

## **Notte e dì (1984): una sperimentazione collettiva contemporanea a *Viaggio in Italia***

### **Abstract**

This essay offers the first sustained analysis and contextualization of *Notte e dì*, a photographic book on the National festival of the Italian Communist Party that Luigi Ghirri co-curated in 1984 in tandem with *Viaggio in Italia*, generally acknowledged as the cornerstone of the new “Italian school” of landscape photography. Involving five of the twenty photographers who had participated in the sister project few months earlier, *Notte e dì* shows aspects of consistency in terms of montage and graphic layout, while at the same time experimenting in uncommon ways with the text/image format, in tune with similar trends in contemporary literature, Visual poetry, and Conceptual Art.

### **Keywords**

NOTTE E DÌ; VIAGGIO IN ITALIA; FESTA DELL'UNITÀ; BERLINGUER, ENRICO; ICONOTEXTS; WORDS AND IMAGES

**A** ll'inizio degli anni Ottanta, cinque dei venti fotografi che presero parte alla mostra *Viaggio in Italia* realizzarono contemporaneamente un altro progetto: *Notte e dì. Immagini di settembre della Festa Nazionale dell'Unità. Reggio Emilia 1983*. A causa della concomitanza d'elaborazione dei due cataloghi, e del minor numero di autori coinvolti nel progetto reggiano, l'analisi di *Notte e dì* offre la possibilità di comprendere taluni aspetti che condivide con *Viaggio in Italia* e che illuminano, da una prospettiva diversa, quel primo grande esperimento collettivo considerato dalla critica come il momento fondativo della cosiddetta “scuola italiana di paesaggio”<sup>-1</sup>.

Per la Festa nazionale dell'Unità del 1983 era stata scelta, per la seconda volta dalla sua istituzione, la città di Reggio Emilia. La manifestazione si sarebbe svolta dal 1° al 18 settembre al Campo Volo, il grande

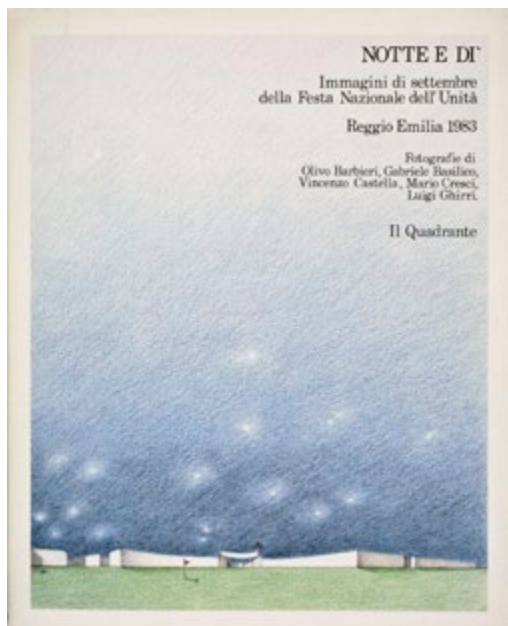
spazio erboso adibito, fin dall'inizio del secolo, ad attività aeroportuali, che garantiva la possibilità di accogliere un numero cospicuo di partecipanti. La Festa sarebbe stata chiusa dallo stimatissimo Segretario generale del Partito Comunista Italiano, Enrico Berlinguer. Sarebbe stato il momento di confronto con un numero considerevole di militanti all'indomani della conclusione del Congresso che lo aveva rieletto alla direzione del partito e l'esito delle elezioni politiche del 26 giugno, nelle quali il PCI si era assestato al 30% delle preferenze incrinando l'egemonia della Democrazia Cristiana.

I termini dell'accordo relativi al progetto fotografico sul Festival tra i dirigenti della sezione locale del PCI e i curatori Luigi Ghirri, Giulio Bizzarri e Giovanni Ottolini non sono purtroppo chiari, a causa della mancanza di documenti sia nell'archivio del PCI nazionale sia in quello della Federazione di Reggio Emilia <sup>-2</sup>, dove l'unica traccia è la presenza di una copia di *Notte e dì* nella cartella denominata "Propaganda" <sup>-3</sup>. È invece assodato che la mostra fotografica venne allestita a Palazzo Terrachini a Reggio Emilia nove mesi dopo, nel giugno 1984, corredata da un volume finito di stampare il 20 maggio. Questo catalogo, raro e poco diffuso persino nelle biblioteche italiane, è l'oggetto del presente studio <sup>-4</sup>.

### **"Un viaggio nel nuovo della fotografia contemporanea": *Notte e di e Viaggio in Italia***

Al progetto di *Notte e dì* parteciparono Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Mario Cresci e Luigi Ghirri. La copertina del volume venne illustrata da Paola Borgonzoni (fig. 1), mentre ad Arturo Carlo Quintavalle si deve il saggio critico introduttivo. Entrambi avevano fornito il loro contributo, appena quattro mesi prima, per *Viaggio in Italia*, ugualmente pubblicato da Il Quadrante di Alessandria. Il legame maggiore tra i due libri si rivela sin dalle prime pagine della pubblicazione promossa dal PCI di Reggio Emilia: nell'aletta anteriore della sovraccoperta si legge che il volume rientra in una collana editoriale, denominata "Panorami", diretta da Vittore Fossati e Luigi Ghirri, di cui fa parte anche *Viaggio in Italia*. Nel foglio di guardia affrontato campeggia la scritta: "Panorami 2." che chiarisce, per logica, come il catalogo della mostra inaugurata a Bari il 14 gennaio 1984 dovesse essere il primo numero della serie, benché in *Viaggio in Italia* non si faccia alcun cenno a una collana.

Per la scelta della casa editrice Il Quadrante, che sino a quel momento si era occupata esclusivamente di pubblicazioni inerenti la città di Alessandria, fu determinante la partecipazione ai due progetti del 1983-1984, in differente veste, dell'alessandrino Vittore Fossati. Come ricorda egli stesso <sup>-5</sup>, la pubblicazione di *Viaggio in Italia* era prevista inizialmente con Laterza; quando il progetto sfumò, in seguito al ritiro di una sponsorizzazione, Fossati venne in soccorso di Ghirri proponendo la piccola casa editrice di cui era socio. Pochi mesi dopo l'operazione venne replicata con *Notte e dì*.



01

Bizzarri / Ghirri / Ottolini  
1984, sovraccoperta

Le due pubblicazioni nascono indubbiamente da uno stesso schema: entrambe misurano 21,5 × 26 cm, con copertine in brossura di carta vergellata color avorio e sovraccoperte illustrate da Paola Borgonzoni. Su di esse non campeggiano fotografie bensì, in *Viaggio in Italia*, la riproduzione di una carta geografica fisica del Paese, e in *Notte e di* la rielaborazione di un disegno d'architettura. La prima illustrazione è certamente in continuità con riflessioni di lunga data di Ghirri: tornano alla mente lavori come *Atlante* (1973), *Vedute* (1970-1979), *Italia Ailati* (1971-1979) o *Geografia immaginaria* (1979-1980), basati sul tema delle rappresentazioni cartografiche, o comunque simboliche, della Terra, che avrebbe continuato sempre a interessare il fotografo<sup>-6</sup>. Lo sviluppo della copertina di *Notte e di* sembra invece rispondere alla necessità di allinearsi a quella del cosiddetto 'primo numero' della collana. Si tratta della rielaborazione di un disegno progettuale della cittadella del Festival, che suscita l'impressione di un'immagine infantile in qualche modo associabile a quella della carta dell'Italia in un'aula scolastica. Ad illustrare la notte e il di evocati nel titolo è l'ampio spazio dedicato al cielo punteggiato di stelle, la cui incongruenza con le ombre palesemente diurne crea una disarmonia che sollecita l'attenzione visiva.

Sul rapporto profondo tra le due pubblicazioni si sofferma Arturo Carlo Quintavalle nel suo testo per *Notte e di*:

—  
Raccontare un Festival, difficile; raccontare con le parole della fotografia di vecchia tradizione realista ancora più difficile [...] Le strade sono poche, ma l'idea di *Viaggio in Italia*, su cui ho avuto modo di

lavorare neppure un anno fa, l'idea di *Viaggio in Italia* poteva essere ripresa e alcuni dei fotografi che si sono impegnati in questa impresa sono presenti qui ed è da loro, e da Luigi Ghirri che nasce, in dialettico rapporto con la committenza, un modo diverso di riprendere un Festival <sup>-7</sup>.

—  
Si tratta ora di capire quale fosse “l'idea di *Viaggio in Italia*” che il gruppo pensava d'aver messo a punto e quali caratteristiche precipue rendessero questa nuova pubblicazione riconducibile alla prima. Nell'alletta anteriore della sovraccoperta di *Notte e dì* si legge:

—  
*Panorami*, collana diretta da Vittore Fossati e Luigi Ghirri, nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia contemporanea, in particolare per verificare e mostrare come molti fotografi, messi da parte i miti del viaggio esotico, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, della creatività presunta e forzata, hanno invece rivolto lo sguardo sulla realtà e il paesaggio che ci circondano <sup>-8</sup>.

—  
La frase riprende l'enunciato anonimo pubblicato nell'alletta posteriore del catalogo della mostra di Bari:

—  
*Viaggio in Italia* nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana, e, in particolare per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno <sup>-9</sup>.

—  
In *Notte e dì*, la significativa sostituzione della frase “per vedere come una generazione di fotografi” con “per verificare e mostrare come molti fotografi” segna l'ambizione della collana di occuparsi di critica della fotografia *in fieri*. I termini “verificare e mostrare” sottintendono la necessità del vaglio, del confronto, dell'analisi; in sostanza, lo studio delle fotografie e la divulgazione dei risultati. Per di più, il passaggio da “una generazione” a “molti fotografi” indica la volontà di abbandonare la prospettiva generazionale e il superamento della cultura fotografica precedente, per valorizzare un approccio critico alla fotografia attraverso l'opera di autori che dello “sguardo sulla realtà e sul paesaggio” hanno fatto il cardine della propria ricerca. L'impressione è che Ghirri tentasse di ricreare uno spazio editoriale di confronto, così come aveva sperimentato con la casa editrice Punto e Virgola, nelle cui pubblicazioni si tendeva a coniugare il lavoro degli autori con quello di storici e critici della fotografia. Volendo riassumere in una formula, per forza di cose semplicistica, si può affermare che la cultura fotografica di chi gravita intorno alla collana “Panorami” si colloca polemicamente agli antipodi rispetto all’“istante decisivo” di cui aveva scritto Henri Cartier-Bresson

in *Images à la Sauvette* (1952). La figura del fotografo francese, implicita nel “mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell’analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata” evocato da Quintavalle, verrà esplicitata da Ghirri in anni seguenti:

—  
[Ugo Mulas] per primo ci indicò e fece sapere che vi erano altri mondi o modi di fotografare, diede altre coordinate, dimenticando Bresson o la Subjective Photographie [sic], facendoci conoscere la fotografia americana <sup>-10</sup>.

—  
Che l’iniziativa di *Notte e dì* nascesse dal Partito o da Ghirri, certamente la Festa di Reggio Emilia forniva al fotografo emiliano l’occasione per tentare un confronto più diretto tra la fotografia autoriale e il tessuto sociale italiano. Un elemento che potrebbe aver pesato sulla collaborazione tra il Partito e i fotografi è l’uscita, nel 1981, della poderosa opera in due volumi a cura di Eva Paola Amendola, *Storia fotografica del Partito comunista italiano* <sup>-11</sup>. Nella presentazione si legge: “Il titolo di questo libro dichiara una novità. Il nostro è il primo tentativo di ripercorrere con le immagini la storia del Partito comunista italiano” <sup>-12</sup>. Si tratta in effetti di una raccolta ordinata cronologicamente dove le fotografie, pur occupando quasi tutto l’impaginato, appaiono sempre subordinate all’apparato narrativo, costituito da una colonna di testi storici che compare in quasi tutte le pagine di sinistra e che costituisce la vera ossatura dell’opera <sup>-13</sup>.

Molte delle immagini della *Storia fotografica del Partito comunista italiano* sono note e facilmente riconducibili ai rispettivi autori, i quali tuttavia non sono mai citati nelle didascalie <sup>-14</sup>. Si tratta in buona parte di fotografie organizzate per assolvere a una funzione iconica, talvolta a discapito delle intenzioni originali del fotografo. È il caso di tre immagini <sup>-15</sup> afferenti al progetto *Morire di classe* (1969) di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, identificate unicamente dal luogo di ripresa, riprodotte a corredo di un testo che ricorda l’attuazione delle Regioni a statuto ordinario nel 1970: “Gli ospedali psichiatrici provinciali: 520. Parma 521. Gorizia 522. Firenze” <sup>-16</sup>. Nulla tuttavia rimanda alla genesi di quel progetto fotografico, come noto caldeggiato da Franco Basaglia e dalla moglie Franca Ongaro e concepito per mostrare gli effetti della condizione manicomiale in regime sanitario detentivo.

Se la *Storia fotografica del Partito comunista italiano* può essere stata un modello per il tipo di pubblicazione che i committenti di *Notte e dì* si aspettavano di ottenere, certamente non lo era per i cinque fotografi chiamati a realizzarla. Il “viaggio nel quotidiano” che questo gruppo di autori intendeva intraprendere è spiegato nella seconda parte del ‘manifesto’ della collana diretta da Ghirri e Fossati:

—  
*Panorami* rappresenta così anche un invito a ricercare, attraverso un paziente accumulo di segni e di tracce, lungo percorsi, magari quotidiani e apparentemente banali, ma in larga parte inesplorati, la nuova

identità dell'uomo contemporaneo, a disegnare la mappa di un moderno e consapevole viaggiatore <sup>-17</sup>.

Il precipitato di tutto ciò in *Notte e dì* è una sequenza di cinquanta fotografie, una per facciata, dieci per ciascun fotografo, in cinque parti distinte, presentate in ordine alfabetico e introdotte da un saggio critico di Quintavalle.

### **Fotografie e (pseudo-)didascalie**

In calce a ogni fotografia di *Notte e dì* sono riportate brevi frasi, a prima vista sconnesse, che risultano essere trascrizioni di titoli di quotidiani e periodici pubblicati nei giorni del Festival <sup>-18</sup>. La posizione assegnata ai titoli nell'impaginato, insieme alla loro concisione, spinge tuttavia a percepirla come vere e proprie didascalie. Questa soluzione, proposta da Giulio Bizzarri <sup>-19</sup>, suggerisce al lettore di lasciarsi guidare attraverso il resoconto illustrato del Festival, ma contribuisce anche ad amplificare il prorompente, inatteso scollamento tra le fotografie e le pseudo-didascalie, dapprima senza troppa evidenza, come se le parole fossero poco calzanti ma comunque collegabili alle immagini, e man mano che si procede in modo sempre più plateale. L'effetto di spaesamento costringe il riguardante a scindere del tutto l'apparato visivo e quello testuale, a procedere autonomamente nella lettura delle fotografie, per poi magari recuperare il rapporto tra i due elementi e verificare come possano dar vita a nuove, e spesso ironiche, interpretazioni. Si tratta di una novità significativa rispetto a quanto era avvenuto pochi mesi prima in *Viaggio in Italia*, dove pure il rapporto tra le fotografie e il racconto di Gianni Celati, accomunati da soluzioni stilistiche comuni, dimostrava un certo interesse per le potenzialità di rispecchiamento tra i due linguaggi, senza però risolversi, come in *Notte e dì*, in un vero e proprio dispositivo di confronto-scontro fototestuale.

L'accostamento straniante di testi e fotografie appare evidente sin dalla prima sezione del volume, dedicata a Olivo Barbieri. Capita così di leggere: "Kolossal PCI a Reggio. Apre la festa dell'Unità. / 'Kappa' come Karl e come Kahn: identiche iniziali per Capitali diversi. / Fiat, Coca Cola, Alfa Romeo: fra gli sponsor anche le multinazionali." (p. 23, fig. 2), a corredo di una fotografia notturna che mostra il cantiere della Festa in costruzione, disseminato di forme e colori apparentemente senza alcuna relazione. In moltissime pagine del catalogo si apprezzano invece abbinamenti verbo-visivi sottilmente ironici, come ad esempio "Arriva il blues 'nero' con la targa napoletana. / I giovani sono proprio una generazione 'scritta sull'acqua'?" a fronte di una fotografia di Basilico dove compare uno stand con la scritta "Rigoletto" (p. 39); oppure "Il 'Ragno nero' Lev Jashin svela i segreti del pianeta-calcio sovietico. / Stasera appuntamento frizzante con le 'bollicine' di Vasco Rossi. / E quando arrivano i soldi, nel box è solo silenzio", a commento di un'immagine di Castella che mostra alcuni ragazzi che giocano a pallone (p. 49, fig. 3), tra cui uno in pantaloncini e maglia nera che ricorda appunto la divisa



Kolossal PCI a Reggio. Apre la festa dell'Unità.

«Kappa» come Karl e come Kahn: identiche iniziali per Capitali diversi.

Fiat, Coca Cola, Alfa Romeo: fra gli sponsor anche le multinazionali.

## 02

“Kolossal PCI a Reggio. Apre la festa dell'Unità. / 'Kappa' come Karl e come Kahn: identiche iniziali per Capitali diversi. / Fiat, Coca Cola, Alfa Romeo: fra gli sponsor anche le multinazionali.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 23.

Fotografia di Olivo Barbieri

del professionista russo. Ancora, una fotografia di Mario Cresci (p. 55) con una bicicletta in primo piano e una ragazza in corsa, accompagnata dalla doppia didascalia: “Fuggi a Reggio Emilia. Il ministro Scotti e la sinistra istruiscono il processo alla DC. / Zavattini a Reggio Emilia blocca il suo film mutilato dalla RAI.”. Ghirri riprende la parete di uno stand decorata col ritratto a figura intera di Valentina di Crepax nuda (p. 65), che si sceglie di abbinare ai titoli “La signora Italtel è arrivata proprio da uomo. / Dei giovani ‘scritti sull’acqua’ possono leggere meglio il futuro? / Per il nostro sesso quotidiano c’è pure l’effetto arcipelago.”<sup>-20</sup>.

L’ironia, piuttosto semplice e immediata, espressa appaiando fotografie e frasi consente di cogliere un dualismo di significati, spronando alla lettura autonoma e liberando la fotografia della qualità di testimonianza univoca della realtà che comunemente le viene attribuita. Nella storia delle opere editoriali in cui fotografia e parola si confrontano come *media* comparativi e complementari, un precedente può essere

“Il ‘Ragno nero’ Lev Jashin svela i segreti del pianeta-calcio sovietico. / Stasera appuntamento frizzante con le ‘bollicine’ di Vasco Rossi. / E quando arrivano i soldi, nel box è solo silenzio.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 49. Fotografia di Vincenzo Castella



individuato in *Fotocronache di Munari. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo* (1944). Si tratta di un antecedente tanto illustre quanto raro nel mercato librario, ma rieditato con successo appena nel 1980, in cui brevi testi e didascalie vengono abbinati alle fotografie componendo un impaginato assurdo e ironico. Emblematico è il racconto *Inez, l'isola dei tartufi*, in cui Bruno Munari riproduce sette dettagli di una stessa stampa proveniente dall'archivio Alinari per illustrare una sorta di reportage di viaggio che nel finale si rivela essere invece un resoconto fantastico <sup>-21</sup>. *Fotocronache di Munari* è testimonianza di quello che è stato definito un “doppio talento” presente nell'arte italiana fin dal Rinascimento <sup>-22</sup>: si tratta della capacità di taluni artisti di realizzare opere ragionando contemporaneamente sulla stesura dei testi e la produzione di immagini, in una dialettica tra codici spesso inestricabile. Michele Cometa individua una casistica in cui si potrebbero inserire anche i procedimenti di *Notte e di*:



—  
le due arti intessono una sorta di 'dialogo' in cui l'una assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all'altra, esercita cioè una sorta di straniamento critico che consente al fruitore di cogliere aspetti altrimenti non perspicui, si insedia insomma proprio in quel 'punto cieco' in cui verbale e visuale non possono coesistere e il senso si dà proprio nell'esperienza della differenza tra i due media e della loro irriducibile alterità <sup>-23</sup>.

—  
Per la cultura italiana degli anni Settanta e Ottanta, questo meccanismo trova fondamento nella riflessione sul ruolo della didascalia condotta da Walter Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* (1931), pubblicata da Einaudi nel 1966:

—  
La macchina fotografica diventa sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione. A questo punto deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa. [...] La didascalia non diventerà per caso uno degli elementi essenziali dell'immagine fotografica? <sup>-24</sup>

—  
Nel saggio *Che cos'è il teatro epico* (1931-1939), incluso nello stesso volume einaudiano, Benjamin discute temi analoghi a proposito della teoria brechtiana dell'interruzione, volta a indurre nello "spettatore rilassato" una forma di straniamento in grado di "suscitare, al posto dell'immedesimazione, lo stupore" <sup>-25</sup>. Una traccia dell'interesse per questo tema è riscontrabile peraltro nelle vicende editoriali di un'opera dello stesso Brecht dal titolo *L'Abici della guerra* (1955), libro composto di fotografie, didascalie e brevi testi poetici tradotto da Einaudi nel 1972 e rieditato appena tre anni dopo. La particolarità dell'edizione del 1975 è legata al fatto che essa costituisce, come precisato dalla premessa, un "esperimento" attraverso il quale "il testo di Brecht doveva essere adattato e cioè reso, per quanto si poteva, immediatamente accessibile a un pubblico di giovani e di operai" <sup>-26</sup>, sfruttandone la musicalità e alterando, nel contempo, il rapporto testo-immagine.

Si collocano agli inizi degli anni Settanta anche le *Verifiche* di Ugo Mulas (1971-1972). Tra queste la n. 12 – *La didascalia. A Man Ray* – analizza per l'appunto il rapporto della fotografia col testo che l'accompagna <sup>-27</sup>. Nel catalogo della mostra retrospettiva tenutasi nel 1973 allo CSAC di Parma, Paolo Fossati osserva:

—  
La fotografia di Mulas conserva dunque la possibilità, la libertà dell'evento, e pone in rilievo anche la funzione ambigua della didascalia che si sovrappone all'immagine e la connota; è la didascalia quindi che indica il modo di lettura dell'icona ma se la didascalia, come in questo

caso, si scontra con una non-immagine, pone in risalto appunto la propria assoluta arbitrarietà <sup>-28</sup>.

—  
Sulla scorta di questo ben noto precedente, il gruppo di *Notte e dì* sembra spingersi oltre la verifica della relazione tra la fotografia e il testo dell'autore, di cui parla Mulas, per indagare i possibili effetti di una descrizione arbitraria.

La temperie culturale del periodo in esame produsse molte opere che sperimentavano le potenzialità dell'unione tra fotografie, o comuni immagini, e parole. Un risultato oggi molto noto di questa commistione è il *Codex Seraphinianus* (1981), enciclopedia in due volumi con disegni e testi di Luigi Serafini completamente redatta con scrittura asemica, dato alle stampe da Franco Maria Ricci per la collana *I segni dell'uomo*. Come in *Notte e dì* la convenzione della brevità e della posizione nell'impaginato fanno percepire i titoli dei giornali come didascalie, così la scrittura del *Codex* viene recepita dal lettore come enciclopedica, enumerante e descrittiva, benché rimanga del tutto illeggibile <sup>-29</sup>. Italo Calvino, in un articolo del 1982, osserva come i testi siano stesi con

—  
grafia corsiva minuziosa e agile e (dobbiamo ammetterlo) chiarissima, che sempre ci sentiamo a pelo dal poter leggere e che pure ci sfugge in ogni sua parola e ogni sua lettera <sup>-30</sup>.

—  
L'effetto è nuovamente quello dello straniamento: come nel teatro brechtiano, è l'interruzione dell'immedesimazione a favore di un distanziamento critico. Questi temi e queste tecniche espressive impegnavano in quegli anni intellettuali di diversa formazione; basti ricordare il gruppo francese dell'OuLiPo a cui aderì anche Calvino, che ebbe spesso modo di misurarsi con le potenzialità della destrutturazione del linguaggio e dei generi consolidati. È il caso di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in cui il protagonista, e con lui il lettore, è costretto alla ripetuta interruzione del libro che ha scelto per dedicarsi a dieci altri diversi *incipit*, che di volta in volta sembrano generi di romanzo ben riconoscibili ma puntualmente smentiti <sup>-31</sup>.

Nel campo delle arti visive, a partire dagli anni Sessanta il rapporto fra testo e immagini viene consolidandosi nelle correnti del Concettuale e della *Narrative Art*. Si tratta di una tendenza che trova ampio spazio nella produzione internazionale grazie ad artisti come John Baldessari, Sophie Calle e Jacques Le Gac <sup>-32</sup>. Tra gli artisti più vicini a Ghirri che nel suo periodo di formazione hanno favorito un approccio problematico nei confronti dell'autonomia dell'immagine "retinica" vanno ricordati Claudio Parmiggiani, Franco Vaccari e i concettuali modenesi. Nel 1973, ad esempio, Parmiggiani realizza *Alfabeto*, un'opera composta da 21 fotografie, realizzate dallo stesso Ghirri, poi pubblicate con un testo di Nanni Balestrini e una nota di *Istruzioni per l'uso* che appaiono del tutto in linea con i principi alla base di *Notte e dì*:

—  
Nel catalogo di una mia recente mostra a Milano avevo fatto seguire l'opera qui pubblicata da una dichiarazione di Friedrich Nietzsche: "La cosa più facile è anche la più difficile; vedere coi propri occhi quello che sta sotto il proprio naso". Mi sono appropriato di questa dichiarazione, perché convinto che questa frase definisca in modo elementare ma esemplare l'antico ed essenziale rapporto tra immagine e osservatore. [...] Quindi le immagini: ALFABETO per gli occhi —<sup>33</sup>.

—  
Lo stesso Balestrini, peraltro, nel 1980 realizza *Blackout*, un libro ottenuto "ritagliando blocchi di immagini-linguaggio con la tecnica del patch-work" —<sup>34</sup>. In questo raffinato iconotesto, in cui lo sviluppo della narrazione vede intersecati dettagli di fotografie e frasi, diversi materiali provengono dichiaratamente da articoli giornalistici coevi —<sup>35</sup>.

Un testo importante per la teoria dell'immagine pubblicato pochi anni prima di *Notte e dì* dalla casa editrice di Ghirri, Punto e Virgola, è *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979) del già citato Franco Vaccari, che riprendendo il noto passaggio di Benjamin sulle didascalie osserva:

—  
l'aggettivazione che accompagna la parola "immagini" si adatta a quella parte della produzione fotografica che sfugge alla "messa in codice". Solo questo tipo di immagini è capace di mantenere sospeso un interrogativo e di porre l'osservatore di fronte a una zona di oggettiva ambiguità di conoscenza a cui la didascalia è chiamata a rispondere e approssimativamente a colmare —<sup>36</sup>.

—  
Ancora Vaccari, nel suo saggio, scrive degli artisti afferenti alla *Narrative Art*:

—  
Essi mettono in mostra la germinazione del senso, la sua proliferazione, la sua dinamica, il suo esistere come movimento, ponendosi così all'opposto della coscienza tautologica —<sup>37</sup>.

—  
I curatori di *Notte e dì* paiono agire in sintonia con questa tendenza per quanto concerne "il riscatto dell'inutile – o comunque del trascurato" —<sup>38</sup>, ma il ruolo che il libro riserva all'apparato didascalico è di altro genere e forse più complesso. Esso viene concepito per essere tanto presente quanto 'inutile'; non gli si richiede solo di cozzare con le fotografie, ma anche di non rinunciare al proprio ruolo dimostrandone tutta la banalità, se non addirittura la pericolosa mendacità di cui la parola è capace.

A completare l'innegabile aspetto 'concettuale' di *Notte e dì* si trovano tre pagine in cui un *collage* di titoli occupa pressappoco lo spazio solitamente destinato alla fotografia, costituendo così un sistema binario con la fotografia affrontata —<sup>39</sup>. L'"invito a ricercare attraverso un paziente accumulo di segni" —<sup>40</sup> si trasferisce dunque dal paesaggio alla pagina, investendo sia le parole che le fotografie. Questa soluzione

è ottenuta per mezzo di un rispecchiamento non dissimile da talune espressioni di poesia visiva, come ad esempio *È una vecchia incisione* (1982) di Tomaso Binga, un'opera in quattro immagini realizzate con la macchina da scrivere dove un rettangolo viene progressivamente riempito di segni fino a rendersi leggibile come il verso di una cartolina occupato da un frammento poetico <sup>-41</sup>.

Come è stato osservato,

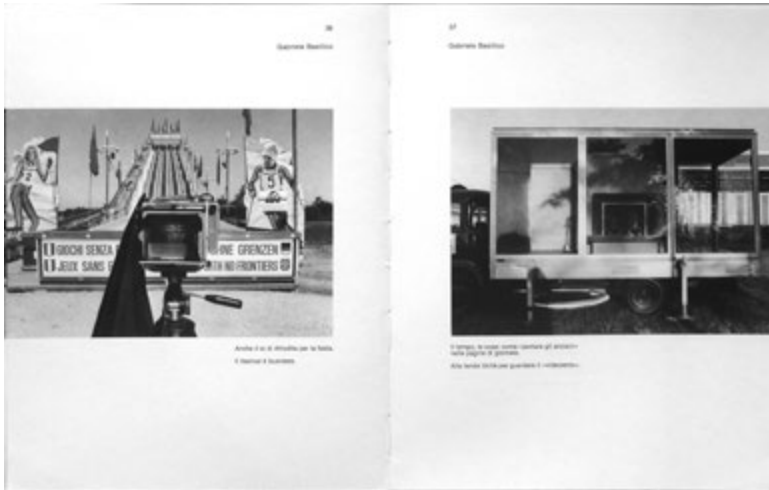
—  
questi poeti attivano un meccanismo che permette all'oggetto-simbolo, alla parola-simbolo di non corrispondere più alla logica dei mass-media che li ha determinati, creando uno stato comunicativo alternativo 'eccezionale' <sup>-42</sup>.

—  
Pur non riconoscendosi nell'opera di Ghirri filiazioni dirette da questi precedenti, si può supporre che sia stata la sua formazione concettuale a persuaderlo nell'accettare il *détournement* testuale proposto da Bizzarri, caso unico nella produzione del fotografo. Bizzarri – che “costantemente non si accontenta mai delle sole fotografie” <sup>-43</sup>, come scriverà cinque anni più tardi lo stesso Ghirri – aveva curato fra il 1971 e il 1973 una rubrica di *ready-mades* linguistici per la rivista letteraria “Il Caffè” di Giambattista Vicari <sup>-44</sup>. È da questo retroterra che scaturisce il carattere distintivo di *Notte e dì*, dove il prelievo testuale dall'attualità dei quotidiani entra in rapporto dialettico con la selezione fotografica curata da Ghirri, in quella fase alla ricerca di temi, soggetti e modalità operative per una fotografia documentaria aggiornata sui temi del dibattito coevo.

In definitiva, il lettore intento a sfogliare *Notte e dì* può decidere di seguire il racconto giornalistico della Festa nazionale dell'Unità, confortato dall'usuale lessico reportagistico che lo connota, oppure concentrarsi autonomamente sulle fotografie, rinunciando alle decodifiche offerte dalla carta stampata. I titoli, provenienti da sedici tra quotidiani e periodici, sono utilizzati nel catalogo in ordine temporale di pubblicazione <sup>-45</sup>. Probabilmente sono stati reperiti nella raccolta della rassegna stampa effettuata dal PCI locale, ancora conservata in fotocopia nell'archivio della sezione reggiana <sup>-46</sup>. Se così non fosse stato, bisognerebbe dedurre che il disegno di utilizzare quei materiali fosse tanto chiaro e imprescindibile, già nel settembre del 1983, da muovere i curatori verso un'impegnativa selezione di articoli giorno per giorno. È ragionevole pensare piuttosto che i brevi testi di *Notte e dì* venissero considerati alla stregua di *objets trouvés* da accostare al lavoro vero e proprio dei fotografi, cosa che non ne diminuisce il valore e che ha semmai contribuito a conservare la funzionalità del volume a distanza di anni <sup>-47</sup>.

### **Le sequenze fotografiche**

Come in *Viaggio in Italia*, le sequenze di *Notte e dì* sono costruite appaiando fotografie che presentano chiari rimandi formali. A differenza del catalogo della mostra di Bari, tuttavia, nel volume reggiano la



“Anche il sì di Afrodite per la festa. / Il festival è business.” e “Il tempo, le cose: come ‘portare gli anziani’ nelle pagine di giornale. / Alla tenda Unità per guardare il ‘videolento’.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 36-37. Fotografie di Gabriele Basilico

suddivisione per autore consente una maggiore leggibilità della ricerca di ciascun fotografo, facilitata dalla coerenza stilistica. Tra i nove notturni di Barbieri, tema dominante della sua coeva indagine sulla rappresentazione degli spazi con luce artificiale, troviamo ad esempio due riprese esterne realizzate con eguale distanza dai soggetti e uno stesso effetto mosso (pp. 20-21). A volte le fotografie sono accomunate solo da piccole tensioni formali, come l'auto rossa sullo sfondo e il suo 'negativo' alla pagina di fronte (pp. 22-23, fig. 2); oppure gli elementi rettangolari in legno, a listarelle, che producono serie giustapposte di figure geometriche regolari, nella fotografia di sinistra, e il fantasiosissimo ippogrifo dell'Orlando furioso, a destra (pp. 26-27).

Nelle fotografie di Basilico i rimandi si colgono soprattutto negli aspetti architettonici e costruttivi, a cui il fotografo si dimostra tipicamente molto interessato. Ne è un esempio l'assonanza tra la forma a ventaglio di una ringhiera e la copertura di uno stand, sottolineata dalla traiettoria dell'ombra e dal punto di vista (pp. 32-33). In un'altra raffinata associazione (pp. 36-37, fig. 4), l'autore milanese riprende in primo piano un apparecchio fotografico di grande formato, nel cui vetro smerigliato si scorge l'immagine capovolta dello scivolo retrostante; nella fotografia affrontata si è costretti nuovamente a guardare attraverso i quadrati di un vetro, quelli di un modulo espositivo in cui è allestito un interno domestico con caminetto.

Vincenzo Castella si concentra sulla figura umana, con una serie che sembra contrastare tematicamente con la sua produzione più conosciuta fino a quella data. La sua fotografia di apertura (p. 41), con una coppia di giovani che guarda in macchina in pose convenzionalmente maschili e femminili, deve aver interessato Ghirri per la sintonia con le sue riflessioni sugli atteggiamenti stereotipati di soggetti e fotografi. Nelle successive immagini di Castella (pp. 42-50) i rimandi sono sempre inerenti ai soggetti: coppie di individui legati da uno o più

“Nel ‘Tempio della televisione’ programmi USA e URSS via satellite. / Vana l’attesa di Stella Pende: la ‘bella’ arriva, saluta e se ne va.” e “Bambini in prima fila a ‘giocare’ col computer. / L’‘inversione’ del sabato e della domenica: ecco come ci si è preparati.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 50-51.

Fotografie di Vincenzo Castella e Mario Cresci



elementi (le biciclette, l’età, il look) oppure per contrasti (un gruppo e un singolo).

Alle pagine centrali del volume (pp. 50-51, fig. 5) troviamo l’unico accostamento di fotografie di autori diversi, Castella e Cresci, in un equilibrato contrasto di ripresa frontale e di spalle, giovane e anziano, sfondo vuoto e pieno, ma soprattutto “notte e dì”. Le riprese di Cresci, a colori (pp. 51-60), anch’esse inusuali rispetto al suo lavoro coevo, sembrano meno immediatamente riconducibili a logiche associative o sequenziali e hanno offerto, congiuntamente ad altre sue fotografie del progetto non pubblicate ma conservate al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma, ottimi spunti di riflessione a Quintavalle che le descrive e analizza nel saggio introduttivo <sup>-48</sup>. Interpellato su questa discrepanza, Cresci ha chiarito che ebbe modo di scegliere le proprie fotografie per la mostra ma non per il catalogo <sup>-49</sup>, per il quale furono selezionate da Ghirri, a cui aveva inviato i provini di stampa con le indicazioni di preferenza. Questo porta a riflettere sul ruolo preminente rivestito dal libro fotografico nel pensiero di Ghirri che, pur curando sia la mostra che la pubblicazione, fa valere le proprie scelte – in particolare per ciò che riguarda elementi come la serialità e la struttura binaria del montaggio – soprattutto per il prodotto culturale destinato a rimanere nel tempo <sup>-50</sup>.

Nelle fotografie ghirriane di *Notte e dì* i richiami formali e gli echi visivi sono in genere immediati. A titolo d’esempio, alle pagine 64 e 65 si crea un rimando tra la forma dell’Africa e quella della donna dipinta, in particolare tra il contorno della Somalia e quello del seno, mentre le due ghiacciaie per la Coca-Cola introducono alle bandiere rosse delle pagine successive. Queste, a loro volta, hanno comunanza con i pannelli centrali della fotografia affrontata, nella quale si mescolano elementi reali e figure diseguate in una dialettica di decostruzione e ricomposizione che produce una nuova visione. Anche sfogliando *Viaggio in Italia* si può

apprezzare come le sequenze siano concatenate da rimandi formali, tipici del modo di Ghirri di pensare la fotografia, mai *unicum* ma seriale, e di realizzare fotolibri, come appare evidente fin dalla pubblicazione di *Kodachrome* (1978) <sup>-51</sup>.

La narrazione delle giornate del Festival che si evince dalle fotografie apparse sui giornali da cui sono stati estrapolati i titoli sono lontane dal vissuto quotidiano dei più, a cui sarà capitato di transitare davanti alla sala dibattiti come avviene nella fotografia di Cresci (p. 52), ma che difficilmente avranno avuto un'esperienza ravvicinata della persona di Nilde Iotti come accade nel servizio apparso il 2 settembre nell'edizione emiliana de "L'Unità". La Festa de l'Unità è trattata in *Notte e dì* come una grande rappresentazione, animata, colorata, densa di stereotipi, persino cartolinesca. Più che la narrazione di un luogo o di un evento attraverso la rappresentazione del quotidiano, si sollecita una riflessione sullo statuto e sulla ricezione delle immagini fotografiche similmente a quanto accade con *Viaggio in Italia*. È un'idea che Ghirri aveva già elaborato da tempo:

—

Molti hanno visto in particolare per queste mie immagini "il banale quotidiano" o un interesse per il kitsch; ebbene vorrei dire che non mi interessano né un aspetto né l'altro [...] Per me banale quotidiano è lo sguardo che non riesce a discernere <sup>-52</sup>.

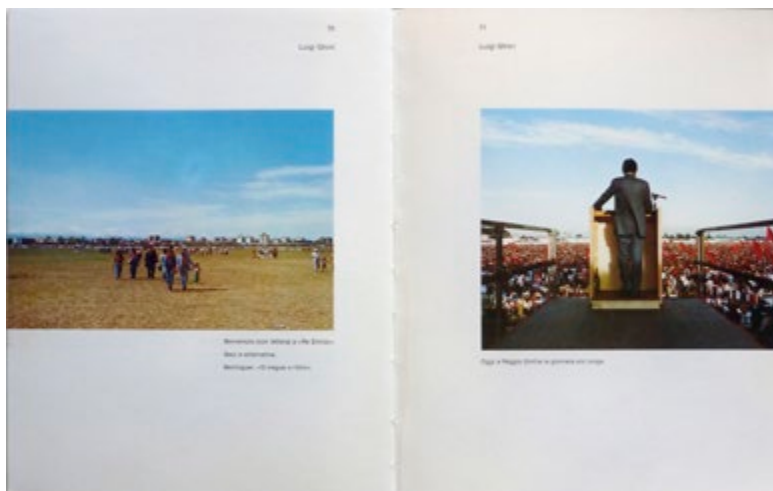
—

In veste di curatore sia di *Notte e dì* sia di *Viaggio in Italia*, Ghirri percepisce le feste dell'Unità e i viaggi nella penisola come fenomeni con capacità immaginifica, produttori di codici visivi non corrispondenti a quanto esperito dalla maggior parte delle persone. Entrambe le situazioni – l'"Italia" del viaggio e la cittadella del Campo Volo reggiano – sono dei pretesti, temi su cui fare ricerca fotografica. Nel caso del Festival, peraltro, la città che esiste per soli diciotto giorni è accomunabile ad altri paesaggi cittadini effimeri e irreali che lo avevano interessato, come il parco tematico riminese dell'"Italia in miniatura".

### **Luigi Ghirri fotografa Enrico Berlinguer**

Solo le due fotografie di Ghirri a chiusura di *Notte e dì* sembrano recuperare in maniera diretta gli interessi presunti della committenza (pp. 70-71). Esse creano quasi un dittico: a sinistra il popolo della Festa, in una composizione che rimanda fortemente al *Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo <sup>-53</sup>; a fronte il suo *leader* Enrico Berlinguer, durante l'atteso comizio di chiusura (fig. 6). A quel comizio Ghirri dedicò parecchie riprese <sup>-54</sup>, mentre allo CSAC è conservata una sola fotografia del Segretario, variante di quella pubblicata nel catalogo (fig. 7). In entrambe si vede in primo piano il politico di spalle, inquadrato centralmente, davanti al leggio posizionato alla fine di un cono prospettico formato dalla convergenza delle linee di fuga della balaustra del palco. Per effetto del punto di vista ribassato si annullano le distanze tra il podio e la tribuna sottostante, tanto che la figura dell'oratore si staglia e sembra

“Benvenuto (con lettera) a ‘Re Enrico’. / Baci e alternativa. / Berlinguer. ‘O tregua o ritiro.’” e “Oggi a Reggio Emilia la giornata più lunga.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 70-71.  
Fotografie di Luigi Ghirri



protendersi verso l'uditorio; non con la forza del *leader* che conquista il proprio popolo, bensì offrendo l'umana quotidianità della gamba leggermente piegata. Nella variante parmense tutto ciò è formalmente più preciso e l'atteggiamento naturale del soggetto amplificato; inoltre Ghirri, includendo nell'inquadratura un collega al lavoro sopra le impalcature dirimpetto, nello spazio tra il corpo e il braccio di Berlinguer, introduce il concetto del doppio sguardo tra “visibile presente” e “visibile fotografato”, tematiche a lui care <sup>-55</sup>. In assenza di informazioni che consentano di stabilire il motivo dell'esclusione di questa fotografia dal catalogo, è necessario limitarsi a registrare che le venne preferita l'altra, e che però l'autore la scelse perché venisse conservata allo CSAC.

In concomitanza col periodo di esposizione di *Notte e dì* a Palazzo Terrachini, giunge la notizia di un drammatico evento: Enrico Berlinguer, durante un comizio a Padova, viene colpito da un *ictus*, che lo condurrà alla morte l'11 giugno 1984. L'ondata di emozione partecipe di tutta Italia è nota: “L'Unità” dedica alla notizia un numero straordinario ricco di ricordi e fotografie dello statista che, nell'edizione dell'Emilia-Romagna, riporta l'immagine del Segretario realizzata da Ghirri e pubblicata nel catalogo reggiano, chiuso in tipografia solo venti giorni prima <sup>-56</sup>. La scelta del quotidiano di utilizzare la stampa di Ghirri per illustrare quella che, improvvisamente, era diventata l'ultima apparizione di Berlinguer a una Festa nazionale dell'Unità è motivo di riflessione. Non tanto sulla dimensione politica del fotografo, descritto dalla moglie Paola Borgonzoni come astensionista convinto e sedicente “anarchico cristiano” <sup>-57</sup>, quanto sui rapporti intessuti, tramite il progetto *Notte e dì*, con il PCI e il suo organo di stampa. Ne “L'Unità” non c'è un evidente apprezzamento per l'autorialità, giacché la fotografia è pubblicata senza indicazione della provenienza, contrariamente a quanto avviene per altre immagini presenti nel servizio. Neppure l'invenzione deve aver guidato la scelta: gli autori di *Notte e dì* non





07

**Luigi Ghirri,**

*Reggio Emilia*, 1983.

Dalla serie "Notte e di.  
Immagini di settembre  
della Festa Nazionale  
dell'Unità, Reggio Emilia  
1983.

C-Print, 24,9 × 20,5 cm  
(supporto 30,8 × 24,2 cm)

Parma, Centro Studi  
e Archivio della  
Comunicazione, Fondo  
Luigi Ghirri, n. C176867S

hanno avuto l'esclusiva delle riprese e diversi fotografi professionisti realizzarono immagini di Berlinguer di spalle durante il comizio <sup>-58</sup>. Probabilmente colpì, nella fotografia di Ghirri, la forza iconografica, il suo essere

—

il segno dell'unità, questa volta raccontata, non enunciata retoricamente, e demistificata attraverso la scoperta del particolare, del taglio nuovo: si è perso il volto, notissimo del resto, del Segretario, e la gente, la folla, è di fronte, i giusti protagonisti <sup>-59</sup>.

—

Il riferimento, usuale nella critica su Ghirri, al *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich qui è particolarmente calzante. Marco Belpoliti lo ha arricchito più recentemente di una lettura civile:

—

un uomo è sospeso su quel vuoto che la folla riempie. [...] Non è un capo, ma un omino in grigio, qualcuno che ci assomiglia, anche se non siamo noi. La foto rende conto dell'alterità che è propria dello spazio, e poi della politica che è poi lo spazio che noi abitiamo <sup>-60</sup>.

—

Nel frangente concitato del triste evento, un moto emozionale deve aver fatto scegliere questa fotografia che tuttavia, se riportata in seno all'archivio di provenienza e valutata col resto del materiale, testimonia piuttosto l'interesse di Ghirri principalmente per l'analisi di forme, spazi e luci, oltre che per la combinazione di questi elementi come modo per rivelare nuove percezioni visive dell'ordinario. Anche il momento più denso di stereotipi e visivamente codificato della grande

manifestazione, il corrispettivo dei monumenti del paesaggio italiano, viene affrontato dal fotografo di Scandiano in modo raffinato e ponderato:

—  
In definitiva l'impegno è quello di cercare un'immagine in equilibrio tra la rilevazione e rivelazione, tra interno ed esterno; per raggiungere questa finalità, le analisi e le connessioni con altri linguaggi espressivi consentono la formazione di un corretto e aggiornato sistema di approccio all'"immagine fotografica", non relegandone la conoscenza in un restrittivo specifico <sup>-61</sup>.

—  
Concludendo, *Viaggio in Italia* e *Notte e dì* sono certamente da considerare libri 'ghirriani', nel senso che la loro struttura poggia su temi e procedimenti consolidati nella ricerca dell'autore a quella data, nonché sul suo modo d'intendere e costruire fotolibri. La sperimentazione sul rapporto testo/immagine messa in atto dai curatori di *Notte e dì*, tuttavia, sembra volta a problematizzare in maniera decisamente più esplicita le riflessioni sull'autonomia del visibile, o sulla sua crisi, che Ghirri ha più volte avanzato con i suoi scritti e i suoi lavori. In questo senso, il volume reggiano si pone in controtendenza rispetto al coevo *Viaggio in Italia*, dove lo spettatore, nonostante l'ironia del titolo, può ancora calarsi in una sorta di sospensione dell'incredulità che apre a un'esperienza, seppur mediata, del luogo contemporaneo. In *Notte e dì*, al contrario, la snervante e incongruente ripetizione dei titoli dei giornali urta senza posa contro il "sentimento di indicibilità che accompagnerà per sempre ogni visione", quel "misterioso silenzio" della fotografia che è "il modo più evidente e plausibile per costruire un racconto di fronte all'inesauribilità del mondo esterno" <sup>-62</sup>.

Si tratterà tuttavia di un esperimento circoscritto: già a partire dalla successiva esperienza curatoriale di Ghirri, *Esplorazioni sulla via Emilia*, sguardo e parola torneranno a disporsi in due serie separate – "vedute" e "scritture" nel paesaggio <sup>-63</sup> – perché, come affermerà il fotografo, "vedere è l'aspetto magico della fotografia e ha bisogno più di leggerezza e trasparenza, che non pesanti armature" <sup>-64</sup>.

—  
Note

<sup>-1</sup> L'espressione "scuola italiana di paesaggio" nasce in seno alla critica negli anni Novanta. Il lavoro dei fotografi generalmente riconducibili a tale ambito è stato lungamente studiato da Roberta Valtorta in molti scritti e interventi, fra i quali si rimanda almeno a

Valtorta 2004 e Valtorta 2013.  
<sup>-2</sup> I faldoni nell'archivio della Federazione di Reggio Emilia del PCI relativi alla Festa nazionale dell'Unità del 1983 sembrano completi e non contengono documenti utili a stabilire se l'incarico sia nato per iniziativa del Partito o su

proposta dei curatori. Dei materiali utili potrebbero forse essere stati archiviati nella sezione relativa alle iniziative culturali, che è però conservata solo fino al 1982. Cfr. #Festa Nazionale dell'Unità 1983.  
<sup>-3</sup> *Ivi*, busta 14.7.  
<sup>-4</sup> Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984. Il volume,

che riproduce cinquanta fotografie per un totale di 72 pagine, è accessibile in formato elettronico nella sezione "Luigi Ghirri - Cataloghi, monografie e periodici" dell'archivio digitale della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia: cfr. <<http://digilib.netrib.e.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ghirri-11-Notte-e-di:83&v=-1&pidObject=Ghirri-11-Notte-e-di:83>> (16.09.2018). Secondo un articolo dell'epoca, le opere in mostra dovevano essere circa un centinaio (cfr. Curati 1984). Raramente citato, *Notte e di* non è mai stato oggetto di uno studio critico. Per alcuni cenni si veda Gasparini 2012 e Zaganelli 2007, p. 122, che tuttavia privilegia una lettura sostanzialmente sociologica.

- 5 In conversazione con chi scrive (20.09.2018). Ringrazio Vittore Fossati per la più che cortese disponibilità.

- 6 Si veda la stesura del saggio *L'omino sul ciglio del burrone* (Ghirri 1986) o il continuo richiamo a mappe, planisferi o mappamondi nell'opera del fotografo.

- 7 Quintavalle 1984, pp. 7-8.

- 8 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, aletta anteriore.

- 9 Cfr. Ghirri / Leone / Velati 1984, s.p.

- 10 Ghirri 1987a, p. 105.

- 11 Cfr. Amendola 1981. L'opera, che era stata pubblicizzata sulle testate nazionali ed è ampiamente presente nelle biblioteche italiane, è stata ripubblicata a più riprese da Editori Riuniti negli anni Ottanta e più recentemente nel 2006.

- 12 *Ivi*, vol. II, s.p.

- 13 I testi sono stati redatti da Giovanni Rispoli, Gianfranco Berardi e Marcella Ferrara; gli ultimi due coadiuvati da Maurizio Ferrara e Luca Pavolini.

- 14 Alcuni dei fotografi compaiono nel lungo elenco di persone e archivi che hanno fornito i materiali. Nulla tuttavia riconduce le singole fotografie riprodotte ai rispettivi autori.

- 15 Amendola 1981, fotografie nn. 520-522.

- 16 *Ivi*, vol. II, s.p.

- 17 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, aletta anteriore.

- 18 Come indicato in una nota nel libro che precede l'apparato iconografico: cfr. *Ivi*, p. 18.

- 19 Come ha chiarito Vittore Fossati in conversazione con chi scrive (20.09.2018), a Bizzarri si deve l'idea di utilizzare i titoli dei giornali usciti durante lo svolgimento del Festival; egli stesso, invece, ha provveduto agli abbinamenti con le fotografie.

- 20 La "signora Italtel" è Marisa Bellisario, dirigente dell'azienda, al centro delle cronache di quei giorni per il completo jeans color rosa indossato in occasione di un dibattito sul lavoro tenutosi al Festival.

- 21 Munari 1980 [1944], pp. 10-16.

- 22 Rizzarelli 2017.

- 23 Cometa / Mariscalco 2014, p. 54.

- 24 Benjamin 1966 [1955], p. 77.

- 25 *Ivi*, p. 130.

- 26 Brecht 1975 [1955], p. XXXI. Si veda anche Lupi 1966 e, sulla *Kriegsfibel* di Brecht, Fragapane 2015.

- 27 Fossati 1973, pp. 168-169. I motivi

che hanno portato alla realizzazione della fotografia e all'inserimento del testo sono raccontati dal fotografo in Ugo Mulas 1973, pp. 98-100.

- 28 *Ivi*, p. 133.

- 29 Serafini 1981, s.p. (foglio chiuso dall'editore).

- 30 Calvino 2017 [1984], p. 152.

- 31 Calvino 1979.

- 32 Cfr. Altamira 2007, pp. 135-152.

- 33 Parmiggiani 1975, p. 15.

- 34 Balestrini 1980, s.p. La dedica del libro ("7 aprile") è redatta nell'anniversario dell'inizio dei processi che videro coinvolti diversi appartenenti e simpatizzanti di Autonomia Operaia, ai quali Balestrini si sottrasse con la latitanza in Francia.

- 35 Su Balestrini, si veda ad esempio Casero 2017, p. 31, per la quale "didascalie impazzite sembrano esplodere per andare a sovrapporsi alle figure in una dialettica, tesa e non sempre ironica, che crea una crepa nella possibilità di lettura tradizionale di entrambe".

- 36 Vaccari 2011 [1979], pp. 55-56.

- 37 *Ivi*, p. 57.

- 38 Alinovi / Marra 1981, p. 281.

- 39 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 28-29, 40-41, 60-61.

- 40 *Ivi*, aletta anteriore.

- 41 Per una panoramica coeva sulle "poetiche verbo-visuali", si veda Conte 1984.

- 42 Orazi 2010, p. 76.

- 43 Ghirri 1989, p. 15.

- 44 Come riportato anche nel profilo di Giulio Bizzarri sul sito dell'Opicificio Letterario Potenziale (OpLePo), nato nel 1990 dichiaratamente

su modello dell'OuLiPo francese: cfr. <<http://www.oplepo.it/oplepiani.html>> (23.09.2018).  
- 45 Consultando la stampa relativa al periodo del Festival è stato possibile rintracciare tutti gli articoli. I nomi delle testate sono indicati nel volume: "Avvenire", "Europeo", "Il Corriere della Sera", "Il Giornale", "Il Giorno", "Il Manifesto", "Il Messaggero", "Il Popolo", "Il Resto del Carlino", "Il Tempo", "La Gazzetta di Parma", "La Gazzetta di Reggio", "La Nazione", "La Repubblica", "La Stampa", "L'Unità" (di quest'ultima è risultato sia stata utilizzata prevalentemente l'edizione locale).  
- 46 #Festa Nazionale dell'Unità 1983, busta 14.1.  
- 47 Sollecitato in tal senso, anche Fossati osserva: "L'involontarietà nell'accostamento tra testi 'veri' e immagini è quello che ha preservato il lavoro tanto dalla retorica quanto da una trita ironia"

(in corrispondenza con chi scrive, 23.09.2018).  
- 48 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 9.  
- 49 In conversazione con chi scrive (20.09.2018). Ringrazio Mario Cresci per la generosa disponibilità.  
- 50 Il deposito presso lo CSAC delle fotografie esposte a Reggio Emilia è indicato nel colophon di *Notte e di*. Tuttavia, come ha osservato Paolo Barbaro (a cui va la mia gratitudine per avermi pazientemente assistita nello spoglio dei materiali d'archivio), non vi sono documenti comprovanti la provenienza di queste stampe dalla mostra del 1984.  
- 51 Ghirri 1978.  
- 52 Ghirri 1979, pp. 31-32.  
- 53 Come rilevato da Quintavalle nel saggio introduttivo (Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 10).  
- 54 Dei 167 negativi del progetto conservati presso l'archivio fotografico della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, diciotto

sono stati prodotti durante il comizio di Berlinguer. Tre di questi, in cui il podio è ancora vuoto, testimoniano lo studio della celebre inquadratura di spalle.  
- 55 Ghirri 1987b, p. 122.  
- 56 Cfr. "L'Unità - Edizione Emilia Romagna", 12 giugno 1984, p. 9.  
- 57 Borgonzoni Ghirri 2010, p. 97.  
- 58 Nel Fondo del Gabinetto fotografico del Comune di Reggio Emilia, per esempio, si trovano i provini a contatto di William Ferrari, fotografo istituzionale del Comune, che aveva eseguito inquadrature molto simili, ma meno incisive, di Berlinguer di spalle durante il comizio del 18 settembre 1983. Cfr. #GF-RE, n. 5768.  
- 59 Quintavalle 1984, p. 10.  
- 60 Belpoliti 2010, p. 125.  
- 61 Ghirri 1984.  
- 62 Ghirri 1988, p. 133.  
- 63 Bizzarri / Bronzoni 1986; Bronzoni 1986.  
- 64 Ghirri 1986, p. 83.

---

## Bibliografia

- Alinovi / Marra 1981** Francesca Alinovi / Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- Altamira 2007** Adriano Altamira, *La vera storia della fotografia concettuale*, Milano, Area Imaging, 2007.
- Amendola 1981** Eva Paola Amendola (a cura di), *Storia fotografica del Partito comunista italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Balestrini 1980** Nanni Balestrini, *Blackout*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Belpoliti 2010** Marco Belpoliti, *Il Berlinguer di Luigi Ghirri*, in Lorenzo Capitani (a cura di), *Enrico Berlinguer. Il sogno di un'altra Italia*, Correggio (RE), Vittoria Maselli Editore, 2010, pp. 124-125.
- Benjamin 1966 [1955]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. or. tedesca 1955].
- Bizzarri / Bronzoni 1986** Giulio Bizzarri / Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Foro Boario, 1986), Milano, Feltrinelli, 1986.

- Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984** Giulio Bizzarri / Luigi Ghirri / Giovanni Ottolini (a cura di), *Notte e di. Immagini di settembre della Festa Nazionale dell'Unità. Reggio Emilia 1983*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Terrachini, 1984), Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- Borgonzoni Ghirri 2010** Paola Borgonzoni Ghirri, *Bandiere rosse*, in Lorenzo Capitani (a cura di), *Enrico Berlinguer. Il sogno di un'altra Italia*, Correggio (RE), Vittoria Maselli Editore, 2010, pp. 97-99.
- Brecht 1975 [1955]** Bertolt Brecht, *L'Abici della guerra*, Torino, Einaudi, 1975 [ed. orig. tedesca 1955].
- Bronzoni 1986** Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Calvino 1979** Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- Calvino 2017 [1984]** Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2017 [ed. orig. 1984].
- Casero 2017** Cristina Casero, *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, in "Piano b. Arti e culture visive", vol. 2, n. 1, 2017, pp. 28-43.
- Cometa / Mariscalco 2014** Michele Cometa / Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Conte 1984** Vitaldo Conte (a cura di), *Nuovi segnali. Antologia sulle poetiche verbo-visuali italiane negli anni '70-'80*, Rimini, Maggioli, 1984.
- Costantini / Chiaramonte 1997** Paolo Costantini / Giovanni Chiaramonte (a cura di), *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, SEI, 1997.
- Curati 1984** Mauro Curati, *Una fotografia oltre il loisir. Una mostra sulla Festa de l'Unità a Reggio Emilia*, in "L'Unità-Emilia Romagna", 6 giugno 1984, p. 7.
- Fossati 1973** Paolo Fossati (a cura di), *Ugo Mulas. La fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *La Kriegsfilbel di Bertolt Brecht, una teoria negativa*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 1, 2015, pp. 48-61.
- Gasparini 2012** Laura Gasparini (a cura di), *Un'idea e un progetto. Luigi Ghirri e l'attività curatoriale. Guida alla mostra*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 2012.
- Ghirri 1978** Luigi Ghirri, *Kodachrome*, Modena, Punto e Virgola, 1978.
- Ghirri 1979** Luigi Ghirri, *Italia ailati* (1979), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 31-32.
- Ghirri 1984** Luigi Ghirri, *La fotografia: uno sguardo aperto, dattiloscritto per un seminario all'Università di Parma* (1984), in Costantini / Chiaramonte 1997, p. 63.
- Ghirri 1986** Luigi Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in Bizzarri / Bronzoni 1986, pp. X-XI; poi in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 80-84.
- Ghirri 1987a** Luigi Ghirri, *L'obiettivo nella visione* (1987), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 104-108.
- Ghirri 1987b** Luigi Ghirri, *Lenigma fotografia* (1987), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 121-122.
- Ghirri 1988** Luigi Ghirri, *Lo sguardo inquieto. Un'antologia di sentimenti* (1988), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 132-136.
- Ghirri 1989** Luigi Ghirri, *Paesaggio italiano*, Milano, Electa, 1989.
- Ghirri / Leone / Velati 1984** Luigi Ghirri / Gianni Leone / Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

- Lupi 1966** Sergio Lupi, *Tre saggi su Brecht*, Milano, Mursia, 1966.
- Munari 1980 [1944]** Bruno Munari, *Fotocronache di Munari. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Milano, Verba, 1980 [ed. orig. 1944].
- Orazi 2010** Estella Orazi, *La poesia visiva*, Macerata, Edizioni Simple, 2010.
- Parmiggiani 1975** Claudio Parmiggiani, *Alfabeto*, Reggio Emilia, Museo di Storia Naturale Lazzaro Spallanzani, 1975, disponibile online su <<http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ghirri-LA-09-Parmiggiani-Alfabeto:1&v=-1&pidObject=Ghirri-LA-09-Parmiggiani-Alfabeto:1>> (16.09.2018).
- Quintavalle 1984** Arturo Carlo Quintavalle, *Di giorno, di notte*, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 7-11.
- Rizzarelli 2017** Giovanna Rizzarelli (a cura di), *Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani tra XVI e XVIII secolo*, convegno (Scuola Normale Superiore di Pisa, 5 ottobre 2017), relazioni parzialmente disponibili online su <<https://www.sns.it/eventi/doppio-talento-e-doppia-creativita>> (23.09.2018).
- Serafini 1981** Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, Parma, Franco Maria Ricci, 1981.
- Spunta 2017** Marina Spunta, *Narrating the Experience of Place: Luigi Ghirri and Literature*, in Marina Spunta / Jacopo Benci (a cura di), *Luigi Ghirri and the Photography of Place*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 199-224.
- Ugo Mulas 1973** Ugo Mulas. *Immagini e testi*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, 1973.
- Vaccari 2011 [1979]** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. 1979].
- Valtorta 2004** Roberta Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- Zaganelli 2007** Loretta Zaganelli, *Viaggi diversi in Italia. La fotografia in Emilia-Romagna*, in Piero Pieri / Chiara Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, 1968-2007*, vol. III, *Arti, comunicazione, controculture*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 121-145.

---

*Fonti archivistiche*

- #Festa Nazionale dell'Unità 1983** Archivio del PCI Federazione provinciale di Reggio Emilia, Commissione organizzazione feste dell'Unità, Polo archivistico del comune di Reggio Emilia, buste da 14.1 a 14.14
- #GF-RE** Fondo del Gabinetto Fotografico del Comune di Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi – Fototeca