcuno lo osserva. Prende forma quando qualcuno sente il desiderio di contemplarlo... non di invaderlo o massacrarlo per farsi strada...

Negli ultimi tempi Ghirri pensava al suo lavoro in analogia con qualcosa che tende verso l'invisibile, come la poesia o la musica. Quando andava in giro a fotografare, ascoltava sempre musica... E in una delle ultime interviste, parlava d'una zona d'affinità tra lo sguardo e il suono, come una zona invisibile, che sfugge a ogni determinazione.

Le ultimissime sue foto: al limite del possibile fotografico... Forme che si intravedono appena nella nebbia... antiche case, che sembrano fantasmi. Diceva che voleva fotografare «il respiro della terra»...

Nella stessa intervista diceva che le canzoni di Bob Dylan gli ricordavano qualcosa che vedeva nei quadri di Bruegel. Gli ricordavano il sentimento dello «stare al mondo», come stupore e meraviglia per tutto quello che c'è.

Il sentimento di «stare al mondo»... È come l'idea di qualcosa che irrompe nella vita quotidiana, proprio là dove si credeva che fosse bandito ogni mistero. E Ghirri concludeva l'intervista dicendo: «Credo che questo sia tutto quello che si può chiedere a una poesia, a un dipinto, a una canzone, a una fotografia».

È morto improvvisamente, in un'alba d'inverno, dopo che un dottore gli aveva detto che stava benissimo. Forse è morto soltanto di stanchezza, perché negli ultimi tempi ne faceva troppe. Anche lui, come Alberto Giacometti, è morto a forza di lavorare, di pensare, di ricercare, senza risparmio.

Infine... Lo ricordo in una serata primaverile, nel 1988, a Venezia. Camminava per una calle assieme al grande fotografo americano William Eggleston. Eggleston molto alto, magro, elegante, con la dignità del gentiluomo americano del sud. Vicino a lui Ghirri, che gli arrivava alla spalla, vestito nel modo più casuale... calzoni di velluto, giacca un po' sformata...

Ricordo come si parlavano, ognuno con la sua postura, senza cercare l'attenzione dell'altro. Si parlavano come due vecchi compagni di strada. Forse entrambi feriti dall'aria del nostro tempo... Loro due, grandi contemplatori... Uomini disarmati, come sospesi nella loro aria.

Indice

7	Una passione anche un po' dilettantesca [27 gennaio 1989, prima parte]
19	Dimenticare se stessi [27 gennaio 1989, seconda parte]
38	Ricerche [3 febbraio 1989, prima parte]
83	Macchine [3 febbraio 1989, seconda parte]
93	Esercitazione [9 febbraio 1989]
96	Esposizione [17 febbraio 1989, prima parte]
99	«Non è venuta come vedevo» [17 febbraio 1989, seconda parte]
103	Storia [20 aprile 1989]
139	Trasparenza [20 ottobre 1989]
149	Soglia [19 gennaio 1990, prima parte]
159	Inquadrature naturali [19 gennaio 1990, seconda parte]

- 169 Luce, inquadratura e cancellazione del mondo esterno  
[8 febbraio 1990]
- 200 Immagini per musica  
[4 giugno 1990]
- 237 Note
- 249 Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia  
di Gianni Celati

Compagnia Extra

- 1 Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*  
A cura di Ermanno Cavazzoni. Prefazione di Vincenzo Mollica
- 2 Ugo Cornia, *Sulle tristezze e i ragionamenti*
- 3 Gianni Celati, *Un eroe moderno*  
Costumi degli italiani 1
- 4 Gianni Celati, *Il benessere arriva in casa Pucci*  
Costumi degli italiani 2
- 5 Paolo Nori, *Pubblici discorsi*
- 6 Aleksandr Puškin, *Eugenio Oneghin*  
Traduzione di Ettore Lo Gatto
- 7 Georges Perec, *Un uomo che dorme*  
Traduzione di Jean Talon. Con un testo di Gianni Celati
- 8 Franz Kafka, *Un artista del digiuno*  
Traduzione di Gabriella de' Grandi. Con un testo di Ermanno Cavazzoni
- 9 Paolo Albani, *Dizionario degli Istituti Anomali nel Mondo*
- 10 Svetislav Basara, *Mongolski bedeker*  
Traduzione di Alice Parmeggiani
- 11 Ermanno Cavazzoni, *Il limbo delle fantasticazioni*
- 12 Velimir Chlebnikov, *47 poesie facili e una difficile*  
A cura di Paolo Nori

- 13 Daniele Benati, *Silenzio in Emilia*
- 14 Denis Diderot, *Il nipote di Rameau*  
Traduzione di Augusto Frassinetti
- 15 Pablo d'Ors, *Avventure dello stampatore Zollinger*  
Traduzione di Marco Stracquadini
- 16 Henri Michaux, *Viaggio in Gran Garabagna*  
Traduzione e cura di Gianni Celati e Jean Talon
- 17 Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*  
A cura di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro. Con uno scritto biografico di Gianni Celati
- 18 *Album fotografico di Giorgio Manganelli*  
Racconto biografico di Lietta Manganelli. A cura di Ermanno Cavazzoni

I principali libri fotografici pubblicati da Luigi Ghirri sono *Colazione sull'erba* (s. e., 1974), *Kodachrome* (Edizioni Punto e Virgola, 1978), *Viaggio in Italia* (Il Quadrante, 1984), *Il profilo delle nuvole* (Feltrinelli, 1989), *Paesaggio italiano* (Electa, 1989). Successivamente *Atelier Morandi* (Contrejour-Palomar, 1992), *Polaroid: l'opera completa 1979-1983* (Baldini Castoldi Dalai, 2003).

In copertina Luigi Ghirri, Studio Morandi, Bologna, 1989-1990  
(elaborazione grafica).