

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

---

## «Costruire una narrazione possibile»: la letteratura di Italo Calvino e la fotografia di Luigi Ghirri

*«Shaping a new narrative»: between Italo Calvino's literature and Luigi Ghirri's photography*

ROCCO ROSSI

---

### ABSTRACT

*Nel presente articolo si è cercato di effettuare una disamina critica che ponesse in comunicazione l'opera narrativa di Italo Calvino e la produzione saggistico-fotografica di Luigi Ghirri. Nonostante l'assenza di testimonianze a garanzia di un avvenuto incontro e di una reciproca e personale frequentazione, le due rispettive personalità prese in analisi risultano essere, per comunanza di vedute e condivisone di un medesimo "sguardo sul mondo", particolarmente affini ed accostabili. Si è cercato così di rintracciare alcune possibili analogie, nel tentativo di tenere unite fra loro differenti – ma contigue – modalità artistico-espressive.*

PAROLE CHIAVE: *Calvino, Ghirri, fotografia, letteratura.*

*In this article, an attempt has been made to conduct a critical examination that connects the narrative work of Italo Calvino with the essayistic and photographic production of Luigi Ghirri. Despite the absence of testimonies to guarantee a meeting and a mutual personal acquaintance, the two respective personalities analyzed appear to be particularly similar and comparable due to their shared views and a common "perspective on the world". Efforts have been made to identify some possible analogies in an attempt to connect different – yet contiguous – artistic-expressive modalities.*

KEYWORDS: *Calvino, Ghirri, photography, literature.*

---

### AUTORE

*Rocco Rossi si è laureato in Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Bologna. Frequenta attualmente il corso di Laurea magistrale di Culture Moderne Comparete presso l'Università degli Studi di Torino. rossirocco61@gmail.com*

### **I. *Остранение (ostranenie)***

Nel 1978 viene pubblicato *Kodachrome*, il primo album fotografico di Luigi Ghirri. L'opera – il cui titolo richiama le pellicole a colori utilizzate in quegli anni da amatori e professionisti – si presenta come insolita, audace e pionieristica, pronta ad inaugurare una “poetica dello sguardo” che si mostri agli occhi dello spettatore nuova, intima ed emotiva. Riservando una così grande attenzione a quei minuscoli e anonimi brandelli di vita, Ghirri ha certamente imposto il proprio personalissimo gusto artistico, indirizzato verso soggetti fino ad allora poco o per nulla considerati in ambito fotografico. Nel breve testo posto in apertura alla raccolta – scritto con sapiente raffinatezza dallo stesso fotografo emiliano – troviamo il romantico racconto di un'iniziazione all'arte fotografica: fu quella prima celebre immagine della terra, scattata dalla navicella spaziale in viaggio verso la luna, a far nascere in Ghirri il desiderio di trasformare la fotografia in un mestiere (e soprattutto, in un'arte).

Agli occhi trasognati del fotografo, quel pianeta Terra galleggiante e avvolto in una nerissima coperta siderale, appariva non solo come la «prima rappresentazione del mondo», ma possedeva in sé «tutte le rappresentazioni del mondo in una volta sola».<sup>1</sup> L'intera realtà sembrava racchiusa in quella *fotografia assoluta*, in un'«immagine che conteneva tutte le immagini del mondo: graffiti, affreschi, dipinti, scritte, fotografie, libri, film».<sup>2</sup> Ma in essa – puntualizza l'amico Gianni Celati – poteva anche nascondersi l'idea d'una «duplicazione totale del mondo»,<sup>3</sup> verificantesi attraverso le immagini e che potesse lasciar intendere che il mondo fosse già tutto conosciuto, catalogato e uniformato. Ed è qui che l'opera artistica di Ghirri riesce a invertire il senso di marcia, virando in direzione diametralmente opposta e interessandosi a «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...».<sup>4</sup> La fugace illusione di aver potuto osservare l'*unico* e il *molteplice* in armoniosa e presunta concordia si disvela una volta per tutte, lasciando aperta un'enorme voragine fra due lembi lontanissimi di terra: da un lato, l'«immagine dell'atomo», dall'altro l'«immagine del mondo», la doppia icastica rappresentazione in cui si rispecchiano «i due poli del dubbio e del mistero secolare».<sup>5</sup> E in mezzo ad esse, lo spazio dell'«infinitamente complesso»<sup>6</sup> con dentro l'uomo e la

---

<sup>1</sup> L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> G. CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in *Lezioni di fotografia* di L. Ghirri, Quodlibet, Macerata 2010, p. 254.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole* cit., p. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*

sua vita, in eterno movimento «tra i fili aggrovigliati del sempre identico, della ripetizione indifferente nello spazio informe, regno dell’analogo e della quantità».<sup>7</sup>

Tentare un elenco dei più iconici e ricorrenti soggetti immortalati dal fotografo non può che spingerci ad un lieve riso, poiché appare impossibile non riconoscere in essi quel valore di assoluta “normalità” che tali elementi hanno assunto all’interno delle nostre vite: i cancelli spalancati, le stazioni di benzina, strade ricoperte dalla nebbia che sembrano portare verso il nulla, gli argini di un fiume, le chiese abbandonate, gli oggetti immobili e dimenticati da chissà chi, piazze buie o fiocamente illuminate, le insegne pubblicitarie e perfino le carte geografiche e i dorsi dei libri presenti nelle scansie di una personale biblioteca. Non appaia strano un simile catalogo di cose ordinarie: già nel 1973, Georges Perec sottolineava quanto l’uomo fosse solito concedere la propria esclusiva attenzione all’avvenimento, all’insolito e allo straordinario, scordandosi di tutto il resto, «come se la vita dovesse rivelarsi soltanto attraverso lo spettacolare, come se l’esemplare, il significativo, fosse sempre anormale».<sup>8</sup> E «quello che succede veramente – si chiedeva lo scrittore francese –, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov’è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l’evidente, il comune, l’ordinario, l’infra-ordinario, il rumore di fondo, l’abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?».<sup>9</sup> È nell’«interrogare quello che ci sembra talmente evidente da averne dimenticata l’origine»<sup>10</sup> che la fotografia di Ghirri adempie al proprio lavoro di rappresentazione della realtà. Ed è proprio per tale ragione che il fotografo emiliano sembrava prediligere quei soggetti dimenticati e che nessuno considerava: come faceva notare l’amico Gianni Celati, «la foto doveva ridare dignità alle cose... doveva sottrarle agli schemi, ai giudizi sbrigativi di chi non guarda mai niente».<sup>11</sup> Soltanto la fotografia, «attraverso frammenti e intuizioni, piccoli mutamenti della luce, l’evidenza di un colore, il particolare di una facciata, le linee di un volto, uno spazio inatteso», era in grado di «trasformare tutto questo in piccole certezze», in «un insieme di piccole costellazioni da unire fra loro, per tracciare un itinerario possibile, come fossero i sassi di Pollicino».<sup>12</sup> Sembra di rileggere le stesse idee che Viktor Šklovskij, più di un secolo fa, presentava in *L’arte come procedimento*. Ricordiamo come il critico russo abbia estratto e riportato – dalle letture dei diari di Lev Tolstoj – un brano apparentemente banale su un simpatico problema di natura domestica: assorto nelle proprie quotidiane mansioni casalinghe, l’autore

<sup>7</sup> Ivi, p. 213.

<sup>8</sup> G. PEREC, *L’infra-ordinario*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 7.

<sup>9</sup> Ivi, p. 8.

<sup>10</sup> Ivi, p. 9.

<sup>11</sup> G. CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia* cit., p. 252.

<sup>12</sup> L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole* cit., p. 213.

di *Guerra e pace* non ricordò se avesse spolverato dietro il divano; e vista la totale assenza di testimoni, nessun altro (oltre lui) avrebbe potuto smentire o confermare quanto accaduto o non accaduto: se Tolstoj avesse già pulito il divano e se ne fosse dimenticato – e cioè, avesse agito in maniera del tutto inconscia – ciò sarebbe equivalso a non averlo fatto (e poiché alcuni movimenti sono spesso abituali e inconsci, ricordarsene è praticamente impossibile). In conclusione lo scrittore russo riconosce che *se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, questa è come se non ci fosse mai stata*. La genialità e la sottigliezza di Šklovskij entrano in scena proprio laddove termina la pagina diaristica – e il relativo ragionamento – di Tolstoj. Per il critico russo, infatti, l'essere umano sarebbe talmente tanto immerso nella ripetitività delle proprie abitudini e dei propri riti giornalieri da non essere più capace di *vedere* la realtà che lo circonda: «così», aggiunge Šklovskij, «la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra». <sup>13</sup> Tutto annega nell'ordinario, perde di unicità e risulta del tutto identico a quanto lo circonda. L'oggetto ci passa vicino come se fosse imballato, e noi, che ne vediamo unicamente la superficie, lo riconosciamo grazie al posto che esso occupa. Ma non delineandosi confini netti fra oggetti, volti, facciate di palazzi e strade, si finisce per naufragare nell'indistinzione cronica del reale. Ma Šklovskij rassicura: l'arte, grazie al «senso di straniamento» che essa reca in sé, permette di poter vedere le cose come se le si vedesse per la prima volta:

ed ecco che per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte*.<sup>14</sup>

Mediante la proposta di un nuovo «alfabeto visuale» che ridia il giusto valore ad un mondo ormai sprofondata nell'iper-saturazione di immagini, il lavoro artistico portato avanti da Luigi Ghirri consente, a noi spettatori, di riconsiderare alcune di quelle presenze fin ora ignorate – ma facenti parte del mondo a noi circostante: le nuche che osservano i quadri di un museo, le coppie sedute al tavolino di un bar, i manifesti, i portoni, i vetri smerigliati dietro i quali si nascondono silhouettes di sconosciuti, le spiagge deserte, le giostre per bambini, le nuvole o una villa lontana e poco illuminata, quasi inghiottita dall'oscurità che la avvolge. L'attento occhio del

<sup>13</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*

---

fotografo rieduca così alla *visione* di tutto ciò che è stato tristemente dimenticato dall'abitudine.

## II. Qualcosa-che-scivola-via

Il 30 aprile 1955 appare sulle pagine de «Il Contemporaneo» un articolo di Italo Calvino dal titolo *La follia del mirino*, riguardante la fotografia e le sue (eventuali) drammatiche implicazioni. Nel 1970, a distanza di 15 anni, le medesime considerazioni presentate sulle colonne del settimanale verranno riproposte ed espresse per bocca di Antonino Paraggi, protagonista del racconto *L'avventura di un fotografo*. Dal confronto fra i due testi risulta in maniera pressoché evidente l'avvenuta modifica dell'iniziale impianto giornalistico dell'articolo del '55, prontamente volto in breve opera narrativa così da poter risultare idoneo alla progettata cornice degli *Amori difficili*. Nonostante il cambio di struttura, tutte le radicali sentenze inerenti all'atto fotografico – precedentemente espresse dal Calvino giornalista, riportate adesso, tali e quali, dal personaggio Paraggi – rimangono sostanzialmente inalterate. Anzi, sarà proprio l'utilizzo di un personaggio romanzesco a permettere a Calvino l'imbastimento di una più profonda e congegnata “variazione sul tema”. E in effetti Antonino Paraggi ci viene inizialmente presentato come un «non-fotografo»: la «sua vera passione – scrive Calvino – era quella di commentare con gli amici gli avvenimenti piccoli e grandi sdipanando il filo delle ragioni generali dai garbugli particolari». <sup>15</sup> In una tale caratterizzazione si nascondono, seppur sopite e quiescenti, le stesse tensioni e gli stessi atteggiamenti mentali tipici del “filosofo” incline a mettere tutto «sotto il suo puntiglio» – atteggiamenti che, per giunta, si ritroveranno dieci anni più tardi anche nel signor Palomar. È tanto in questa attitudine mentale del Paraggi, quanto nell'atto fotografico, che il *generale* e il *particolare* si danno battaglia. E il compito della macchina fotografica – e di chi vi sta dietro – consiste proprio nel ritagliare una porzione di realtà (un *particolare*, per l'appunto), da una estremamente più vasta e ampia realtà *generale*, obbligando a compiere, mediante un'insindacabile scelta, l'esclusione di alcuni elementi a favore di altri. D'altronde lo stesso Calvino, sempre nell'articolo del 1955, aveva messo attentamente in guardia il fotoamatore dai pericoli che tale passione avrebbe potuto generare:

la vera ragione umana è scelta, organizzazione, invenzione. Ma il fotografo dilettante, se non persegue l'accettazione indiscriminata della realtà che proponevo, la scelta che gli s'impone sarà sempre una scelta in senso idillico, apologetico, di consolazione e pace con la natura, la nazione e i parenti. Nella fotografia e quindi anche nella vita, il fotografo dilettante è portato a escludere i contrasti drammatici, i nodi

<sup>15</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, p. 35.

delle contraddizioni, le grandi tensioni della volontà, dell'avversione e dell'amore. Diventerà un mediocre, presto non saprà fare più niente di buono.<sup>16</sup>

Il gioco fotografico oscilla pertanto fra i poli dell'*esclusione* e dell'*inclusione*. Fin dalle primissime righe di apertura del racconto viene messo in evidenza il modo in cui il soggetto rappresentato, una volta impresso nella lucida carta stampata, finisca inevitabilmente per acquistare «l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può esser più messo in dubbio» – mentre ciò che vi rimane fuori, «anneghi pure nell'ombra insicura del ricordo».<sup>17</sup> Inoltre, accostando a tale assunto iniziale il successivo sproloquio di Paraggi, si otterranno ulteriori indizi circa un'incipiente "psicosi fotografica":

Il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo. [...] Basta che cominciate a dire di qualcosa: "Ah, che bello, bisognerebbe proprio fotografarlo!" e già siete sul terreno di chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non fosse mai esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna: o vivere in modo quanto più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita. La prima via porta alla stupidità, la seconda alla pazzia.<sup>18</sup>

Nasce così l'idea di una presunta (e forse indelebile) incoerenza del fotografo, il quale – per sottrarvisi – dovrebbe immortalare con esorbitante velocità quanti più momenti gli riesca possibile, spingendosi addirittura «a scattare almeno una foto al minuto, da quando apre gli occhi al mattino a quando va a dormire»<sup>19</sup> – poiché, sentenza Paraggi, «solo così i rotoli di pellicola impressionata costituiranno un fedele diario delle nostre giornate, senza che nulla resti escluso».<sup>20</sup> Ma quando Antonino, su richiesta di Bice e Lydia, infila per la prima volta il proprio occhio all'interno dello spioncino dell'obiettivo, il suo già precario rapporto con la fotografia inizia a incrinarsi. Trovandosi in spiaggia, le due ragazze gli chiedono di scattare alcune istantanee mentre giocano a pallone e Paraggi, posizionatosi dietro la macchina, si prepara a immortalare lo scorcio perfetto: «saltellava in mare attorno alle due amiche per mettere a fuoco i movimenti del gioco ed escludere dall'inquadratura gli abbaglianti riflessi del sole sull'acqua».<sup>21</sup> Lui che fin dall'inizio ha sempre voluto esprimere – talvolta con odiosa pedanteria – il proprio distacco e la propria marginalità nei confronti dell'apparecchio fotografico, adesso, complice l'innocuo *clic* dell'otturatore,

---

<sup>16</sup> I. CALVINO, *La follia del mirino* in *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, pp. 2219-2220.

<sup>17</sup> ID., *Gli amori difficili* cit., p. 35.

<sup>18</sup> Ivi, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 38.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

rischia di venirne risucchiato all'interno. Si procurerà in seguito una vecchia macchina fotografica a soffietto e tutto l'occorrente necessario per ricreare ed allestire un vecchio studio fotografico in casa propria, dove inviterà Bice affinché posi come modella. E infilatosi sotto il drappo nero ed osservando l'immagine della donna attraverso la riflettente lastra di vetro, Antonino realizzerà di «vedere Bice per la prima volta»: <sup>22</sup> come davanti ad un fenomeno sovranaturale, avviene la visione priva di “involucri” o “imballaggi” che fino a prima avvolgevano la donna, secondo le stesse dinamiche stranianti che Šklovskij considerava esclusività dell'arte. Se la lente del fotografo diventa l'unico mezzo in grado di *far vedere realmente* le cose, i volti e i paesaggi, e se solo ciò che viene fotografato può considerarsi come dotato di uno statuto di realtà (anzi, in questo caso perfino ciò che *sta per essere fotografato o che può essere fotografato*), l'assunto di partenza da cui l'intera narrazione ha preso avvio viene decisamente confermato.

Eppure, dietro l'operazione fotografica compiuta da Antonino sarebbe possibile individuare riscontri e implicazioni enormemente più complessi. Stando a quanto viene fatto notare da Marco Belpoliti, gli innumerevoli scatti effettuati dal Paraggi – ciascuno avente Bice come unico soggetto – rispondono ad una vera e propria necessità di “*possesso*” della persona fotografata: «vista dall'interno della macchina, nel buio della tendina, dentro la scatola nera, l'immagine di Bice è diventata così un'immagine di sogno». <sup>23</sup> E se Bice è diventata un ideale, un oggetto del desiderio al quale ambire, il fotografo cerca di raggiungerlo attraverso l'unico mezzo espressivo a sua disposizione, nella speranza di riuscire ad ottenerne una *raffigurazione totale*. Solo a seguito dei concitati esperimenti fotografici e delle innumerevoli pose assunte dalla angustiata modella – senza mai riuscire ad ottenere il risultato sperato –, dei minuziosi esame degli impercettibili mutamenti dati dalla luce, dalle ombre o dai lievissimi movimenti del volto e del corpo di lei, Paraggi acquisirà la cognizione dell'indistinta *molteplicità* che domina il mondo e ne osteggia qualsiasi tentativo – fotografico, artistico, letterario – di rappresentazione: «c'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili da fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre». <sup>24</sup> Nella sacrale e spasmodica ricostruzione dell'«essenza di donna atemporale e quasi impersonale», <sup>25</sup> una furiosa ossessione spinge il protagonista alla morbosa ricerca di una Bice «invisibile», «assolutamente sola»: insomma, di una Bice *impossibile*, la cui ipotetica presenza presupporrebbe la necessaria «assenza di lui e di tutti gli altri». <sup>26</sup> Da un lato, attraverso

<sup>22</sup> Ivi, p. 40.

<sup>23</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. 121.

<sup>24</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili* cit., p. 40.

<sup>25</sup> Ivi, p. 42.

<sup>26</sup> Ivi, p. 43.

alcuni scatti *in absentia*, si assiste alla paradossale pretesa di catturare il vuoto di una mancanza; e dall'altro, nel tentativo di racchiudere all'interno di un unico fotogramma tutte le infinite variabili pose che il soggetto può assumere, si pretende l'acquisizione di un'inesauribile molteplicità. Queste due *vertiginose* istanze, legate specularmente a quell'iniziale *folia del mirino*, rappresentano l'ipocentro delle continue scosse sismiche che agitano il pianeta Calvino. L'intera produzione dello scrittore, in effetti, potrebbe senz'altro considerarsi come profondamente intessuta di questa «ricerca dell'uno che sembra contenere tutto il *molteplice*»: <sup>27</sup> una ricerca senz'altro angosciata e piena di frustrazione, di cui Calvino arriverà a saggiarne l'inattuabilità o l'inconcludenza anche all'interno di *Esattezza*, la terza lezione americana – dove, riflettendo sui propri personali processi creativi, rivela:

alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto.<sup>28</sup>

Lo scrivere di Calvino risulta pertanto vittima di questa «doppia infinità» – *infinitamente grande ed infinitamente piccolo* – che, impendendo allo scrittore una corretta focalizzazione dell'oggetto da rappresentare (poiché ogni punto di vista potrebbe essere migliore, *più esatto* del precedente), determina un'inevitabile condizione di paralisi. Ma il momento decisivo per lo scrittore – ricorda sempre Calvino – si consolida proprio nel momento in cui si verifica un «distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole». <sup>29</sup> Si legge, fra le pagine dattiloscritte di *Cominciare e finire*:

l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; per

<sup>27</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino* cit., p. 120.

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2016, p. 69.

<sup>29</sup> Ivi, p. 123.

il poeta l'allontanare da sé un sentimento del mondo indifferenziato per isolare e contenere un accordo di parole in coincidenza con una sensazione o un pensiero.<sup>30</sup>

E per il fotografo – aggiungeremo noi – l'inizio consiste nel vedere la realtà attraverso un geometrico riquadro che gli consenta di isolare uno o più elementi particolari da un più ampio scenario. Se da un lato tale operazione, attraverso l'estraimento del soggetto, è in grado di rendere più vera l'essenza della cosa immortalata, dall'altro – come già ribadito nelle pagine precedenti – è necessaria la cancellazione di una considerevole parte di mondo circostante. Tale processo eliminatore incarna perfettamente la divorante paura di Calvino verso ciò che «sfugge alla griglia» – personaggi, oggetti, storie potenziali che non vengono narrate –, convinto che tutto ciò che non trovi spazio all'interno della mappa, finisca irrimediabilmente perduto. La scrittura rischia così d'incepparsi davanti a quel «qualcosa-che-scivola-via», poiché solo impresso sulla pagina bianca il cosiddetto *mondo non scritto* può godere di uno statuto di reale e superiore concretezza – ma nel momento in cui esso viene impresso sulla pagina, diverrebbe *mondo scritto*: e si rischia pertanto di entrare in un costante paradosso. A tal proposito, risultano perfettamente chiare ed esemplificative le parole di Marco Belpoliti:

nel momento in cui appare la scrittura sul foglio o l'immagine sulla carta fotosensibile, nel momento in cui sembra prodursi il *mondo scritto*, a Calvino resta il problema dell'altro mondo, il *mondo non scritto*, mediante l'infinita dei particolari che la penna ha radunato sul foglio, o la luce ha impresso sulla carta fotografica. L'ossessione di quel qualcosa-che-scivola-via è l'ossessione della scrittura di Calvino, scrittura della permanenza, della rete che vuole catturare il mondo, che vuole grigliare tutto il reale e che invece non può fare a meno di prendere atto che, ogni volta che si scrive, qualcosa scivola via.<sup>31</sup>

Se in Calvino il rapporto realtà-pagina bianca è ragione di profonde inquietudini e di una paralizzante conflittualità, la relazione che Luigi Ghirri stabilisce tra l'infinito-mondo e il limitato riquadro della macchina fotografica risulta decisamente più pacifica:

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.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 124.

<sup>31</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino* cit., p. 126.

Questo duplice aspetto di rappresentare e cancellare non tende soltanto ad evocare l'assenza di limiti, escludendo ogni idea di completezza o di finito, ma ci indica qualcosa che non può essere delimitato e cioè il reale.<sup>32</sup>

In Ghirri, la «cancellazione dello spazio» si offre come espansione – e non riduzione, come nel caso di Calvino – delle possibilità di raffigurazione del mondo. Ed è nell'omesso e nel fuori-scena, pertanto, che si rivela la presenza di una potenziale funzione che stimoli la fantasia dell'osservatore, permettendogli la realizzazione di autonomi viaggi mentali e l'esercizio di uno sguardo libero e incantato sul mondo. È solo grazie a questa sua indeterminatezza e a questo suo essere *enigmatica* e *misteriosa* che la fotografia riesce a porsi come mezzo privilegiato per «uscire dal simbolico delle rappresentazioni definite e a cui si è attribuito un valore di verità»,<sup>33</sup> affidando al proprio carattere impersonale il senso della visione e divenendo metro di misura del mondo.

### III. Come pensare per immagini

A seguito dei compulsivi tentativi di esaurimento dell'immagine di Bice, l'avventura dell'amatoriale fotografo Paraggi termina in folle degenerazione. Nell'atto finale, il protagonista ammucchia all'interno di un grande foglio di giornale l'insieme delle istantanee scattate per sbarazzarsene definitivamente. Ma come folgorato da un'inaspettata rivelazione, prima di giungere alla radicale soppressione del proprio operato fotografico, decide di compiere un ultimo tentativo di *fotografia totale*:

piegò i lembi del giornale in un enorme involto per buttarlo nella spazzatura, ma prima volle fotografarlo. Dispose i lembi in modo che si vedessero bene due metà di foto di giornali diversi che nell'involto si trovavano per caso a combaciare. Anzi, riaprì un po' il pacco perché sporgesse un pezzo di cartoncino lucido d'un ingrandimento lacerato. Accese un riflettore; voleva che nella sua foto si potessero riconoscere le immagini mezzo appallottolate e stracciate e nello stesso tempo si sentisse la loro irrealtà d'ombre d'inchiostro casuali, e nello stesso tempo ancora la loro concretezza d'oggetti carichi di significato, la forza cui s'aggrappavano all'attenzione che cercava di scacciarle.<sup>34</sup>

Il gesto di Paraggi, seppur apparentemente più simile al deliquio di un folle che all'estatica rivelazione di un mistico, si ricopre di valenze e significati ben più profondi di quanto possa sembrare: «esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola

---

<sup>32</sup> L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole* cit., p. 30.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili* cit., p. 45.

via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora»,<sup>35</sup> conclude Calvino. Attraverso questa *mise en abyme* della fotografia della fotografia, il protagonista giunge, seppur simbolicamente, ad una sorta di rappresentazione *al quadrato* del mondo, consentendo la “chiusura del cerchio su se stesso” e la conseguente conclusione del racconto.

Travalicando i confini della narrativa finzionale e spostandoci invece sul piano della realtà, risulta estremamente curioso e interessante soffermarsi sulla foto finale che chiude la già citata raccolta di Ghirri: ciò che di primo acchito parrebbe un semplice pezzo di giornale abbandonato in una delle vie di Roma – e che saremmo quasi tentati ad immaginare essere quello stesso identico foglio di giornale in cui Paraggi richiude tutte le sue fotografie –, risulta essere, ad un’analisi più approfondita, una possibile e personale interpretazione del precedentemente presentato concetto di *fotografia della fotografia*. A proposito della simbolica foto di chiusura, è lo stesso Ghirri a esprimere le proprie riflessioni:

ho terminato questa serie con frammenti d’immagini trovate camminando per strada, e non casualmente nell’ultimo appare la scritta su un giornale accartocciato sull’asfalto «come pensare per immagini». In questa frase è contenuto il senso di tutto il mio lavoro, come nella frase di Giordano Bruno: *pensare è speculare per immagini*. Kodachrome non vuole segnalare dell’esistenza di analogo, ma nella moltiplicazione di analoghi (la fotografia, analogo della realtà, la fotografia mia ultima analogo dell’analogo) porsi come momento speculare riflessivo. La fotografia della *fotografia* diventa momento di coincidenza speculare, e le due immagini si eliminano a vicenda, richiamando così la fisicità del mondo di partenza.<sup>36</sup>

Nel raddoppiamento fotografico si perverrebbe così all’eliminazione reciproca delle immagini – tutt’altro caso rispetto alla “fotografia totale” di cui tanto vagheggiava il protagonista del racconto di Calvino. Ma trattasi di un’eliminazione che, lungi dall’essere pura negazione, risulta finalizzata al ripristino della fisicità del mondo di partenza. Nelle brevi righe di apertura che precedono le fotografie di *Atlante*, è sempre Ghirri che scrive: «i due analoghi immagine nell’immagine, libro nel libro, ci riportano alle infinite possibili letture che ci sono sempre possibili anche all’interno del mondo più codificato, la già avvenuta esperienza totalizzante si dispiega come nella frase di W. Blake chiarificatrice: *se le porte della percezione fossero ripulite tutte le cose sembrerebbero infinite*».<sup>37</sup>

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole* cit., p. 36.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 48.

Altro elemento di non trascurabile importanza è certamente la frase «come pensare per immagini», che capeggia sulla pagina di giornale. Si tratta infatti di un'imprescindibile operazione mentale e di un'irrinunciabile facoltà umana, preponderante tanto in Ghirri quanto in Calvino. È proprio nella quarta lezione americana, *Visibilità*, che lo scrittore, con l'ausilio di alcune terzine dantesche, introduce per la prima volta il concetto di «cinema mentale». <sup>38</sup> Tale lavoro speculativo, secondo Calvino, funzionerebbe secondo le stesse identiche modalità delle «proiezioni cinematografiche» e delle «ricezioni televisive», che si susseguono su uno schermo separato dalla nostra realtà oggettiva. E nonostante tale facoltà possa apparire, a prima vista, esclusività di ingegni superiori e intelligenze sopraffine – non a caso, il punto di partenza di Calvino è proprio Dante Alighieri – essa, in realtà, è presente in tutti noi e «non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore». <sup>39</sup> Assodata la “democraticità” di tale cinema mentale, considerabile come un attributo potenzialmente presente in ciascuno di noi, i dubbi e le curiosità di Calvino iniziano subito a indirizzarsi altrove: «da dove “piovono” le immagini nella fantasia?», <sup>40</sup> si chiede. La risposta viene presentata attraverso la metafora – forse di origine neoplatonica più che bruniana – del *mundus quidem et sinus inexplicabilis formarum et specierum* (ovvero: «un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini»): per Calvino, tale concetto apparirebbe come possibile e soddisfacente perifrasi di quella moderna idea di *immaginazione*, la cui frequentazione risulta così indispensabile per il raggiungimento di una qualsiasi forma di conoscenza. Anche nel caso di Luigi Ghirri – vorace e affascinato lettore dell'opera di Giordano Bruno, al punto da citarlo ricorrentemente in molti suoi scritti – è possibile riconoscere un'uguale e attenta simpatia verso quei “mondi mai saturabili di forme e d'immagini”. Durante una delle sue ultime interviste, in dialogo con Carlo Arturo Quintavalle, Ghirri spiegò le due differenti tipologie di lavoro che costituiscono il risultato finale delle proprie creazioni artistiche: il primo viene definito come «più vicino a una forma di catalogazione», mentre l'altro, molto più libero, interagisce direttamente con un personale «serbatoio di idee, di immagini che apparentemente erano slegate ma che invece erano fonte di ispirazione, spunti per ricerche ulteriori, oppure che attendevano una sistemazione futura». <sup>41</sup> Allo stesso modo in cui la facoltà immaginativa di Ghirri gioca con i continui rimescolamenti possibili di immagini archetipiche, nel tentativo di costruire sempre nuove rappresentazioni, molti dei romanzi e dei racconti più riusciti di Italo Calvino ammiccano ad uno stesso schematico gioco combinatorio, proce-

<sup>38</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 85.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>41</sup> L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole* cit., p. 331.

dente spesso per associazioni inconsuete ma non per questo peccanti di disorganicità ricorrente. Ogni vertiginosa combinazione di elementi che lo scrittore e il fotografo tentano di compattare nelle rispettive arti, poggia e aderisce ad un saldo terreno – ricordando quella stessa solida attitudine mentale del Perec autore di *La vie mode d'emploi*: imporsi delle regole rigorose, delle *contraintes*, nel tentativo di sfuggire all'arbitrarietà dell'esistenza.<sup>42</sup> E d'altro canto non si può certo ignorare come alcuni dei risultati più attraenti e suggestivi, tanto in letteratura quanto in fotografia, siano talvolta scaturiti da accostamenti inusuali e bizzarri: tentando di seguire il filo scomposto, disordinato e puramente istintivo delle proprie associazioni mentali e vedere fin dove ci conduce.

---

<sup>42</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 120.