MUT — 6

Luigi Ghirri

Between the Lines

Mutina for Art

MUT — 6

Casa Mutina Milano

Luigi Ghirri
Between the Lines

a cura di Sarah Cosulich

Mutina for Art

MUTINA
FOR
ART

indice

p. 9
testi

p. 10
Nato in Emilia
Massimo Orsini

p. 12
Tra le righe
Sarah Cosulich

p. 24
La fotografia basta a se stessa?
Franco Guerzoni

p. 34
Modena anni Settanta: proposte di lettura
Sofia Silva

p. 46
Un libro aperto
Adele Ghirri

p. 51
vedute dell'allestimento

p. 111
lista delle opere in mostra

testi

Nato in Emilia

Massimo Orsini

Io sono nato in Emilia.

Mi sento emiliano ma sono sempre scappato da qui, e ho viaggiato moltissimo per lunghi tratti della mia vita. Quando ero a casa cercavo in qualsiasi paesaggio un luogo lontano tra quelli che amavo: camminavo fra le colline di Sassuolo immaginando l'Arizona; sul porto canale di Riccione mi veniva in mente Coney Island. Avevo sempre bisogno di proiettarmi lontano per sentirmi felice.

Devo a Luigi Ghirri la scoperta della mia terra: ho cominciato ad amarla prima nei suoi scatti e poi nella realtà. Ho avuto bisogno del suo sguardo per sentirla amica e per capirne la bellezza. E sono rimasto folgorato dal viaggio inverso al mio che lui faceva, cercando un altrove dietro casa – mentre io cercavo casa in un altrove – stupendosi di "come ci sia sempre nella realtà una zona di mistero, una zona insondabile che secondo me determina anche l'interesse dell'immagine fotografica".

Adele Ghirri mi ha raccontato del lavoro che Luigi Ghirri avrebbe voluto realizzare: "le case sparse". Sono le case della campagna emiliana, quelle case che sembrano appoggiate a caso, senza una strada vicina e senza una direzione. Da allora, soprattutto quando viaggio in autostrada tra Parma e Modena, non posso fare a meno di guardare fuori dal finestrino e perdermi, immaginarlo con la macchina fotografica camminare fra l'erba alta, riflettere con lentezza sull'inquadratura.
Da allora, niente mi fa sentire più in viaggio delle case sparse.

Tra le righe

Sarah Cosulich

"...uno parte con una linea dritta e si ritrova una mappa, costituita da miliardi di piccolissimi segni che si collegano tra loro e costruiscono un orizzonte possibile".[1]

Luigi Ghirri

Luigi Ghirri raccontava che a scatenare il suo desiderio di fotografare era stata la visione della prima immagine della Terra scattata dalla Luna.[2] Si domandava come potesse una sola immagine contenere tutto il mondo senza però renderlo veramente accessibile. L'uomo, l'esperienza, il suo vissuto non erano riconoscibili in quella foto di un piccolo globo colorato. Com'era possibile dunque per una fotografia restituire l'universo nei suoi oggetti e segni del sentire, del ricordare o dell'immaginare? L'avventura artistica di Ghirri scaturisce proprio dallo sfidare il dualismo della fotografia nell'essere al tempo stesso contenitore e rappresentazione.

Ghirri ha viaggiato, cercato, indagato e nel farlo ha scattato immagini che paradossalmente trovano nell'incompletezza la loro vera forza. La fotografia è un'immagine impossibile, diceva l'artista, perché è "statica" come quella di un dipinto, ma "dinamica" come quella di uno schermo cinematografico.[3] Si può dire che la visione della Terra dallo spazio raccontata da Ghirri ricalchi la stessa condizione. Il mondo gira su se stesso mentre la Luna gli ruota attorno, ma noi non sentiamo fisicamente questo movimento, è impercettibile eppure è parte della nostra esperienza. Le fotografie di Ghirri esprimono il movimento nel loro essere frammenti di un tutto che comprende anche ciò che non è rappresentato, che è rimasto fuori dall'inquadratura.

Questa mostra presenta una selezione di opere provenienti da una collezione privata di cui Luigi Ghirri è la figura centrale. È un percorso per immagini, una strada composta da tante possibili relazioni per riconoscere negli scatti dell'artista ogni volta qualcosa di diverso. Ghirri amava le combinazioni e le associazioni tra le fotografie, tanto da preferire quasi i suoi libri fotografici alle mostre. Dei libri era appassionato a tal punto da aver fondato una casa editrice, la Punto e Virgola, impresa non certo economicamente remunerativa. Creare libri con le sue immagini gli permetteva di costruire una sequenza, di avere il controllo della composizione,

1. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Macerata 2010, p.29.
2. L. Ghirri, *Kodachrome*, 2 ed., Londra 2017, p.11.
3. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.23.

di progettare la sua visione all'interno di confini precisi, quelle pagine ortogonali, quella carta sempre amica. È la stessa copertina di *Kodachrome* – un quaderno a quadretti con un piccolo disegno della moglie Paola – a esplicitare la passione di Ghirri per la progettazione, per la geometria. Il suo passato da geometra, professione che aveva interrotto (non subito) per la fotografia, emerge nell'estrema razionalità e compostezza con cui ha sempre affrontato l'immagine. Tutt'oggi il suo grande amico e compagno di esperienze, l'artista Franco Guerzoni, racconta dello spirito preciso e rigoroso con cui Ghirri approcciava il lavoro, mettendolo in contrapposizione con la sua altrettanto appassionata ma più disordinata curiosità.

Il libro *Kodachrome* è stato pensato da Ghirri per guidare il lettore in un viaggio per immagini, nello stesso modo in cui le costruzioni dei suoi scatti erano pensate per indirizzare lo sguardo dell'osservatore. Ha scritto Paola Borgonzoni Ghirri che "Luigi aveva questa idea della maquette, della visualizzazione di un pensiero e di un progetto"[4] a testimonianza dell'importanza della struttura per l'artista, tanto nell'immagine quanto nella sua presentazione. Questa mostra può apparire azzardata nell'uso di un display che non è quello classico e neutrale del white cube. Eppure è tutt'altro che casuale immaginare di utilizzare un allestimento che cita proprio quell'idea di ordine, di *grid* così spesso presente nel lavoro di Ghirri.
Le superfici ceramiche disegnate da Konstantin Grcic, nel loro giocare con il modulo e con il suo matematico frazionamento, diventano una sorta di simbolico riferimento alla passione di Ghirri per la misura. Le linee, tante, ripetute, sullo sfondo ceramico sono sicuramente più calcate e regolari delle linee presenti nelle fotografie ma contribuiscono ad accentuarle, per rileggerle con più attenzione. Il riquadro, il quadretto e il suo incessante ripetersi e suddividersi nel design di Grcic richiamano quell'idea di "incorniciatura" che lo stesso Ghirri menziona parlando di oggetti architettonici o del paesaggio, di come in una fotografia "anche una struttura vuota può funzionare come un mirino, un'inquadratura naturale".[5]

Sottolineare l'importanza dell'inquadratura – che Ghirri sviluppa direttamente nel suo sguardo e raramente attraverso un successivo processo di editing – è per lui un modo per avvicinarsi alla totalità della realtà, come se l'idea stessa di confine dell'immagine potesse dilatarla invece che rinchiuderla. Le sue linee appaiono come una struttura di pensiero, come strumento per orientarsi e, al tempo

4. E. Re (a cura), Luigi Ghirri. Project Prints, Zurigo 2012, p.214.
5. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.159.

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
11,3 x 15,70 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Cadecoppi, 1985
vintage c-print
27 x 51 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Argine Agosta
Comacchio, 1989
vintage c-print
25 x 18,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

stesso, metodo per aprire le immagini all'infinito che le circonda. Pali, reti, cornici, o altri tipi di griglie architettoniche si incrociano con quelle del paesaggio a comporre nuove finestre attraverso le quali raccontare l'uomo e il modo in cui agisce sul suo habitat. Proprio tra quelle linee sta la capacità di Ghirri a direzionarci, a spingerci a vedere, come per esempio nelle fotografie dei paesaggi o *case sparse* in Emilia, in cui la scelta di un punto di vista abbassato le fa galleggiare su nuove e ipotetiche linee d'orizzonte.

Sembra quasi una coincidenza quando la scelta dell'artista di abbassarsi con l'obiettivo lo porta a mostrare in primo piano parziali "quadrettature". È il caso di *Lido di Volano, 1988,* il parco giochi sulla spiaggia in cui le linee disegnate su un tavolo da ping pong fanno capolino creando una sorta di ponte tra occhio e sfondo; oppure in *Modena, 1973,* dove le demarcazioni di un parcheggio vuoto diventano ipotetiche linee prospettiche sovrapposte, facendo apparire i cipressi in fila come pedine pronte a muoversi su una scacchiera. Pur non essendo il centro fisico dell'immagine, questi incroci di linee segmentano, inquadrano, dividono, selezionano, divenendo lo scheletro implicito della fotografia. Molti degli scatti di Ghirri – dalle sue finestre alle facciate degli edifici fino ai paesaggi – rivelano strutture solo apparentemente fortuite che creano appunto inaspettati mirini e danno vita a nuovi imprevedibili "campi di attenzione".[6]

Luigi Ghirri, Lido di Volano, 1988
vintage c-print
23.5 x 17 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
13 x 19,10 cm
© Eredi Luigi Ghirri

6. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.162.

Luigi Ghirri, Bologna, 1985
vintage c-print
29,8 x 46,3 cm
© Eredi Luigi Ghirri

L'opera di Luigi Ghirri è incentrata sull'esplorazione, sul viaggio, sull'idea di itinerario, di carta geografica. L'artista ritrae con la stessa passione il paesaggio e la sua rappresentazione topografica astratta, quella di una piantina schematica ed essenziale stampata sulle pagine di un libro. Il mondo reale e quello sulle mappe si confondono, come nelle immagini della serie *Atlante*. La poesia non sta nella bellezza del simbolo ma nella possibilità di un segno universale di stimolare l'immaginazione, trasportando lo spettatore in un viaggio ideale dentro la sua personale esperienza.

Luigi Ghirri, Atlante, 1973
vintage c-print
16,8 x 11,3 cm
© Eredi Luigi Ghirri

***Modena, 1973* – dalla serie *Colazione sull'erba* – ritrae una zona urbana erbosa che, attraversata da un sentiero, termina su un muro allegramente affrescato con i colori del verde e del cielo. Con questa immagine, che gioca con un'illusione di continuità, Ghirri evidenzia il rapporto tra natura e artificio nella realtà modificata dall'uomo. Questa foto è esemplare della produzione di Ghirri degli anni Settanta in cui l'artista porta avanti un'indagine più prettamente concettuale, esplorando le infinite definizioni dell'idea di paesaggio. Negli anni Ottanta, il suo interesse nei confronti del paesaggio si sposta invece sulla rappresentazione delle sue infinite possibilità di percezione. *Versailles, 1985*, un tipo di giardino "ben diverso" da quello dell'aiuola urbana, contiene appunto quella carica emotiva ed evocativa che caratterizza le sue fotografie più tarde. Qui la natura è rigorosamente controllata: non ci sono pini incolti ma piante che punteggiano regolarmente lo spazio con la loro forma geometrica, paradossalmente antropomorfa nel suo dialogo con le figure umane nella composizione.**

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
15,9 x 22,2 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Versailles, 1985
vintage c-print
20 x 25,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
40,5 x 30,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1978
vintage c-print
14,8 x 9,9 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Habitat, classificazione, analisi sociologica emergono nel gioco di Ghirri con la realtà al fine di capovolgerla. L'erba è vera e il cielo disegnato sul muro, oppure è il cielo ad essere reale come quello che incornicia l'immagine pubblicitaria di Sofia Loren. L'amore di Ghirri per le immagini "consumate", manifesti commerciali, strutture abbandonate gli permette di creare con la macchina fotografica dei "fotomontaggi naturali"[7], frammenti di realtà sovrapposti attraverso il suo sguardo che sulla carta formano immagini del tutto nuove.
Se artificiale è l'intervento dell'uomo, naturale è la semplicità con cui l'artista ritaglia e compone. La sovrapposizione esiste nella realtà; basta riconoscerla e utilizzarla, magari al contrario come nel retro dei giochi in un luna park che attraverso l'obiettivo si trasforma in paradossale catena montuosa, irregolare eppure composta da linee.

7. V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri. Fotografia, arte, letteratura e musica*, Roma 2020, p.45.

La bellezza in Ghirri è spesso il suo celare, il nascondere o – come lui dice – l'affascinare con il mistero, "attraverso l'equilibrio tra ciò che si vede e non si deve vedere".[8] Un cappello appoggiato su un dipinto, con un riflesso di luce che rende l'immagine apparentemente sbagliata. Anche nella natura morta di *Modena, 1978* manca qualcosa o c'è qualcosa di troppo. Il cappello nasconde, copre, interroga, trasforma, sposta l'attenzione come l'uomo di spalle che guarda le monete in vetrina in *Lucerna, 1971*. La fascia sul cappello, le monete, la sua camicia, tutti motivi "munariani" che si ripetono portando via l'attenzione a quel paesaggio, quasi impercettibile ma ancora una volta lui, riflesso sulla vetrina. Ghirri è così, ironico e imperfetto ma sempre coerente. Negli anni Settanta lo immaginiamo accompagnato dalle musiche del suo tanto amato Bob Dylan e dalle Mitologie di Barthes. Negli anni Ottanta lo pensiamo sempre immerso in Merleau Ponty e Baudrillard, nel cinema e nella fotografia della periferia americana, in Caspar David Friedrich, osservatore di spalle davanti alla vastità.

Ghirri ha cercato per tutta la vita il tempo e la memoria negli oggetti, negli spazi quotidiani, nei comportamenti umani. È un artista che ha vissuto la sua terra, quella terra emiliana che ha a lungo immaginato ed esplorato, quella terra condivisa anche con Mutina e ora collegata dalle linee infinite disegnate sulla ceramica, di cui la terra è ingrediente fondamentale.

8. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.195.

Luigi Ghirri, Modena, 1978
vintage c-print
21,5 x 14,4 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Lucerna, 1971
vintage c-print
17,4 x 12,6 cm
© Eredi Luigi Ghirri

La fotografia basta a se stessa?

Franco Guerzoni

Bob Dylan e Bob Dylan, solo Bob Dylan. Quando Franco Ceccarelli e Victor Sogliani dell'Equipe 84 ci raggiungevano in via Mantegna a Modena – dove io e Luigi abitavamo case attigue – con la loro sfavillante e ingombrante Rolls Royce Silver Shadow, Luigi ne sembrava quasi infastidito. Il Beat proprio non faceva per lui. Le parole e le note di Bob Dylan coprivano, nel suo sentire, tutti gli altri suoni. Guardava con diffidenza l'abbigliamento multicolor dei due musicisti e il fornitissimo bar dentro l'auto. Io invece provavo simpatia per loro, che portavano colore in quell'area fuori le mura da poco edificata con villette a schiera, piccole abitazioni impreziosite da decori in ceramica, voli di rondini, pozzi nei giardini, piccoli altarini che intendevano fare segno a un passato nobile e mi apparivano invece a un passo dal kitsch. Quel passo dal kitsch era comunque per Luigi uno spazio dilatato e gli offriva occasione per scatti che, rivisti oggi, si aprono a considerazioni alte e non solo antropologiche.
Conversare con Ceccarelli e Sogliani era un vero piacere. Del resto, nella copertina del loro singolo *29 Settembre*, del 1967, compariva una foto di Mario Schifano, artista che aveva avuto con loro una certa sodalità. Artisti loro, artisti noi? Venivano per vedere certi miei lavori allestiti sul grande prato attiguo alla ferrovia che sarebbe poi diventato il "Parco Amendola": grandi lenzuoli ripiegati con geometrie diverse, un grande teatro del niente disposto lontano dall'osservatore per rendere inavvertite le imperfezioni dovute al difficile montaggio. Insomma, una grande aia campestre che Luigi aveva fotografato compulsivamente. Io ne ero felice, i provini stampati e messi in sequenza parevano un film. Forse la ragione di quelle costruzioni complesse era proprio di sparire per esistere soltanto nelle immagini di Luigi. E così fu: le fotografie dell'opera erano, in effetti, più felici dell'opera. Dominato com'ero dal modello dell'arte *minimal* americana, quel grande lavoro poteva apparire come un nero Carl Andre di campagna.

I due dell'Equipe 84 ne sembravano interessati, come sembravano interessati a certe foto di Ghirri scattate nei dintorni di casa nostra; ce ne parlavano con un linguaggio confortante che in certi momenti pareva virare verso un possibile acquisto. Luigi ascoltava col viso storto in un modesto sorriso di circostanza; io invece parlavo, parlavo, parlavo. Ad un tratto Ceccarelli, come per consuetudine pomeridiana, pronunciò: "Drink!". Quella parola ci fu fatale: aperta la portiera della super macchina con la destrezza

Franco Guerzoni, Aia, 1970
tavole laccate 500 x 500 cm
foto di Luigi Ghirri
courtesy l'artista

dell'abitudine, spinse un pulsante e apparve un giardinetto di bottiglie con diversi liquidi alcolici, fra cui l'immancabile whisky. *Drink* divenne presto *drinks*, allegramente offerti e sorbiti fino a sera. Le mie istallazioni sul prato e le foto di Luigi svanirono lentamente fino a sparire dai loro occhi e anche dai miei, sostituite da roboanti racconti di donne, motori, canzoni e quanto altro la tossica felicità del momento poteva suggerire.
Tornando ora a quella scena da una distanza benevola, sorrido nel vedermi con Luigi – che aveva comunque bevuto molto meno di me –, appoggiato alla Rolls con la portiera aperta, i calici nelle mani e i due beat cromatissimi nel paesaggio del grande prato che sarebbe stato ancora a lungo la nostra palestra di improbabili progetti installativi. Sorrido intenerito ricordando che quando l'auto era ripartita col suo carico di euforia, Luigi mi aveva guardato e sussurrato: "te l'avevo detto, del Beat non ci si può fidare".

La monomania musicale di Luigi non cessava di stupirmi; non sospettavo che di lì a poco sarei caduto nella stessa malattia. Un giorno infatti, mentre facevo visita a Franco Vaccari, fui invitato ad ascoltare un LP dei Pink Floyd che, se non ricordo male, era *Atom Heart Mother*, del 1970: quel suono onirico ed epico non mi avrebbe più lasciato. Con le loro diverse creazioni musicali, precedenti e successive, prima durante e dopo, i Pink Floyd sono stati la colonna sonora del mio lavoro allo studio. Ancora oggi quando mi accingo a dipingere, un loro pezzo a caso mi accompagna. Qualche anno dopo, Franco Vaccari avrebbe scritto generosamente un testo in occasione della prima mostra di Luigi a Modena, ed uno dedicato al mio lavoro, ad apertura di un volumetto intitolato *Affreschi*, pubblicato da Geiger – che poi era la casa editrice curata da Maurizio Spatola, fratello del poeta Adriano.

Dopo gli allestimenti nel pre-parco Amendola, che mi piace chiamare "gli irrisolti", cominciarono per noi dei viaggi minimi intorno alla città in cerca di rovine. Negli innumerevoli dettagli che Luigi scattava queste rovine non erano tanto dissimili da quelle romane o egizie che avevamo visto sui libri. Era proprio questa analogia che mi spronava a cercarle e a utilizzarle per il mio lavoro volto a un'archeologia del quotidiano. In cerca di vecchie residenze abbandonate, ci inoltravamo nella pianura, spingendoci oltre Modena verso Bologna o verso Mantova, dove i bottini sarebbero stati più ricchi. Su segnalazione di un'amica, trovammo a Viadana una vecchia

villa che divenne il soggetto di molti scatti, tutti assolutamente solarizzati: la luce che filtrava da porte e finestre da tempo sbarrate non consentiva delle riprese adeguate, ma, per l'uso che ne facevo, mi piacevano così, incerte come risultavano alla stampa. In quel tempo di forti indecisioni sulle strade da intraprendere, il dialogo con Luigi era continuo: lui sosteneva che la fotografia dovesse bastare a se stessa, io invece – come credo tanti artisti di quella stagione – pensavo che si potesse aggiungere dell'altro. L'immagine fotografica di quegli interni abbandonati diventava per me il supporto sul quale far crescere muffe di salnitro o – se avessi potuto e saputo – intere fioriture di licheni o edere bonsai. Mi sembrava così di offrire alla foto una profondità, uno spessore, una super-informazione.

Ho sempre avuto verso la fotografia una sorta di imbarazzo e diffidenza, lo scatto non faceva per me. Qualche amico – in verità non tanto amico – sosteneva che l'imbarazzo scaturisse dalla contiguità con grandi fotografi. Io credo invece che la volontà di "delegare lo scatto" – in questo caso a Luigi – fosse il frutto avvelenato della grande influenza che avevano avuto su di me l'arte minimale americana e l'arte concettuale. A che sarebbe servita una foto autografa? Le foto che mi colpivano di più erano quelle imperfette, umanizzate da errori di scatto o da mancanza di luce, quelle provvisorie, lunatiche. Ero anche molto attratto dalle fotografie delle origini, dai dagherrotipi ad esempio, oppure dalle stampe su supporti diversi, come lastre di gesso o altro. Nella mia ricerca indefessa, tentavo mille strade, spesso con esiti infelici. In quegli stravaganti esperimenti, Luigi non mi seguiva più. Sulla Via Emilia verso Bologna avevamo cercato anche degli "esterni", spesso grandi fienili che potevano ricordare le forme del tempio greco o romano, oppure delle grandi capanne mongole. Con la foto ci sembrava di portarle via, come se dovessero scomparire di lì a poco. Un furto vero e proprio. In verità quelle costruzioni a tempio sono ancora lì, a testimoniare un passato con la loro arcaica presenza. Venne poi anche la volta delle costruzioni di latta, capanne di lamiera ondulata che parevano mimare, inconsapevolmente, strutture paleocristiane o vichinghe. Ottenute le stampe in B.N., le accostavo a lacerti di gesso ondulato che intendevano rimarcare una sorta di archetipo abitativo attraverso il calco e l'impronta. Si andava avanti ore per decidere come riprenderle: io miravo ad un risultato asciutto, frontale e freddo; Luigi, che di freddo non aveva niente neanche d'inverno, le desiderava mobili e scentrate. Ottenuta una stampa, io correvo

Franco Guerzoni, Affreschi, 1973
stampa ai sali d'argento e pigmenti su tavola di scagliola
48 x 53 cm
courtesy l'artista e Galleria Studio G7, Bologna

Franco Guerzoni, Archeologie, 1974
scagliola e salnitro su stampa ai sali d'argento
44,5 x 32,5 cm
courtesy l'artista e Galleria Studio G7, Bologna

Franco Guerzoni, Dentro l'immagine, 1974
salnitro su stampa cromogenica
17,5 x 23,5 cm
courtesy l'artista

Franco Guerzoni, Archeologie, 1972
stampa ai sali d'argento e
coccio in scagliola
46 x 41 cm
collezione Mutina for Art

Franco Guerzoni, Archeologie, 1973
stampa ai sali d'argento e scagliola
50 x 35 cm
courtesy l'artista e
Galleria Studio G7, Bologna

di nascosto dai professionisti dell'aerografo, i foto-ritoccatori – che lui detestava – per far togliere tutto quanto disturbava il soggetto principale, fossero alberi in esubero o edifici nello sfondo.

Privo come sono di una conoscenza approfondita del mondo della fotografia, ammetto che ancora oggi la guardo con una certa diffidenza. Non solo. Quando tento uno scatto, anche solo con l'ottica del telefono, il risultato è sempre di scarso interesse. Non credo comunque avessero ragione gli amici-non-tanto-amici. Guardando le foto di Luigi, anche dopo quel decennio di frequentazioni, avverto chiaro il suo segno poetico, che non si manifesta certo attraverso la perfezione della ripresa. Credo inoltre che quel decennio, che ha visto Luigi Ghirri vicino agli artisti della città, sia stato formativo anche per lui. Nei decenni successivi le sue foto si sarebbero liberate della leggera concettualità dei primi lavori per volare verso una sorta di immagine docile e lievemente Verdiana, che forse esprimeva la natura dell'amico fotografo: le brine, le nevicate, i notturni e i sentieri di Chaplin.

Va da sé che più il lavoro mi portava verso una sorta di materialità nell'uso della foto, più Luigi si distanziava. Senza colpo ferire naturalmente, si spostava lentamente per non farmene accorgere. Dico spesso che quando ricordo Luigi, affiora in me un sentimento forte di amicizia che sarebbe stata tale anche se avesse continuato nella professione di progettista edilizio e non avesse fotografato nulla. Gli amici non-tanto-amici dicevano che insieme facevano una persona normale, facendo così rilevare la nostra differenza di carattere. Però in quell'affermazione c'era del vero. Si potrebbe dire che, se lui mi calmava, io lo agitavo in quelle lunghe chiacchierate che iniziavano vaghe, poi si accendevano di infiniti progetti e terminavano altrettanto vaghe e sfocate, forse anche per il fumo delle infinite sigarette.
Conservo ancora i negativi e le foto, rigorosamente in bianco e nero, che aveva scattato ad un'opera da tasca o da tavolo mentre la allestivo sotto il suo obiettivo al Botteghino di Vignola, osteria famigliare che molto frequentavamo in quegli anni. E che dire delle riprese che mi fece mentre travestito da orso mi muovevo goffamente vicino ad un filare di pioppi a Campogalliano? Mi spiace di avere invece smarrito i rullini di tante piccole strade di campagna riprese dopo la pioggia, così da mettere in evidenza solchi di trattori, impronte di scarpe, zampe di animali. Quello, del resto, era il tempo delle impronte e non credo di essere stato il solo ad essere folgorato dal lavoro di Manzoni o di Klein.

Tra i tanti negativi di Luigi che conservo mancano anche quelli di un progetto temerario in cui un cielo stellato sulla prima collina si rifrangeva in uno sciame di lucciole. Ho persino pensato che talvolta, di fronte a proposte arrischiate cui non riusciva a dire di no, Luigi evitasse di mettere il rullino nella macchina. Macchina – una Canon FT, se ben ricordo – che avevamo acquistato a società, metà per uno. Oggi mi dico che forse è stato un bene che io l'abbia usata poco, mentre lui scattava e scattava, stampava e stampava, magari per selezionare poi una foto soltanto. La stessa compulsione lo coglieva nei mercatini di cose vecchie, dove inseguiva piccoli quaderni a quadretti, righelli, cartoline che non appartenevano ad un tempo antico, ma erano oggetti di ieri, della sua infanzia che forse non voleva abbandonare del tutto. Era rapito dalle quadrettature, al punto che le indossava spesso, anche in forma di camicia.
Sono consapevole che ogni amico che lo ha frequentato ha un suo Luigi da raccontare e che tutti possono restituire con sfumature diverse la gentile persona che era. Io lo ricordo con un'emozione che prescinde dal suo bel lavoro di fotografo.

Racconto spesso a Massimo Orsini episodi di quel tempo ormai lontanissimo e lui ne ride divertito, e più ride e più io racconto. Sono ricordi che vado a scovare in zone della memoria ormai tanto labili che, per narrarli, devo sottrarli all'opacità, e questo diverte anche me. Credo inoltre di averlo accompagnato, già da molti anni, verso la fotografia di Luigi: è stato bello vedere sorgere in lui un interesse autentico verso la poesia di quelle immagini. Un giorno siamo andati insieme a Reggio Emilia da Giulio Bizzarri che di lavori di Ghirri ne aveva tanti e bellissimi; ce li squadernava davanti ritrovando in ogni foto episodi di vita vissuta accanto a Luigi. Sembrava volerle cedere e insieme volerle trattenere. Né io né Massimo ne abbiamo approfittato, ci sarebbe parso un furto sentimentale. Nelle avventure grafiche tentate assieme a Luigi – tutte fallimentari – Giulio Bizzarri è stato il vero grafico, grafico cui il comune amico scrittore Ermanno Cavazzoni assegna il carattere di artista, credo con ragione. Assieme ad Ermanno, Giulio è stato anche l'inventore di quella scuola di ironia chiamata *Università del progetto*, scuola nella quale in tempi diversi abbiamo tenuto corsi sia io che Luigi. Giulio si adoperava per impegnarci in progetti che avevano una certa latenza artistica – campagne pubblicitarie o altro – e che, soprattutto, potessero procurarci un compenso. Ma noi non ci sentivamo molto attratti da quegli incarichi e anche

quando provammo a disegnare una collezione per le Ceramiche Zeta ottenemmo una scarsissima fortuna. Si diceva che fossero troppo audaci per l'epoca. Oggi Sassuolo è un vertice assoluto nella produzione di decori di alta gamma, ottenuti con tecnologie supersofisticate, ma alla fine degli anni Settanta, quando era la patria delle mattonelle finto cuoio, le nostre fantasie non ebbero alcuna fortuna. Luigi sembrava non riuscire a fotografarle. Eravamo lontani e ormai incamminati nell'avventura dell'arte: tutto quanto ci distraeva, finiva per infastidirci, anche se a Giulio non lo manifestavamo apertamente. In anni successivi, ebbi modo di vedere belle foto di Luigi dedicate a prodotti di grandi aziende ceramiche, foto che nulla avevano in comune con la tradizionale fotografia industriale. Le vedevo pensose e delicatamente concettuali. Sono certo che se avesse potuto vedere le bellissime produzioni di Mutina, Ghirri le avrebbe amate e forse anche fotografate. Questa esposizione presenta su pareti decorate da fini ceramiche un nutrito corpo di fotografie di Luigi che Massimo Orsini ha acquisito nel tempo. Credo sia la dimostrazione oggettiva dell'interesse che Mutina manifesta da sempre per l'*arte*, parola congestionata di significati, ma che, nel palinsesto di ceramica e fotografia, si libera nel plurale *arti*.

Modena anni Settanta: proposte di lettura

Sofia Silva

L'autrice di questo testo su Luigi Ghirri è nata nel 1990 e non riesce più a perdersi. Ci è riuscita da bambina, nei pochi anni in cui è appartenuta al Novecento. Perdersi nel senso, nella gioia, nella disperazione, nel sé? Perdersi nello spazio.
Se mi trovo a un crocevia di campagna e non so dove andare, agguanto lo smartphone, lo smartwatch, il dispositivo dotato di GPS. Se non il mio, quello di un passante. Un passante c'è sempre.
Se scelgo di non portare con me il cellulare e di non consultare alcun passante, mi perdo per scelta, ovvero mi perdo per finta. Perdersi per finta è l'equivalente spaziale di acquistare una radio bluetooth a ricarica USB, magari anche *splash-proof*, disegnata in stile retrò, con la calotta crema e le onde medie II che rimandano a Leningrado a imitazione di una radio a valvole anni quaranta: è brutto. Alla base del vero perdersi c'è, dovrebbe esserci, il brivido di non aspettarselo. E invece ovunque io sia, lo so, so che sono *là*, e che poi devo svoltare a destra, e prendere la terza a sinistra. Forse impiego del tempo a capirlo, mi ribello alle indicazioni, rifiuto di affidarmi ad altri per il nervoso che provo, ma non c'è scampo, sono le 16.45 e mi trovo *là*.

Penso che sia più facile, anzi, più *vero*, riuscire a perdersi nel passato, in un album di famiglia per esempio, persino nelle foto sbiadite di qualche macchina usa e getta, in quelle fallite non solo da un punto di vista estetico, ma anche d'intento: si cercava di fotografare un figlio, ma questo correva via e a rimanere impresso era un campo da calcio. Ecco, penso che potrei perdermi ancora, in quel campo da calcio.
Un rimedio alla perdita del perdersi nello spazio, incontrando l'inaspettato con stupore ed euforia, è continuare a guardare con Luigi Ghirri.

Tanti mirini

Da familiari e amici Luigi Ghirri è stato descritto come un uomo molto tenero, nato e cresciuto in campagna, affezionato a Volkswagen scassate e ai propri occhiali dalle lenti sporche; un uomo che piantava alberi, che si lasciava derubare per distrazione benché conoscesse la povertà, e a cui gli aspetti più prosaici della vita, debiti e canoni d'affitto, portavano un velo di disperazione.
Familiari e amici si descrivono sempre *a fianco* di Luigi Ghirri, sui sedili frontali di un'automobile o al margine di un tavolo a perlustrare

materiale cartaceo, e sicuramente questa sensazione di essergli *a fianco* ne permea anche l'opera fotografica: siamo al suo fianco, accolti, mai respinti, quando fruga nelle città e nelle campagne per trovare le piste di un decollo visivo, quelle che lui chiamava "percorsi già segnati per guardare la realtà".[1] Percorsi, non spettacoli, mai spettacoli.

Ghirri non fotografava quel che vedeva ma quel che la realtà stessa gli suggeriva di vedere offrendogli piccoli indizi (linee, rettangoli, ripetizioni, doppie esposizioni spontanee) disseminati nel reale, quasi che, qualche tempo prima, un ottico divino avesse perso per i campi e le spiagge i propri giganteschi quadranti, telemetri, prismi e schemi prospettici.

Ghirri attribuiva a questi indizi il nome di "mirini." Descrivendo la fotografia come "finestra aperta sul mondo," insegnava ai suoi allievi che nella realtà ci sono "tanti «mirini», tante finestre già delineate" che 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".[2]

Penso che guardare una fotografia di Luigi Ghirri possa chiedere, a chi è interessato a questo tipo di lettura, un intenso ragionare semiotico strettamente legato alla storia della pittura, specialmente per quel che riguarda la prospettiva e la composizione. Penso anche che molte "finestre già delineate" rintracciabili nella realtà fossero finestre cieche o distanziate dai muri antistanti solo di pochi centimetri, e che le fotografie tese a dare testimonianza di queste particolari finestre siano le più terrose, materiche, soffocanti, difficili, in altre parole le fotografie più intriganti da analizzare.

La finestra cieca

In questo testo vorrei concentrarmi sul rapporto tra Luigi Ghirri e la finestra cieca, il muro dell'immagine, la superficie su cui termina il campo della visione. Il suo stop. Scegliendo questo argomento, mi riprometto di rintracciare *possibili* (e con questo termine intendo anche *personali*, ovvero non relative a intenzioni confermate dall'autore) linee di lettura del Ghirri più cerebrale e ironico, il Ghirri che forse si domandava: e questo, come diamine lo fotografo?

1. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Macerata 2010, p.162.
2. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.162.

Quel Ghirri che non poteva ritrovare il tanto amato infinito del mare, perché la brutalità della terra gli imponeva un limite.

"Un pittore italiano non avrebbe mai tagliato una colonna", racconta Luigi Ghirri nelle *Lezioni di fotografia* a proposito della composizione di un dipinto del fiammingo Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665) che ritrae uno scorcio d'interno di una chiesa gotica percorsa da archi ogivali poggiati su colonne circolari.[3]
Il dipinto per l'appunto inquadra tale scorcio della navata centrale dal punto di vista di chi si trova in una navata laterale e guarda oltre due colonne "tagliandone" la superficie come margine della propria visione. Per Saenredam tagliare la colonna ha significato creare un bordo laterale all'affondo della visione, che in tal modo sprofonda prospetticamente al centro, come in un imbuto. Una scelta moderna, grave, che ha un peso, dove peraltro sussiste un'ambiguità: tagliando le colonne, ovvero incorniciando lo scorcio prospettico, si acuisce il senso di profondità della visione, ma questo solo se ci si abbandona all'illusorietà; se lo spettatore è restio all'illusione, le colonne-cornice acuiscono invece il senso di bidimensionalità dell'immagine tra esse contenuta, che diverrà "immagine nell'immagine," per usare un'espressione cara a Ghirri. L'illusione prospettica è tale solo le crediamo.

Tra gli innumerevoli enigmi aperti dalla fotografia di Ghirri, c'è quello che s'interroga su cosa sia la bidimensionalità, la superficie, e cosa sia lo spazio, ovvero cosa *siamo disposti a credere* che sia uno spazio. Si prenda la notte, per esempio, o la nebbia; in cosa differiscono da un muro, da una parete, da una colonna tagliata, da una saracinesca? La notte e la nebbia sono atmosfere per chi le vive, ma potrebbero divenire tramezzi per chi le guarda in una fotografia.
In una delle celebri *Lezioni di fotografia*, Ghirri racconta l'amicizia che lo lega alla notte. Il buio della notte "cancella," svolge un lavoro di editing sulla visione, sceglie cosa celare o cosa evidenziare.[4]
Si potrebbe dire altrettanto della nebbia; essa è un impedimento rispetto alla visione del fotografo, cui tuttavia è dato di avanzare oltre; diviene invece vera e propria barriera per il fruitore dell'immagine fotografica, cui non è più concesso di oltrepassarne la cortina. In una fotografia la notte e la nebbia bloccano qualsiasi possibilità di un "oltre," sono un muro. Vivendo in terre di nebbia, Ghirri aveva un innato senso del limite visivo, lo si potrebbe chiamare "predisposizione per il muro," come testimoniano alcune fotografie degli anni settanta che mi accingo a leggere.

3. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.111.
4. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.37.

Carpi, 1973 è una fotografia verticale che presenta cinque superfici diverse tra loro (tre murature, le tapparelle, la saracinesca), e una superficie più morbida, quella di un vestito. Il margine superiore della fotografia corrisponde al margine superiore del perimetro in cui è incassata la finestra. La saracinesca del negozio appare rastremata verso l'altro, mentre le due porzioni di "colonne" si allargano verso il basso. Le linee che delimitano lo stacco tra una superficie e l'altra non sono ortogonali al perimetro della fotografia, sebbene Ghirri possa aver fotografato l'immagine ortogonalmente a se stesso. Ghirri ha preso le distanze dal soggetto in modo tale che la fotografia si chiudesse nel lato superiore in esatta coincidenza con il perimetro della finestra. Esiste un'altra variazione su questo soggetto, un altro scatto, più classico, che include una maggiore porzione di spazio verticale, in questo modo divenendo più aderente alla visione antropomorfa per cui gli occhi, le finestre, sono sempre accompagnati da una superficie superiore, la fronte. Ma in questo specifico scatto Ghirri, come Saenredam, opera un taglio irritante, e dunque misterioso, importante. Se si fosse allontanato, il vestito sarebbe diventato un *punctum* di colore in una composizione architettonica; se si fosse avvicinato, magari tagliando la tapparella, la fotografia sarebbe diventata un ritratto del vestito. Questo bilanciamento tra le superfici è l'unica tra molte inquadrature capace di trasformare la fotografia in un enigma tra piani, conservandone la lettura metonimica (il vestito sta per l'umano). È un approccio visivo molto calibrato, e una fotografia coraggiosa.

La fotografia *Modena, 1973* è suddivisa armonicamente, la metà superiore e quella inferiore dell'immagine si equivalgono. La metà superiore è a propria volta ripartita in due quadri, divisi dall'intelaiatura della finestra; un quadro è nero, l'altro accoglie il racemo di una piantina bruciata dal sole, lo accoglie pacificamente, come un dipinto trecentesco quell'unico dettaglio asimmetrico che introduce lo scarto realista. Molte crocifissioni sono bipartite tra la terra del monte Calvario e il cielo, si pensi a quella del Beato Angelico nell'ex sala capitolare del convento di San Marco, ma anche senza riferimenti così espliciti, l'inconscio visivo dello spettatore coglie comunque in questa fotografia l'impianto della crocifissione, e il vasetto assume immediatamente la dimensione dell'offerta.

Luigi Ghirri, Carpi, 1973
vintage c-print
16,8 x 11,3 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
11,3 x 15,70 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
13 x 19,10 cm
© Eredi Luigi Ghirri

La fotografia *Modena, 1973* è sottilmente ironica. Non v'è nessuna "colonna tagliata," nove giovani cipressi si succedono, interi, dinanzi a un muro suddiviso in rettangoli. Davanti al filare di cipressi c'è una superficie asfaltata su cui sono tracciati i rettangoli di un parcheggio, che in tal modo diventano superficie specchiata di quella muraria. Il cipresso è un albero legato al lutto sia nel mito che nell'uso attuale, popola i nostri cimiteri poiché le sue radici scendono a fuso senza disturbare eventuali sepolture poste lateralmente.
La vena ironica è data dalla mancata ortogonalità della fotografia, il filare di cipressi sembra scivolare verso il margine di sinistra, scivolare via da un'immagine così dettagliatamente incapsulata da una griglia, quella del muro e del parcheggio, che rievoca i marmi dei grandi pavimenti prospettici di celebri dipinti di XV e XVI secolo. Non è un'operazione tanto diversa da quella attuata da Caravaggio nella celebre *Canestra di frutta* (1599) in cui la "soglia," per utilizzare un termine caro a Ghirri, non è l'asfalto, ma il sottilissimo bordo di un tavolo su cui la canestra di vimini proietta un'ombra, a sottolineare che non è posta al centro, ma che sporge dal margine, pronta a cadere. Ci sono immagini, come la canestra o i cipressi di Ghirri, che si ribellano alla composizione entro cui sono inquadrate.

Questi sono esempi di tre fotografie in cui Ghirri ha caricato di valore semantico, con estrema naturalezza, tre visioni quotidiane caratterizzate dalla presenza di superfici o limiti difficili, il muro, la saracinesca, le finestre a vetro opaco. E tuttavia Ghirri non si limita a essere un autorevole e ironico attivatore dei percorsi della visione, è anche, soprattutto, un sognatore, nel senso più fanciullesco del termine.

La fotografia *Modena, 1978* pubblicata in *Il paese dei balocchi* mostra l'incontro tra due superfici rovinate, una piastrellatura e un pannello plastico. La superficie ceramica riporta in sé la griglia della posatura, che a propria volta evoca la ripartizione a griglia di un'immagine vista attraverso un prospettografo, uno strumento di disegno rappresentato, per esempio, da Albrecht Dürer in *Il disegnatore con la donna sdraiata* (1538). Il pannello di plastica, dal margine rovinato e spezzato, a ridosso delle piastrelle, forma il profilo di una catena montuosa. Nella messa a fuoco, Ghirri non adotta le scelte di chi sta fotografando una superficie bidimensionale a distanza ravvicinata, ma quella di chi sta fotografando un paesaggio. Questa meravigliosa fotografia ricorda infatti alcune tavole del trattato di Alexander

Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785).

Luigi Ghirri, Modena, 1978
vintage c-print
14,8 x 9,9 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Cosenz prendeva un rettangolo di formato assai simile a quello della fotografia di Ghirri e lo bipartiva in cielo e terra tramite una linea frastagliata, unico segno grafico della composizione. Cosenz aveva inoltre formulato un metodo, il *blotting*: una macchia d'inchiostro caduta su un foglio avrebbe evocato il paesaggio al pittore, il paesaggio sarebbe sorto dalla macchia, senza bisogno d'altre speculazioni. Nel comporre il suo trattato Cosenz si era rifatto al *Trattato sulla Pittura* di Leonardo la cui prima pubblicazione risale al 1632, parte seconda precetto 63, dove è scritto:

"E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di varî misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lí vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi [...]. Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti

sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sí di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di varî componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni".[5]

Estrarre un paesaggio dalle macchie su un muro sporco è il medesimo procedimento di cui parla Ghirri nelle *Lezioni di fotografia* quando usa l'espressione "trovare immagini nella realtà" o trovarvi fotomontaggi.[6] Il cerchio sembra chiudersi, o forse no. La realtà quotidiana di Ghirri emerge come una fonte infinita di immagini già costruite e pronte a essere sottolineate tramite la fotografia, e di quei "mirini" della visione trattati in apertura a questo testo, nascosti sulle spiagge e tra i campi. E l'uomo? Quell'uomo che appare solo talvolta nelle fotografie di Ghirri, e mai con l'intenzione di un ritratto, che ruolo occupa? A rispondere è un'altra fotografia dello stesso periodo: *Scandiano, 1975.*

I settanta sono gli anni degli studi internazionali su Caspar David Friedrich. Nel 1972 si ha la prima grande retrospettiva del pittore alla Tate di Londra, cui seguono nel 1974 mostre ad Amburgo e Dresda. Luigi Ghirri amava Friedrich. Si pensi al celebre dipinto *Monaco in riva al mare* (1810): una piccola figura umana è posizionata centralmente a una composizione paesaggistica tripartita quasi pronta a sfaldarsi in un'astrazione. La figura umana friedrichiana è vista di schiena, è una *Rückenfigur*; lo spettatore dunque guarda qualcuno che a propria volta guarda un paesaggio. Il comparatista e teorico del paesaggio Michael Jakob Jakob ha scritto: "Il grande tema di Friedrich è quindi la coscienza paesaggistica in *atto*. [...] Penetrare nei paesaggi friedrichiani significa voler occupare un posto già preso da *un altro* che lo spettatore a sua volta vorrebbe contemplare. Una relazione di identità e nel contempo di differenza caratterizza il rapporto dello spettatore con l'*altro* spettatore della natura *nell'*immagine".[7] E così è l'uomo in *Scandiano, 1975*, una *Rückenfigur*, un mirino disseminato nell'immagine della realtà, che guarda il tempo a propria volta rappresentato dal moto delle acque in cui è stato lanciato un sasso, all'interno di un paesaggio tripartito, pronto a sfaldarsi nelle lenti sporche degli occhiali di Ghirri.

5. L. da Vinci, *Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni.* [Fonte Wikisource]
6. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.77.
7. M. Jakob, *Il paesaggio*, Bologna 2009, p.66.

Luigi Ghirri, Scandiano, 1975
vintage c-print
24 x 36 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Agadez

"Il viaggio sulla carta geografica, peraltro caro a molti scrittori, penso sia uno dei gesti mentali più naturali in tutti noi [...]. Le isole felici care alla letteratura e alle nostre speranze, sono ormai tutte descritte, e la sola scoperta o viaggio possibile, sembra quello di scoprire l'avvenuta scoperta. Così analogamente il solo viaggio possibile sembra essere oramai all'interno dei segni, delle immagini: nella distruzione dell'esperienza diretta".

Luigi Ghirri, 1979[8]

In una stanza illuminata malamente, l'autrice si connette a Google Maps e digita "Modena." Compare un quadrato grigio circondato dal verde; in evidenza alcuni nomi: Bricoman, Policlinico di Modena, Piazza Grande, Enzo Ferrari Museum. Clicco l'opzione "Satellite." Vedo le strade e il patchwork dei campi messi a coltura. Seleziono l'omino giallo che sta a destra dello schermo e tenendo premuto lo sposto in mezzo alla città, allento la pressione del dito, l'omino cade, alza addirittura le braccia. L'omino è casualmente finito in un parco titolato a Sandro Pertini. La ripresa satellitare ha mozzato la testa a un uomo che passa in bicicletta, mentre al semaforo sosta un furgoncino rosso di un'azienda di impianti termici condominiali. Clicco le strade, il satellite mi permette di percorrerle a falcate, vedo altre teste mozze, a distanza di pochi clic il meteo cambia.

Luigi Ghirri ha dedicato un'intera lezione di fotografia al concetto di soglia, o limite. Nel reale sono soglie i cancelli, le staccionate, l'imbocco di vialetti sterrati, sono soglia "di qualcosa, la soglia per andare verso qualcosa".[9] Le soglie, in altre parole, sono le *pole position* di uno sguardo. In Google Maps non ci sono soglie; clicco impazzita, orientando le frecce verso il cielo e l'asfalto, non so dove mi trovo poiché la mappa a sinistra è troppo piccola per essere studiata e mi bruciano gli occhi. Come la più annoiata tra i voyeur, sbuffo e abbasso lo schermo del laptop. Google Maps, tu non mi gratifichi. Subito mi balena un'idea, mi riconnetto. Come quand'ero piccola e facevo rotare il mappamondo fermando l'oceano con un dito, mando in palla Google Maps strofinando il *touchpad* fino a trovarmi in Niger. Quindi trascino l'omino giallo sul Niger, lo lascio cadere su una città chiamata Agadez. L'omino non cade.
A Modena l'omino può schiantarsi tra i pedoni, mentre ad Agadez non è permesso, la città può essere solo vista dall'alto. Agadez rimane un nome sull'atlante.

Non molto tempo fa Modena era Agadez, e Padova, a nord, era Arlit. Un tempo esisteva Agadez, il miraggio di un nome sull'atlante, la promessa di un'esplorazione, l'incontro di una soglia, la possibilità di perdersi, di estrarre la mappa dal vano sul cruscotto della macchina e girarla a destra e sinistra. Oggi, ciascuno di noi può continuare a cercare la propria Agadez nelle fotografie di Luigi Ghirri.

8. A. Desideri (a cura), *Luigi Ghirri. L'omino sul ciglio del burrone*, Firenze 2020.
9. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, p.157.

Un libro aperto

Adele Ghirri

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

Luigi Ghirri, Prefazione a *Kodachrome*, 1978

Ho sempre trovato questa frase particolarmente utile nella comprensione dell'opera di Luigi e del suo stesso pensiero. Esistono diversi livelli di lettura di un'immagine fotografica; essa è sempre frutto di una scelta, di un processo di scarto ed esclusione. Ciò che guardiamo, come scriveva John Berger, è sempre il rapporto che esiste tra noi e le cose.
Riconoscere un'importanza, un'esistenza, a quel che rimane fuori dall'inquadratura, a ciò che non viene apertamente dichiarato nell'opera, è un principio che Luigi ha esteso al suo modo di guardare, e di conseguenza, alla scelta dei soggetti delle sue fotografie.

La sconfinata varietà della sua intera produzione artistica è indice di uno sguardo che, libero da criteri gerarchici, è in grado di aumentare il senso e la comprensione del reale proprio a partire dalla consapevolezza che la visione umana, così come l'immagine fotografica, è inevitabilmente parziale, espressione di una coesistenza tra visibile e invisibile, tra straordinario e ordinario, tra ciò che viene raccontato e ciò che viene omesso. Le immagini che ci ha lasciato sono esse stesse un suggerimento a soffermarsi sui cosiddetti scarti, a ricordare l'esistenza di oggetti e luoghi che spesso rimangono inosservati poiché ritenuti ordinari o apparentemente poco interessanti. Un vasetto di fiori su un davanzale di una casa, tre saracinesche abbassate, uno scolapiatti.

Il suo lavoro può dunque considerarsi un invito a *leggere tra le righe del mondo*, a "vedere il resto del reale non rappresentato". Questo non implica una ricerca spasmodica di messaggi occulti, significati nascosti o 'ulteriori' all'interno delle sue fotografie; indica piuttosto la possibilità di tener conto dell'inesauribile riserva di sguardi possibili sulle cose.

Luigi Ghirri, Capri, 1982
vintage c-print
15,6 x 24,7 cm
© Eredi Luigi Ghirri

All'interno della collezione di Massimo, si trovano scatti noti affiancati ad altri che, mi auguro, per alcune persone che sfoglieranno questo catalogo risulteranno del tutto nuovi.
Le imponenti vetrate di Versailles coesistono così con una finestra dalla tapparella abbassata, alla quale è appeso, con una gruccia instabile, un vestito di velluto rosso. Alberelli del tutto simili a quelli del maestoso giardino della reggia, possono trovarsi anche nel parcheggio di un capannone industriale nella periferia di Modena.
È la stessa periferia nella quale Luigi negli anni Settanta fotografava i muri di condomini e villette ricoperti di piastrelle per la serie *Catalogo*, un lavoro dedicato alle superfici geometriche simili a mosaici che rivestivano le case.

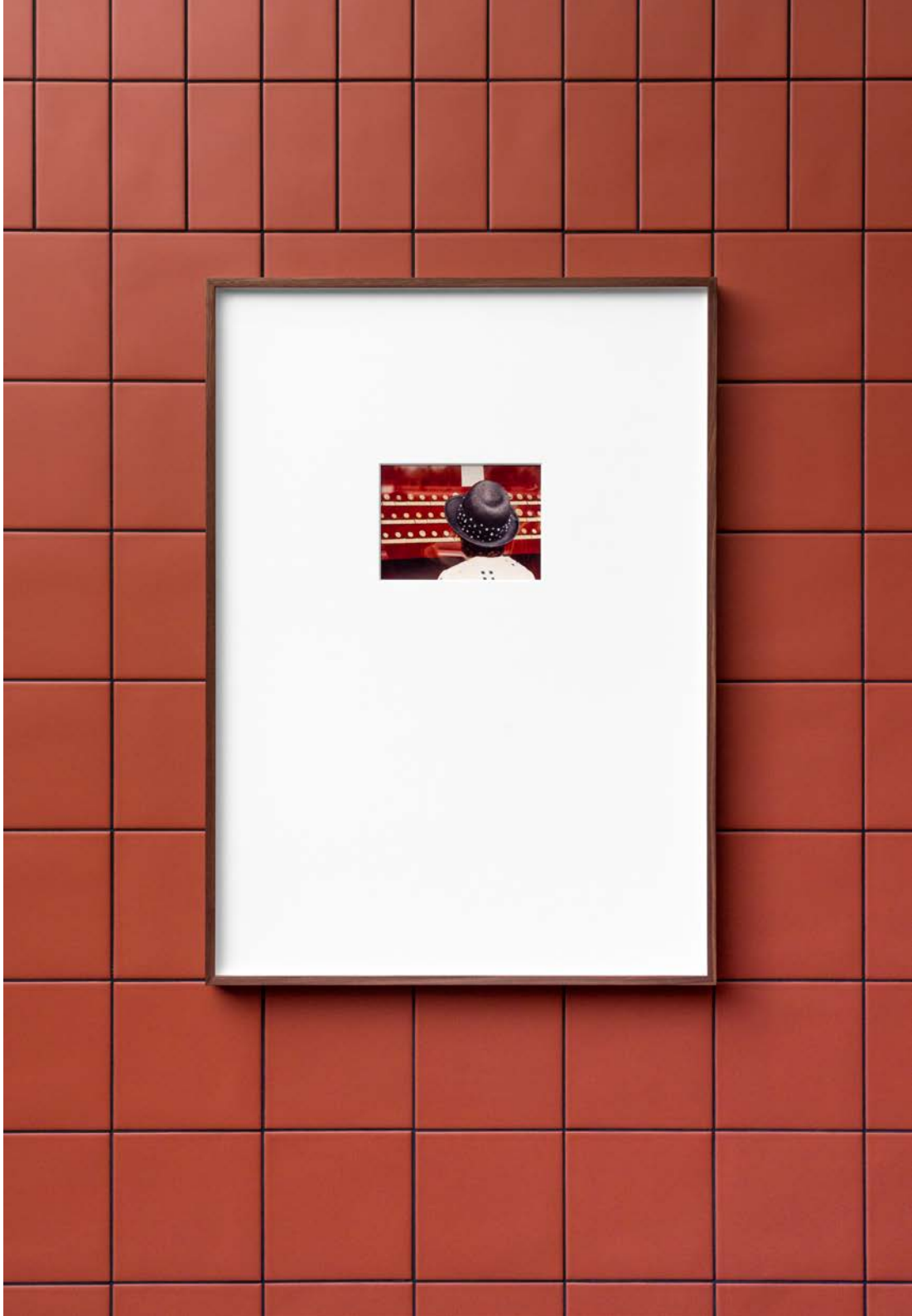
Scriveva: "Le analogie rigorosamente geometriche di queste fotografie combaciano con quelle architettoniche, con la mia formazione culturale (*Luigi aveva studiato e lavorato come geometra, ndr*), non dimenticano tuttavia come sempre che all'interno dello schema tracciato le combinazioni espressive delle tessere sono infinite. Se questi *abiti* delle case sembrano bloccati in un gelido rigore [...], è pur vero che su una serranda chiusa la scritta "colori" lascia intravedere combinazioni infinite".

Questo breve estratto sembra quasi rievocare gli spazi di Casa Mutina Milano entro cui le opere di Luigi coabitano insieme a DIN, la nuova collezione progettata da Konstantin Grcic, e si trovano alle pareti quasi come se fossero appuntate alle pagine di un quaderno a quadretti colorato e fuori scala. Mio padre Luigi spesso parlava della sua opera paragonandola proprio a un grande libro, fatto di infinite possibili narrazioni per immagini. Ringrazio profondamente Massimo e Sarah per aver aperto una porta su di esso con questa mostra: possiamo entrare.

vedute dell’allestimento

**“Una piccola ma giocosa osservazione: la maggior parte degli spazi abitativi utilizza il rettangolo come fondamento costruttivo.
La collezione DIN è basata su questo premessa. La fotografia di Luigi Ghirri cattura la realtà della vita in un rettangolo – l’immagine stampata. *Between the Lines* sovrappone l’opera di Ghirri all’architettura di DIN.”**

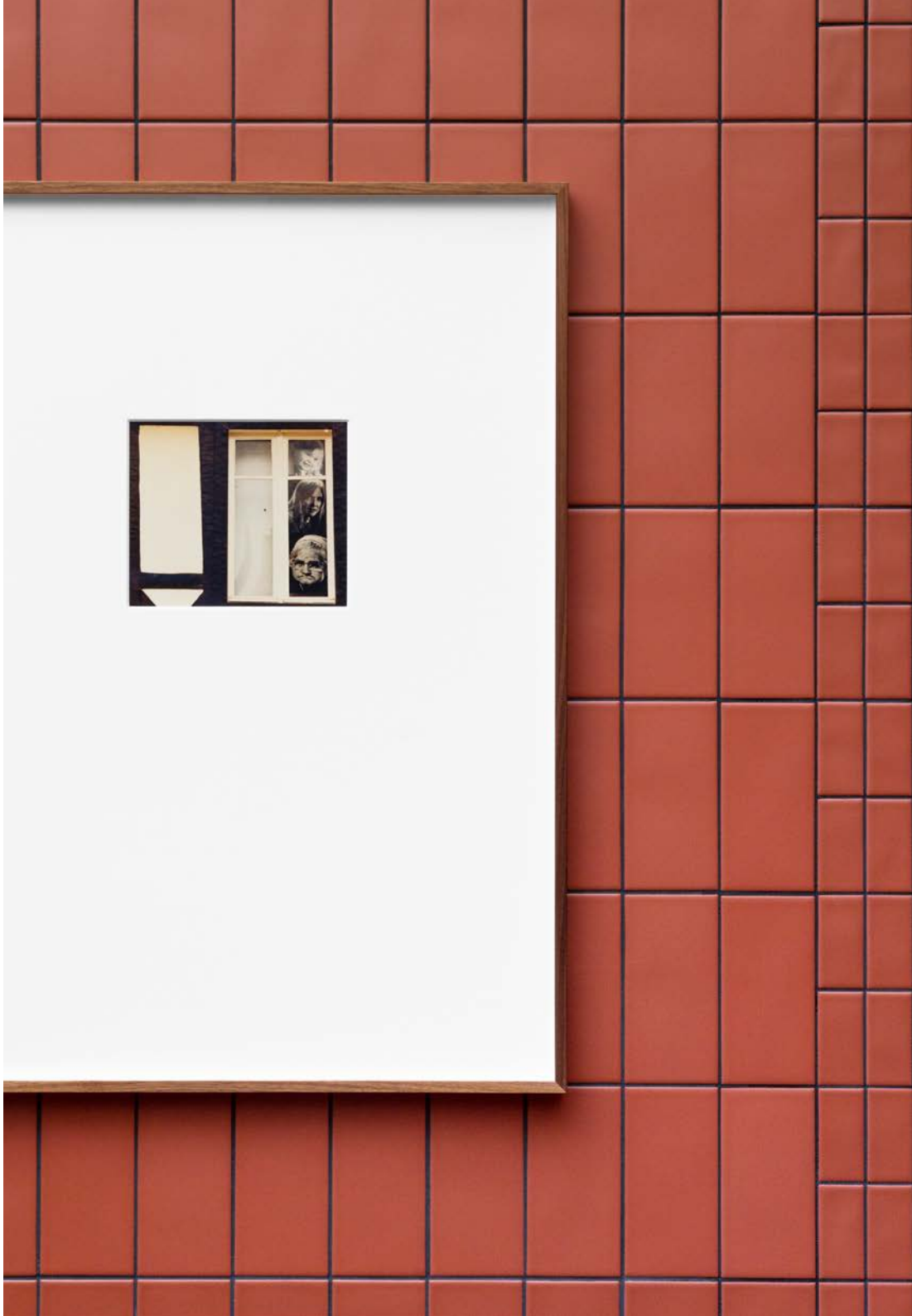
Konstantin Grcic



Luigi Ghirri, Lucerna, 1971

Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Modena, 1973



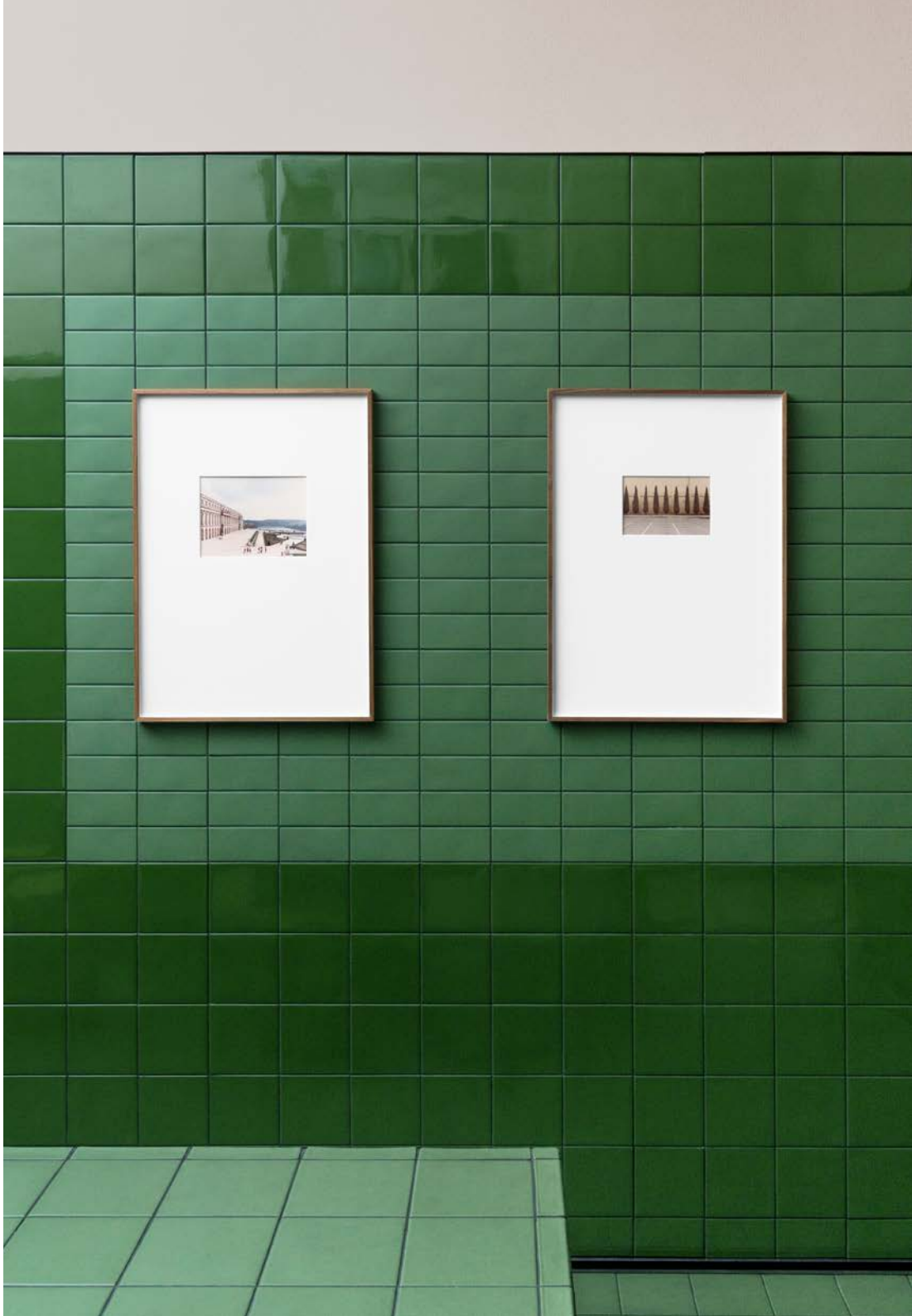
Luigi Ghirri, Quinper, 1972

Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Verso Lagosanto, 1989

Pagina precedente:
Luigi Ghirri, Modena, 1973

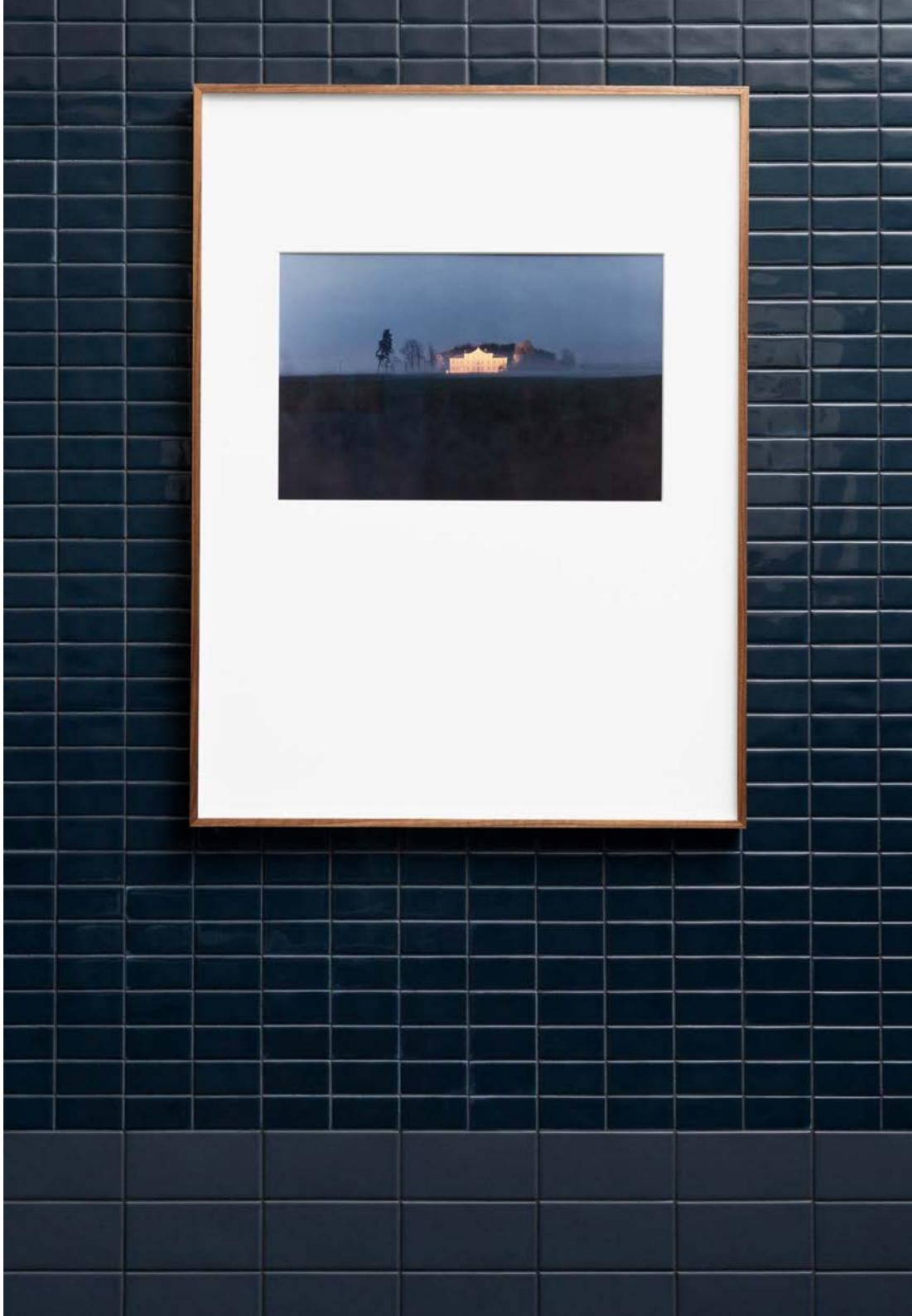
Pagina accanto:
veduta dell'allestimento.



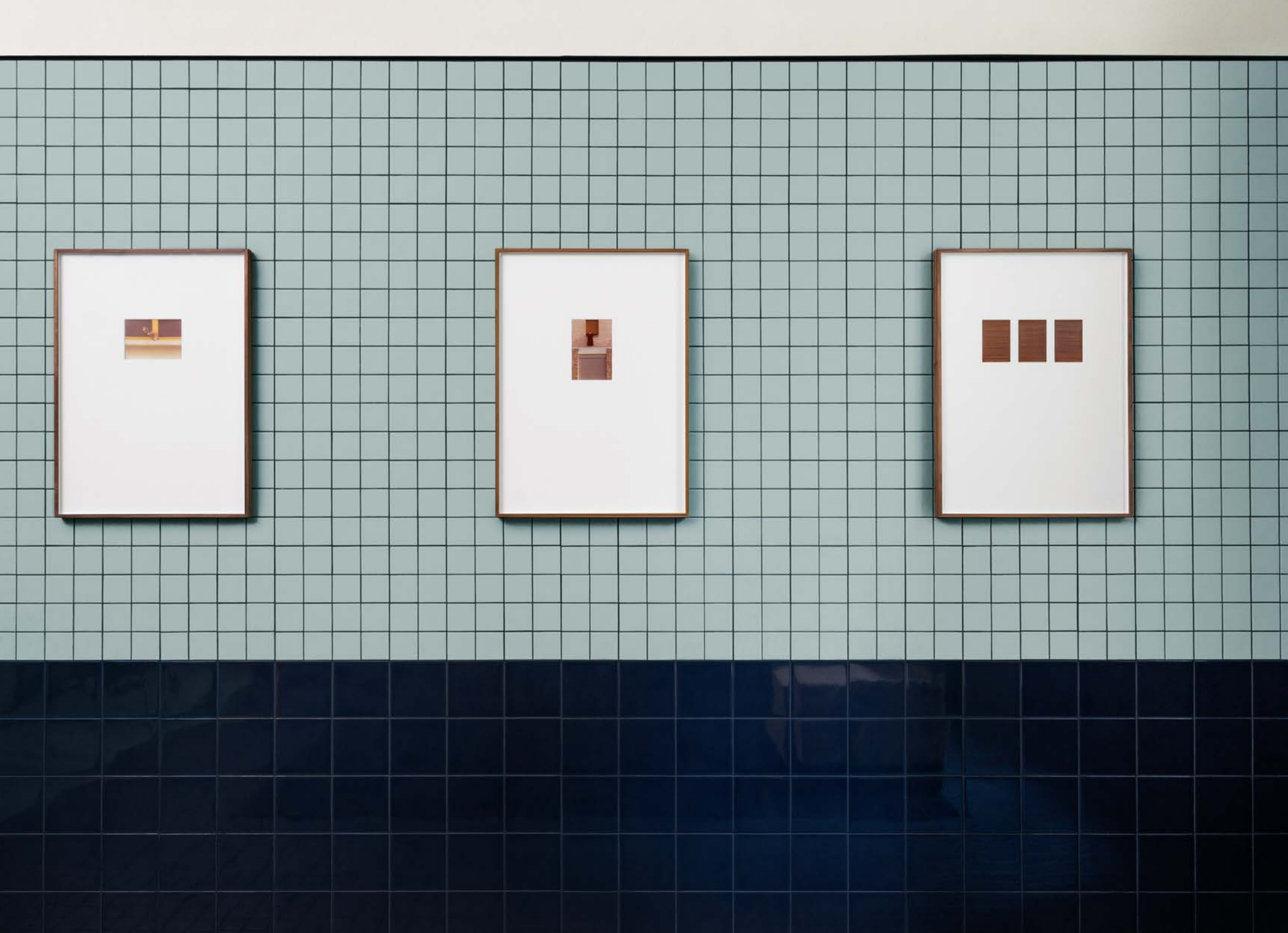
Luigi Ghirri, Versailles, 1985

Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Bologna, 1985

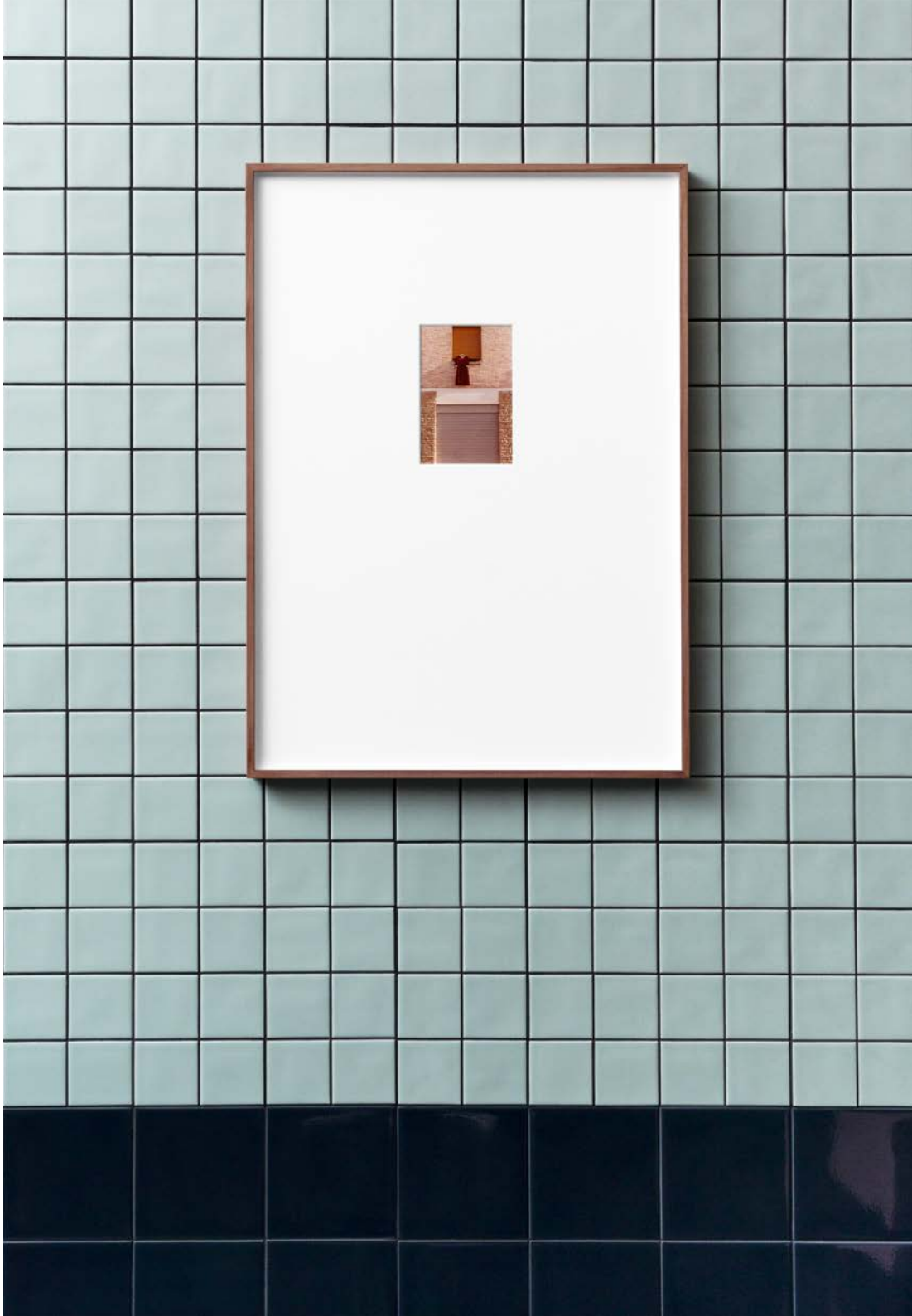


Luigi Ghirri, Argine Agosta Comacchio, 1989

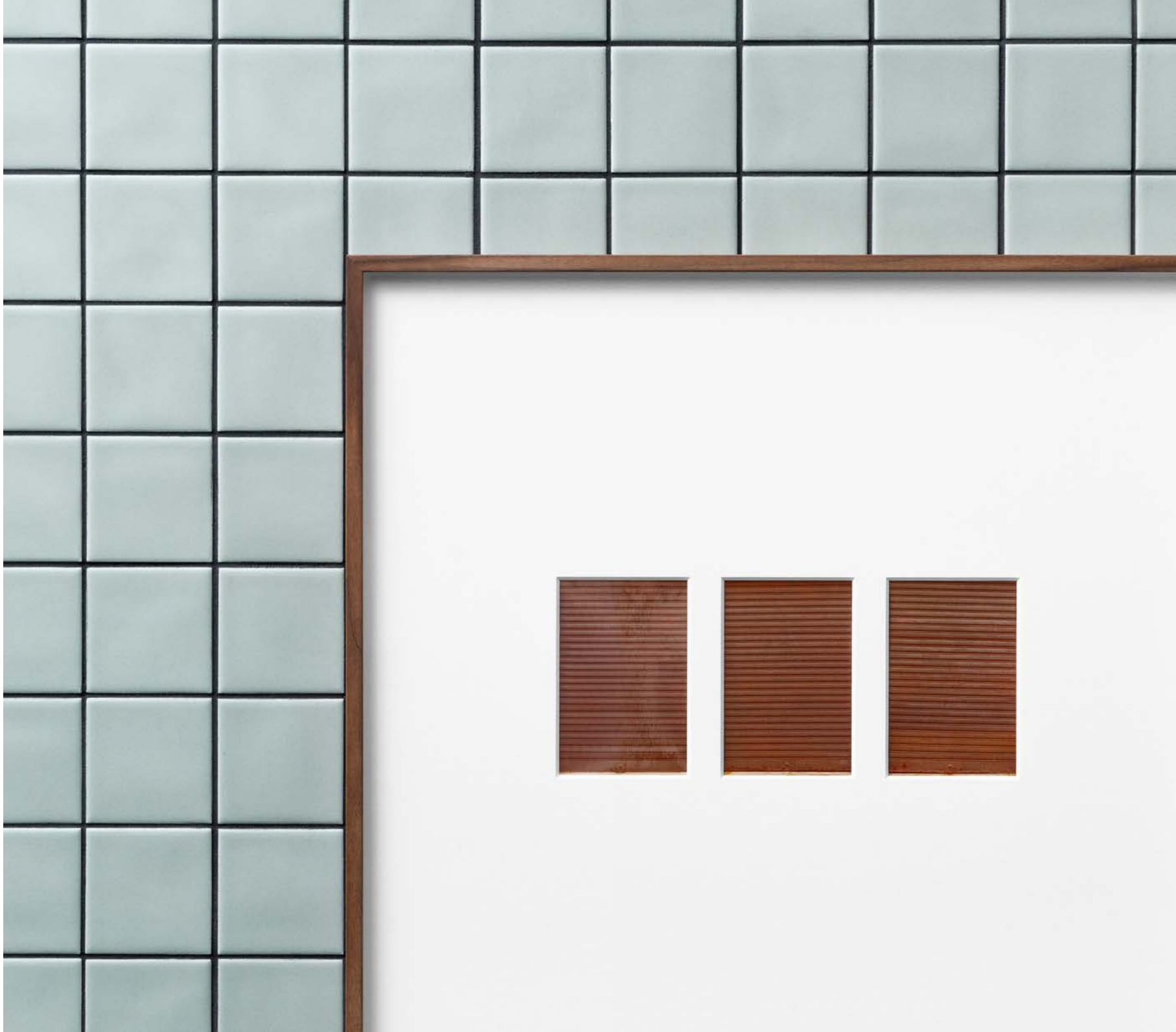


Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Carpi, 1973



Luigi Ghirri, Modena, 1973



Pagina precedente:
Luigi Ghirri, Modena, 1972

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Cadecoppi, 1985

Luigi Ghirri, Atlante, 1973
Luigi Ghirri, Atlante, 1973

Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

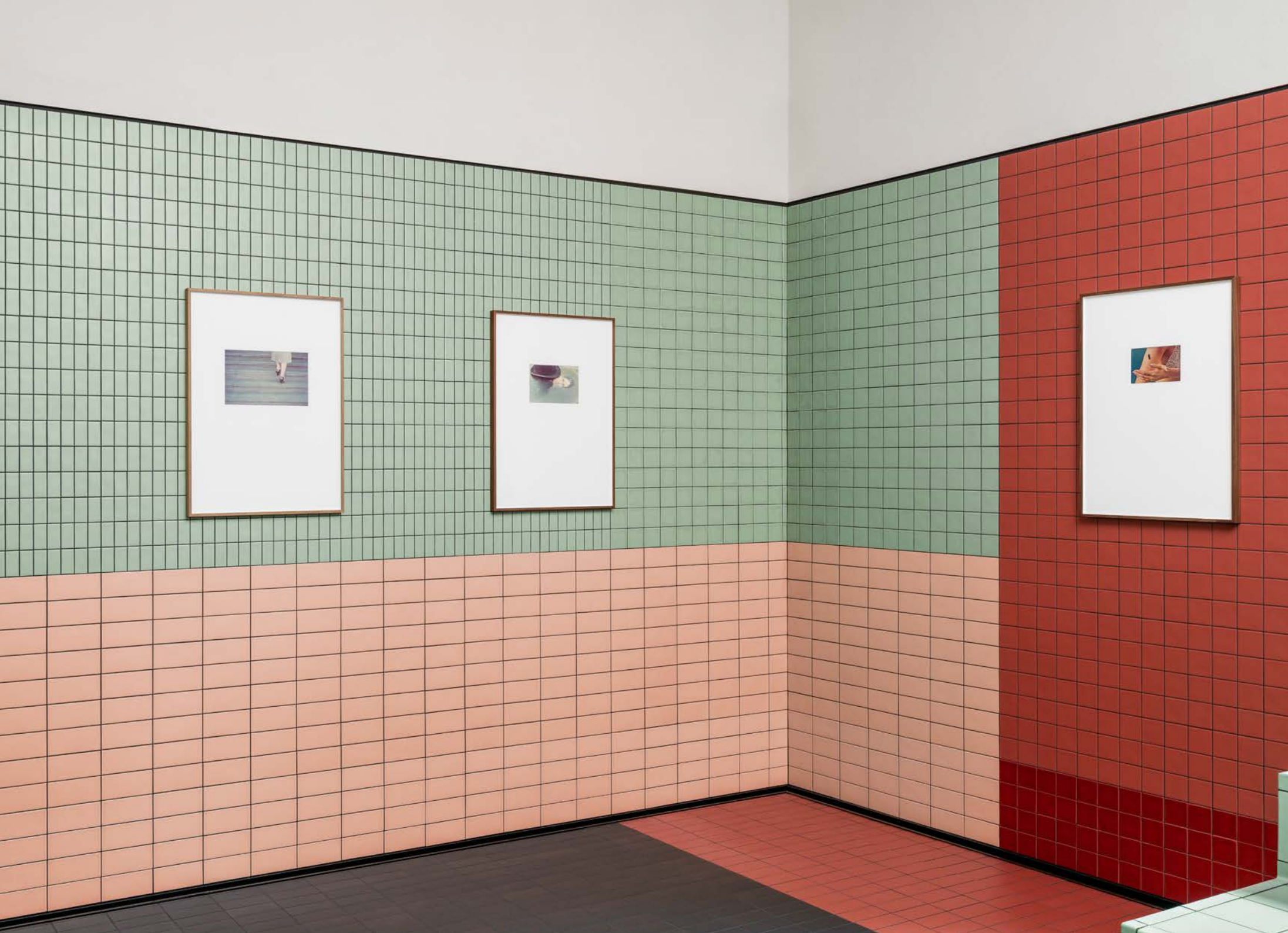
Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Modena, 1978
Luigi Ghirri, Modena, 1978

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Lido di Volano, 1988

Pagina successiva:
Luigi Ghirri, Lido di Spina, 1974
Luigi Ghirri, Lido di Spina, 1974

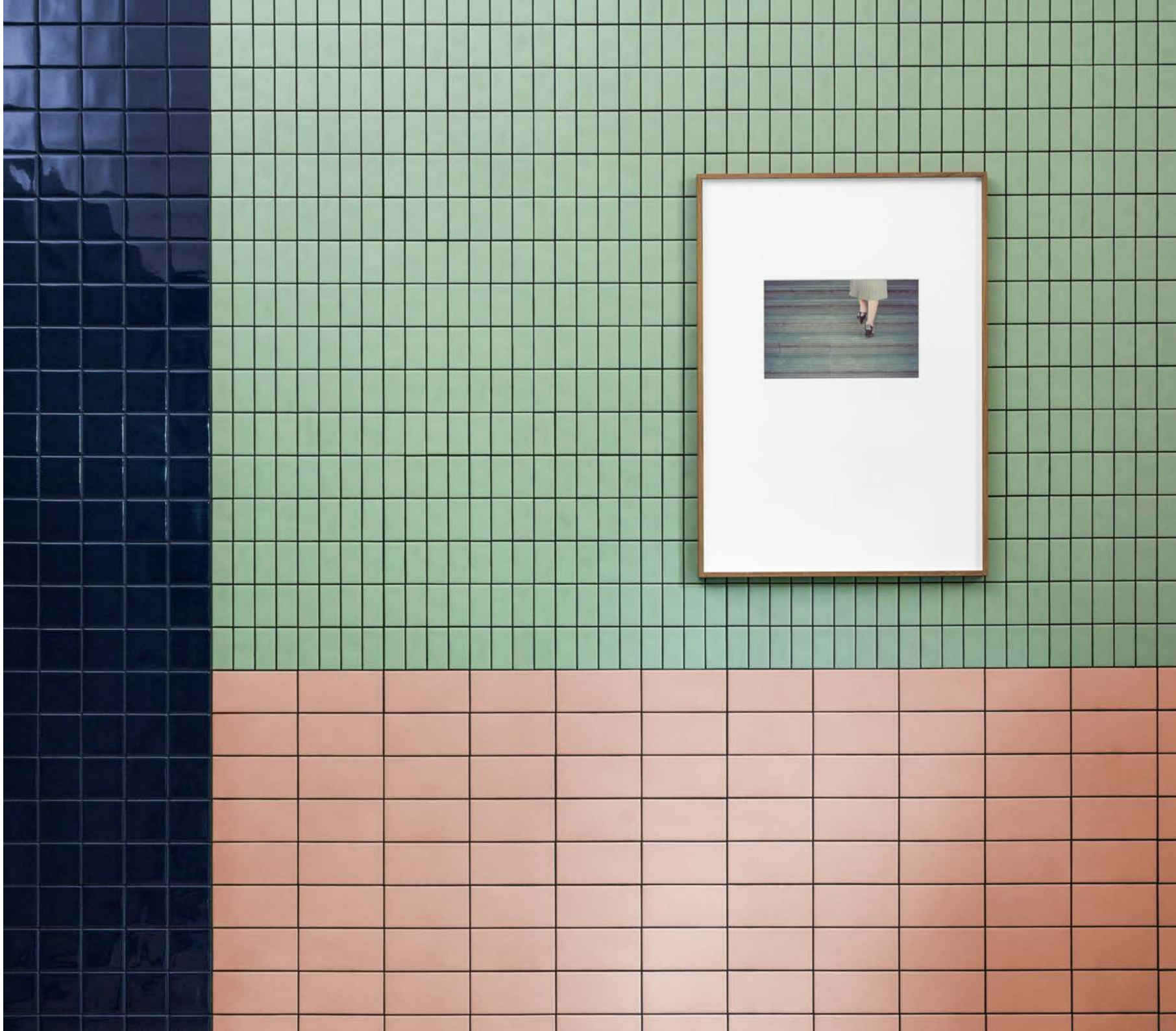
Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Amsterdam, 1973



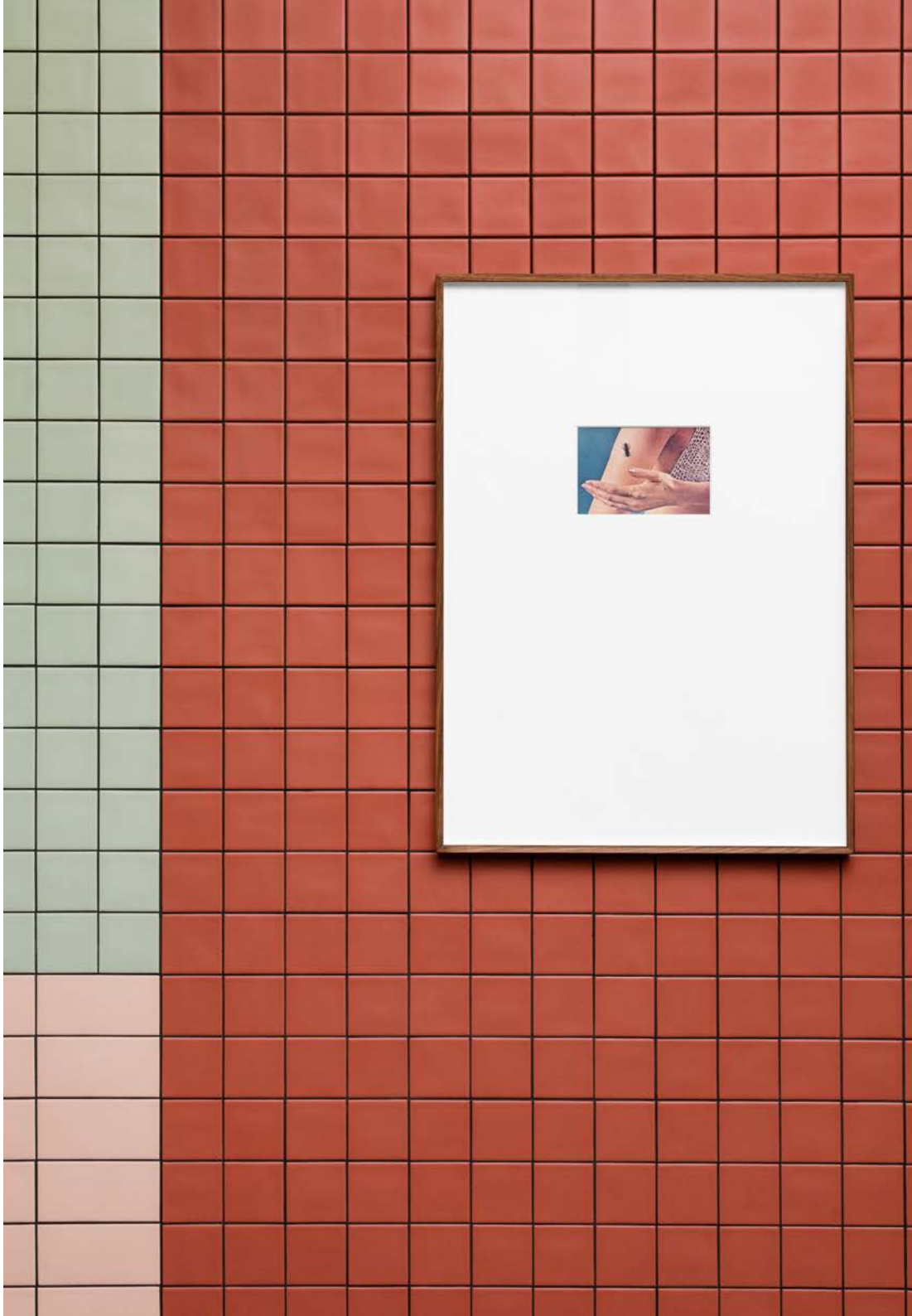
Pagina precedente:
veduta dell'allestimento.

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Modena, 1978



Pagina precedente:
Luigi Ghirri, Parigi, 1972

Pagina accanto:
Luigi Ghirri, Luzern, 1971



lista delle opere in mostra

Luigi Ghirri, Lucerna, 1971
vintage c-print
17,4 x 12,6 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
40,5 x 30,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Quinper, 1972
vintage c-print
17,8 x 15,2 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Verso Lagosanto
(Ferrara), 1989
vintage c-print
36,5 x 48,7 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Le dimensioni indicate si riferiscono all'immagine non incorniciata.

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
13 x 19,10 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Versailles, 1985
vintage c-print
20 x 25,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Argine Agosta
Comacchio, 1989
vintage c-print
25 x 18,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Bologna, 1985
vintage c-print
29,8 x 46,3 cm
© Eredi Luigi Ghirri

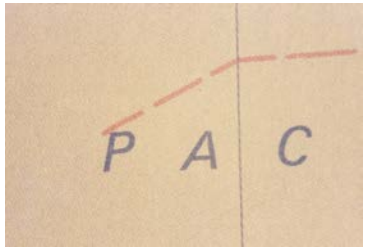
Luigi Ghirri, Modena, 1972
vintage c-print
24,8 x 11,7 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Carpi, 1973
vintage c-print
16,8 x 11,3 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1973
vintage c-print
11,3 x 15,70 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Cadecoppi, 1985
vintage c-print
27 x 51 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Atlante, 1973
vintage c-print
16,8 x 11,3 cm
© Eredi Luigi Ghirri



Luigi Ghirri, Atlante, 1973
vintage c-print
16,5 x 11,4 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1978
vintage c-print
14,8 x 9,9 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1978
vintage c-print
15 x 10,1 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Lido di Volano, 1988
vintage c-print
23.5 x 17 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Lido di Spina, 1974
vintage c-print
13 x 19 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Lido di Spina, 1974
vintage c-print
13 x 19 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Amsterdam, 1973
vintage c-print
25 x 17 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Luzern, 1971
vintage c-print
17,4 x 11,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Modena, 1978
vintage c-print
21,5 x 14,4 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Luigi Ghirri, Parigi, 1972
vintage c-print
19 x 29 cm
© Eredi Luigi Ghirri

Il catalogo è stato pubblicato in
occasione della mostra

Luigi Ghirri
Between the Lines
a cura di Sarah Cosulich
26 maggio 2021 – 23 settembre 2021

Tutte le opere esposte
Collezione Massimo Orsini

Un ringraziamento speciale a tutti coloro che
hanno reso possibile questa mostra.

MUT Mutina for Art
Casa Mutina Milano
Via Cernaia 1A
20121 Milano, Italia
T +39 02 36725920

www.mutina.it
info@mutinaforart.it

Catalogo

A cura di
Sarah Cosulich

Testi di
Sarah Cosulich
Adele Ghirri
Konstantin Grcic
Franco Guerzoni
Massimo Orsini
Sofia Silva

Immagini dell'allestimento
Delfino Sisto Legnani

Grafica
Alla Carta Studio

Pubblicato da
Mutina for Art

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna
parte di questo catalogo può essere
riprodotta senza previa autorizzazione
da parte di Mutina.

ISBN 9788894645507

Stampato e rilegato in Italia.
Luglio 2021

© Mutina 2021

versione italiana