



Images are mysteries solved by the heart  
Le immagini sono enigmi che si risolvono col cuore  
*Giordano Bruno*



[repettogallery.com](http://repettogallery.com)

23 Bruton Street, W1J 6QF, London

# **LUIGI GHIRRI THE ENIGMA OF VISION**

**Magonza**

I began to appreciate the work and photography of Luigi Ghirri towards the middle of the 1990s, most of all thanks to my meeting with Daniele De Lonti, which I recall took place at the Fondazione Fausto Melotti in Milan.

I then had the chance to meet his wife Paola, of whom I still have fond memories. In her enchanting home, in Roncocesi, there was a tangible love for both Luigi and his work; every word of our conversations evoked their travels, their experiences with friends, publishers and gallerists. Opening some drawers together in search of Luigi's images was a ceremony that had something sacred about it, just like his places: ones from a province steeped in a Fellinian sense of humility yet that he then turned into a universal symbol.

It was during that same period that I met Maria, a historical figure of the Archive who, after Paola passed away, managed the archive superbly until Adele, Paola and Luigi's daughter, returned from London after her graduation to that same house which I always visited with a great sense of thrill and delight.

Luigi Ghirri had a particular love of Giorgio Morandi, whose studio he immortalised in an admirable photographic series. Albeit with different means and media, I firmly believe that the two artists are joined by the same concentration, the same silence, the same light and by the same metaphysical and monumental humility.

*Carlo Repetto*

Ho cominciato ad apprezzare l'opera e le fotografie di Luigi Ghirri verso la metà degli anni Novanta, grazie soprattutto all'incontro con Daniele De Lonti, avvenuto presso la Fondazione Fausto Melotti, a Milano.

Ebbi poi occasione di conoscere la moglie Paola, di cui ho ancora un meraviglioso ricordo. Nella sua affascinante casa di Roncofiesse, si respiravano la passione e l'amore per Luigi e per il suo lavoro; ogni parola ci riconduceva ai loro viaggi, alle loro esperienze con editori e galleristi. Aprire insieme alcuni cassette per andare a scovare le stampe di Luigi era una cerimonia che aveva qualcosa di sacro, così come i suoi luoghi: dove una provincia umile, dimessa, come nei film di Fellini, si trasfigura in un simbolo universale.

Negli stessi anni incontrai Maria, figura storica dell'Archivio, che, dopo la scomparsa di Paola, lo ha gestito in maniera esemplare; a lei si è affiancata, un paio di anni fa, dopo un master a Londra, Adele, figlia di Paola e Luigi, che è tornata a vivere nella casa-archivio, luogo che visito sempre con la stessa immensa emozione e meraviglia.

Luigi Ghirri aveva un amore particolare per Giorgio Morandi, del quale, in una mirabile serie fotografica, ne ha immortalato lo studio. Con mezzi differenti, con tecniche diverse, credo fermamente che siano uniti dalla stessa concentrazione, lo stesso silenzio, la stessa luce, la stessa metafisica, monumentale umiltà.

*Carlo Repetto*

## LUIGI GHIRRI AND THE UNCONSCIOUSNESS OF TIME / LUIGI GHIRRI E L'INCONSCIO DEL TEMPO

*Ennery Taramelli*

When faced with an image, we must not only  
ask ourselves what story it documents  
and of which story it is contemporary,  
but also what memory sediments within it  
and of what removed memory it is the reappearance

*Georges Didi-Huberman*

To paraphrase Maurice Blanchot, we might say that one of the most fascinating aspects of Luigi Ghirri's "open work" is how it lends itself to the "infinite conversation" on the interpretative exegesis. I shall thus draw on the photographs gathered in this volume, taken from series *Paesaggi di cartone*, *Kodachrome* and *Still Life*, to shift their interpretation towards Aby Warburg's "nameless science".

Produced between 1973 and 1978, these images date back to the initial period of Ghirri's research, to the days when he would wander around the city streets, photographing posters, hoardings and writings on the walls.

Ghirri candidly admits that the choice of focusing on the icons of media representation is rooted in a passion for figures nurtured from his infancy: "ever since I was a child, I have been attracted to the world of images rather than any other form of culture or communication. I liked figures, painting and the figurative arts in general."<sup>1</sup>

However, it was not until the start of the '70s that his encounter with the artists of Modena's neo-avant-garde would re-spark this childish enthusiasm, even more so once through the magical toy known as photography he could now partake in the great game of art: "my experience as a photographer is rooted in something of an amateurish passion, if you will, yet one which immediately found its bearings within the art world. I started to work, to collaborate with artists who needed the photographic image, often to document a performance of theirs, but largely because they used photography within their own artistic production. My photography was used as a work, perhaps not a finished one, but in any case a work in its own right. All this led to a different relationship with photography."<sup>2</sup>

1. L. Ghirri, "Ritratto", interview by S. Abelardi, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, P. Costantini and G. Chiaramonte (eds.), SEI, Turin 1997, pp. 289–301.

2. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 16–17.

Davanti a un'immagine non bisogna solo chiedersi  
quale storia essa documenti  
e di quale storia è contemporanea,  
ma anche quale memoria sedimenta  
e di quale rimosso è il ritorno

*Georges Didi-Huberman*

Parafrasando Maurice Blanchot, si può dire che uno degli aspetti più affascinanti dell'«opera aperta» di Luigi Ghirri è il prestarsi all'«infinito trattenimento» dell'esegesi interpretativa. Prendo dunque spunto dalle fotografie raccolte in questo volume, che appartengono a lavori come *Paesaggi di cartone*, *Kodachrome* e *Still Life*, per spostare la loro lettura sul versante della «scienza senza nome» di Aby Warburg.

Realizzate tra il 1973 e il 1978, queste immagini risalgono al periodo iniziale della ricerca, allorché Ghirri prende a girovagare per le strade urbane, fotografando manifesti, cartelloni pubblicitari, scritte sui muri.

Che la scelta di porre nel fuoco della visione le icone della rappresentazione mediatica trovi la sua ragion d'essere nella passione nutrita per le figure fin dall'infanzia, Ghirri non esita ad ammetterlo: «fin da bambino sono stato attratto dal mondo delle immagini più che da qualsiasi altra forma di cultura e di comunicazione. Mi piacevano le figure, la pittura, le arti figurative in genere».<sup>1</sup>

Bisogna tuttavia attendere gli inizi degli anni Settanta perché l'incontro con gli artisti della neoavanguardia modenese riaccenda questa passione infantile, tanto più che tramite il magico giocattolo chiamato fotografia può ora partecipare al grande gioco dell'arte: «la mia esperienza di fotografo è nata da una passione anche un po' dilettantesca, se si vuole, ma che si è immediatamente orientata all'interno del mondo dell'arte. Ho cominciato a lavorare, a collaborare con artisti che avevano bisogno dell'immagine fotografica, spesso per documentare una loro performance, ma prevalentemente perché utilizzavano la fotografia all'interno del loro prodotto artistico. La mia fotografia veniva utilizzata come opera non dico finita, ma

---

<sup>1</sup> L. Ghirri, "Ritratto", intervista a cura di S. Abelardi, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini e G. Chiaramonte, SEI, Torino 1997, pp. 289–301.

In the light of the experimentation of his artist friends, who under the aegis of a conceptual and “para-surrealist” matrix would subvert the forms and codes of figuration, adopting the techniques of the historical forefathers of the movement – estrangement, disorientation and psychic automatism – Ghirri soon realised that in its statute as an *analogon*, the photographic image is an estranging one, and that photographic equipment represents an optic/imaginal device with a symbolic function, one capable of establishing contact with the darkest reaches of deeper memory: “photography is always surreal in its being both the conscious (?) and unconscious (?) image of a cancelled reality.”<sup>3</sup>

Working along the lines of the revelation of a *cancelled* – i.e. a *removed* – reality, the photographic image becomes the reflection of the restless and enigmatic relationship that Ghirri establishes with the icons of media representation: “photographing images on public view – posters, advertising hoardings, writings on the walls – meant digging into what the deeper meaning was behind the imagery of the contemporary sphere.”<sup>4</sup>

Likened to an operation of digging into the imagery of the present, this *roadside archaeology* speaks volumes about the fact that the real aim of his vision is to bring to light images of memory, ones to be subtracted from the present moment; images that bear the mark of the archaic that lies concealed within them.

From here to viewing images as the remains of a memory to be unearthed is but a short step: “I think ‘making photography’ should be seen like an archaeological dig. *Archaeology* is a science which sets out to describe, reveal and bring back to the light of the present that which *has taken place*.”<sup>5</sup>

Introducing the dimension of the eternal return of that which “has taken place” in *illo tempore* cannot but come back to take place in the ‘here and now’ of the present, “making photography” does not just mean bringing to light a past made up of the immemorial, but it means that in the very instant the shutter is triggered, a temporal short circuit is produced between the ‘here and now’ and the immemorial, or to say it in the words of Benjamin, “the Now becomes the intimate image of what has been.”<sup>6</sup>

At this point, there is no need to be whole-hearted Warburgians to realise that if photographs are imagery/time capable of making chronological historical time precipitate into

---

3. L. Ghirri, *Luigi Ghirri*, Feltrinelli, Milan 1979, p. 65.

4. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 27.

5. L. Ghirri, “Vincenzo Castelli”, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, cit., p. 60.

6. W. Benjamin, *Arcades Project* – Italian version – *I Passages di Parigi*, E. Gianni (ed.), Einaudi, Turin 2002, p. 516.

comunque come opera in quanto tale. Da tutto questo si è sviluppato un rapporto diverso con la fotografia»<sup>2</sup>.

Alla luce della sperimentazione dei suoi amici artisti, che sotto l'egida di una matrice concettuale «para-surrealista» sovvertono forme e codici della figurazione, adottando le tecniche dei padri storici del movimento – lo straniamento, lo spaesamento, e l'automatismo psichico –, Ghirri scopre ben presto che nel suo statuto di *analogon*, l'immagine fotografica è un'immagine straniante, e che l'apparecchiatura fotografica è un dispositivo ottico/immaginale a funzionamento simbolico, capace di attivare il contatto con le zone d'ombra della memoria del profondo: «la fotografia è sempre surreale nell'essere l'immagine conscia (?) e inconscia (?) del reale cancellato»<sup>3</sup>.

Condotta sul versante della rivelazione di una realtà *cancellata*, ovvero *rimossa*, l'immagine fotografica diviene lo specchio della relazione inquieta ed enigmatica che Ghirri intrattiene con le icone della rappresentazione mediatica: «fotografare le immagini di fruizione pubblica – manifesti, cartelloni pubblicitari, scritte sui muri – era uno scavare in quello che è il significato profondo dell'immagine nella contemporaneità»<sup>4</sup>.

Assimilata ad un'operazione di scavo nell'immaginario del presente, questa *archeologia della strada* la dice lunga sul fatto che il vero obiettivo della visione è portare alla luce immagini di memoria da sottrarre all'attualità del presente; immagini che recano l'impronta dell'arcaico che in esse si occulta.

Da qui a concepire le immagini come reperti di una memoria da dissepellire il passo è breve: «penso che “fare fotografia” sia da vedere come reperto di un'archeologia. *Archeologia* come scienza che intende descrivere, rivelare, riportare alla luce del presente l'*avvenuto*»<sup>5</sup>.

Introducendo la dimensione dell'eterno ritorno di ciò che «avvenuto» in *illo tempore* non può che tornare ad accadere nel “qui e ora” del presente, «fare fotografia» non significa solo portare alla luce un passato coniato sull'immemorabile, ma vuol dire che nell'istante stesso dello scatto dell'otturatore si produce il cortocircuito temporale tra il “qui e ora” del presente e l'immemorabile, così che, per dirla con Benjamin, «l'Ora diviene l'immagine intima di ciò che è stato»<sup>6</sup>.

A questo punto non bisogna essere warburghiani convinti per scoprire che se le fotografie

---

2. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 16–17.

3. L. Ghirri, *Luigi Ghirri*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 65.

4. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 27.

5. L. Ghirri, “Vincenzo Castella”, in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, cit., p. 60.

6. W. Benjamin, *I Passages di Parigi*, a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2002, p. 516.

the ‘psychic time’ of returns, they are symptomatic of the *Nachleben der Antike*, of the unexpected and perturbing returns of the archaic in the gestural intensity of the ‘formulae of pathos’ that Warburg calls *pathosformel*.

Undoubtedly, instead of being dead icons, the images of the urban iconosphere photographed by Ghirri express a lively performative gestuality. It’s the gestures of the hands, the postures of the body and above all the gazes which the figures in the advertising posters cast towards the onlooker, as if beckoning to him, that outline those expressive formulae lying in the artist’s memory, and that then return, re-semanticised, through the gesture of the photographic shot.

While with the potency of his archaeological gaze, Ghirri knows how to grasp a long-standing memory which hides away among the icons of media representation, it is then in the ‘pathos’ of this reminiscent memory that he develops projects of work such as *Paesaggi di cartone* and *Kodachrome*: “inventing the mythical image, the modern-day archetype, a fascination substitutive of a reality that has delegated the vary way in which to make itself known to mankind to the representation of itself.”<sup>7</sup>

In other words, it’s up to the artist to come up with a modern mythology, grasping “the archetypes, the universals that return to tell us about ourselves and photographs”<sup>8</sup> from among the images of media representation.

We know that the archetypes were called Gods before losing all names, before modernity drove them into exile. And yet their banishment did not prevent De Chirico from giving ‘a good example’ to his contemporaries, bringing the Greek Gods back to life through the stone simulacra that inhabit his metaphysical paintings,<sup>9</sup> nor did it stop Alberto Savinio’s *humour noir* from unleashing mythological figures in his novels, wandering around the streets of modern cities.

Of course – Savinio reminds us – if one wishes to see the Gods, it is necessary for the artist to adopt a “second view” optic that allows him to see not “conventional reality, blurred and often fictitious, which most people mistake for reality,” but “the other reality which only a

---

7. L. Ghirri, “Biografia”, in *Kodachrome*, Punto e Virgola, Modena 1975, p. 13.

8. L. Ghirri, “Mondi senza fine. Su William Eggleston”, *News*, Reggio Emilia, No. 1.1984, pp. n.n.; now in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, op. cit., p. 52.

9. As De Chirico says: “we, who were the first to set a good example in painting, summon the redeemed painters and the redeemers back ‘to the statue’. Yes, to the statue; to the statue to learn the nobility and the religion of drawing, to statues in order to dehumanise you a little, you who in spite of all your puerile devillries were still ‘human, too human’”. G. De Chirico, “Il ritorno al mestiere”, in *Il meccanismo del pensiero*, M. Fagiolo Dell’Arco (ed.), Einaudi, Turin 1985, p. 97.

sono Immagini/Tempo capaci di far precipitare il tempo storico cronologico nel *tempo psichico* delle ritornanze, esse sono sintomatiche del *Nachleben der Antike*, dei ritorni inaspettati e perturbanti dell'arcaico nell'intensità gestuale delle «formule di pathos» che Warburg chiama *pathosformel*.

Che le immagini dell'iconosfera urbana fotografate da Ghirri, anziché morte icone, esprimano una viva gestualità performativa è indubbio. E sono i gesti delle mani, le posture del corpo e soprattutto gli sguardi che i personaggi che figurano nei cartelloni e nei manifesti pubblicitari rivolgono allo spettatore, come a dargli l'impressione che gli stiano facendo cenno, a divenire gli indici di quelle formule espressive che latenti nella memoria dell'artista ritornano risemantizzate attraverso il gesto dello scatto fotografico.

Se in forza del suo sguardo archeologico Ghirri sa cogliere la memoria di lunga durata che si occulta nelle icone della rappresentazione mediatica, è poi nel *pathos* di questa memoria reminiscente che mette a fuoco il progetto di lavori come *Paesaggi di cartone* e *Kodachrome*: «inventare l'immagine mito, archetipo d'oggi, fascino sostitutivo di una realtà che ha delegato alla rappresentazione di se stessa il modo di farsi conoscere dall'uomo»<sup>7</sup>.

Detto altrimenti, spetta all'artista inventare una mitologia moderna cogliendo nelle immagini della rappresentazione mediatica «gli archetipi, gli universali che ritornano e ci parlano di noi e delle fotografie»<sup>8</sup>.

Si sa che gli archetipi furono chiamati Dei prima di perdere ogni nome, prima che la modernità li costringesse all'esilio. Eppure la loro messa al bando non ha trattenuto De Chirico dal dare «un buon esempio» ai contemporanei, riportando in vita gli Dei greci tramite i simulacri di pietra che abitano i quadri metafisici<sup>9</sup>, né ha impedito all'*humour noir* di Alberto Savinio di mettere in scena nei romanzi figure mitologiche che vanno girando per le strade delle città moderne.

Certo – ammonisce Savinio – se si vuole vedere gli Dei è necessario che l'artista adotti un'ottica di «seconda vista» che gli consenta di vedere non «la realtà convenzionale, sfocata e spesso fittizia, che i più scambiano per la sola realtà», ma «l'altra realtà che solo un occhio

---

7. L. Ghirri, "Biografia", in *Kodachrome*, Punto e Virgola, Modena 1975, p. 13.

8. L. Ghirri, *Mondi senza fine*. Su William Eggleston, «News», Reggio Emilia, n.1.1984, pp. n.n.; ora in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, cit., p. 52.

9. Così De Chirico: «noi che in pittura fummo i primi a dare il buon esempio, invitiamo i pittori redenti o redenturi alle statue. Sissignori, alle statue; alle statue, per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po', poiché malgrado le vostre puerili diavolerie eravate ancora umani, troppo umani». G. De Chirico, "Il ritorno al mestiere", in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 97.

very well-trained, cautious and clear-seeing eye, that of a poet, may penetrate.”<sup>10</sup> And since for Ghirri the reality which is cut into the frame of the photogram is certainly a reality made other than itself by the estranging optic of the ‘second view’ known as photography, here on the sensitive surfaces of the *Kodachrome* it’s the Gods that settle transparently, returning like restless revenants.

By way of example, suffice to browse through the images of this volume to come across the disarming estrangement of the pagan goddess concealed within the *femme fatale* advertising a brand of cigarettes. What does the fur-clad figure in fact express, the loose corvine locks and the violence of the gesture of her hand emerging from the cigarette packet, if not the demonic *pathos* of an ancient maenad?

And then what to say of the young girl in renaissance robes, caught like a fleeting mirage in a mirror’s reflection, or of the sleeping beauty portrayed on a poster in her erotic-oneiric abandonment, happy to cover up with nothing but a sheet, instead of with the garment she has cast aside in who knows what triclinium?

Hence, from behind these double-faced mediators, the Nymph reappears, the *formula of pathos* which obsessed Warburg to the point that – after having come across her in the young maid with the flowing dress to be seen in the fresco of the *Nascita di San Giovanni Battista* by Domenico Ghirlandaio – he went on to follow her along her infinite metamorphoses throughout history, to the point of spying her in the modern era in the nymph of *Déjeuner sur l’herbe* by Manet, in the prosaic photograph of a golf player published in a 1930s magazine, in the ‘homely fairy’ of a toilet roll advertisement, and in the Ceres of a stamp from Barbados. For this is the destiny of immortal beings. However much more the “aura” wanes, the more the Nymph – and with her all the other Gods – sheds her drapes and takes refuge among the castoffs of history, hiding behind other semblances in the low-brow imagery of the paintings displayed in those open-air museums that are antiques fairs, or in the *démodé* objects exhibited on the stalls of junk traders.

And indeed it was there, in the museums and bazaars of idle afternoons that Ghirri would go in search of his exiled Gods. And once he had come across them in antique prints, on old photographic plates or in the work of some amateur painter, he chose to photograph them poised between the harsh light of day and the deep shadows of the night of the immemorial from which they had emerged, and which they were ready once more to plunge back into.

---

10. A. Savinio, *Torre di Guardia*, L. Sciascia (ed.), Sellerio, Palermo 1997, p. 235.

molto addestrato e cauto e chiaroveggente, un occhio di poeta riesce a penetrare»<sup>10</sup>. E poiché la realtà che si ritaglia nella cornice del fotogramma è sicuramente per Ghirri una realtà resa altra da sé dall'ottica straniante della «seconda vista» chiamata fotografia, ecco dunque che a fissarsi in trasparenza sulle superfici sensibili delle diapositive *Kodachrome* sono gli Dei che ritornano come inquieti *revenants*.

A titolo d'esempio, basterà sfogliare le immagini di questo volume per sorprendere nella *femme fatale* che pubblicizza una marca di sigarette l'inquietante estraneità della divinità pagana che in essa si occulta.

Che cosa esprime difatti la figura impellicciata, la chioma corvina disciolta e la violenza del gesto della mano che fuoriesce dal pacchetto delle sigarette, se non *il pathos* demonico di un'antica menade?

Che dire poi della fanciulla in vesti rinascimentali, che si lascia sorprendere come un miraggio fugace nel riflesso di uno specchio, o della bella dormiente che figura su un manifesto nel suo abbandono erotico e onirico, e che si accontenta di coprirsi con un lenzuolo, anziché con il pannello che ha abbandonato chissà su quale triclinio?

Ecco dunque, dietro questi doppi mediatici, riapparire Ninfa, la *formula di pathos* che ossessionò Warburg al punto che, dopo averla sorpresa nella fanciulla dalla veste ondeggiante che si vede nell'affresco della *Nascita di San Giovanni Battista* di Domenico Ghirlandaio, andò poi inseguendola nelle infinite metamorfosi attraverso tutte le epoche storiche, fino a ravvisarla nel moderno nella ninfa del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, nella prosaica fotografia di una giocatrice di golf pubblicata su un rotocalco degli anni Trenta, nella "fata domestica" di una pubblicità della carta igienica, nella Cerere di un francobollo delle Barbados.

Che questo è il destino degli esseri delle sopravvivenze. Quanto più l'«aura» declina, tanto più Ninfa, e con lei tutti gli altri Dei, svestono i panneggi e si rifugiano tra gli scarti della storia, per occultarsi in altre sembianze nell'*imagerie* non colta dei dipinti custoditi nei musei *en plein air* delle fiere dell'antiquariato, o negli oggetti fuori moda esposti sui banchi dei robivecchi.

Ed è lì difatti, nei musei e nei bazar del tempo perduto che Ghirri andò inseguendo i suoi Dei in esilio.

E una volta che li sorprese su antiche stampe, su vecchie lastre fotografiche, o nei quadri di qualche pittore della domenica, scelse di fotografarli in bilico tra chiarezza della luce del gior-

10. A. Savinio, *Torre di Guardia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio, Palermo 1997, p. 235.

Instead of *photo-graphs*, i.e. writings with light, the images that Ghirri brought together under the title *Still Life* should rightly be interpreted as *skya-graphs*, i.e. writings with shadow, and given the concordance of the word *ske* with the word *scene*, as writings of the *Silent Life* that inhabits the shadow theatre of the nocturnal e nether-lying world of dreams.

Ever more akin to an *anamnesis* of the immemorial, photography rightly became ever more an art of memory, and it was as an act of memory that Ghirri raised it to the grounds of the *ars reminiscendi* of Giordano Bruno, the philosopher-cum-sorcerer of the neo-Platonic Renaissance: "I work with the memory, a collective memory which inevitably has points of contact with personal memory. Let me explain myself better: I work on a personal memory yet within a world where information is of a collective nature. The two things match perfectly. After all, even Giordano Bruno said that *thinking is speculating through images*. That great man had even conceived the rooms of memory, places in the shadows, which for me today may readily be compared to the darkroom. Inside each room, specific memories are deposited, all linked up to one another. I believe photography is rooted in that concept."<sup>11</sup>

If for Ghirri the philosopher from Nola is a key figure, it's because Bruno's notion of art is in harmony with the *ars combinatoria* of his own works, which – by playing on the mechanism of the association of photographs, meant as images of memory – is effectively a mnemonic technique.

Strange to say that even Warburg, as well as being a great connoisseur of the thought of Giordano Bruno, came up with his own mnemonic technique, that of the *Nachleben der Antike* with the panels of the *Atlante Mnemosyne*, which he set up inside the "darkroom" in one of the chambers of the London library.

If by consecrating his work to *Mnemosyne* – goddess of memory and of profound remembrance – Ghirri like Warburg may be considered a champion of the archaic unthought that troubles modernity, perhaps Didi-Huberman is right when he states: "the orgy of the ancient Gods always leaves residues visible to posterity [...]. The human form moves away, but remains suspended like the last possible form of man's desire."<sup>12</sup>

---

11. L. Ghirri, "Ritratto", interview by S. Abelardi, in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, cit., p. 277.

12. G. Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art* – Italian version – *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Turin 2006, p. 27.

no e l'ombra fonda della notte dell'immemoriale da cui erano emersi, e dove erano pronti di nuovo a inabissarsi.

Anziché *foto-grafie*, ovvero scritte di luce, le immagini che Ghirri raccolse sotto il titolo *Still Life*, vanno a giusto titolo interpretate come *skya-grafie*, ovvero come scritte d'ombra, e in ragione della concordanza della parola *ske* con la parola *scena*, come scritte della *Vita Silente* che abita il teatro d'ombra del mondo notturno e infero del sogno.

Approssimata sempre più a un'*anamnesi* dell'immemoriale, a giusto titolo la fotografia divenne sempre più un'arte della memoria, e facendo atto di memoria Ghirri l'attestò sul terreno dell'*ars reminiscendi* di Giordano Bruno, il filosofo mago del Rinascimento neoplatonico: «io lavoro con la memoria, una memoria collettiva che inevitabilmente ha dei riscontri con la memoria personale. Mi spiego meglio: lavoro su una memoria personale però all'interno di un mondo in cui le informazioni sono di carattere collettivo. Le due cose combaciano perfettamente. Del resto anche Giordano Bruno diceva che *pensare è speculare per immagini*. Quel grande aveva concepito addirittura le stanze della memoria, luoghi di penombra, che per me oggi, possono tranquillamente essere paragonati alla camera oscura. All'interno di ogni stanza sono depositate determinate memorie, tutte concatenate le une alle altre. La fotografia ha per me radici in questo concetto»<sup>11</sup>.

Se per Ghirri il filosofo nolano è una figura chiave, è perché l'arte di memoria bruniana concorda con l'*ars combinatoria* dei suoi lavori, che giocando sul meccanismo dell'associazione delle fotografie, intese come immagini di memoria, è a tutti gli effetti una mnemotecnica.

Singolare a dirsi anche Warburg, oltre che appassionato cultore del pensiero di Giordano Bruno, inventò la sua mnemotecnica del *Nachleben der Antike* con le tavole dell'*Atlante Mnemosyne* che allestì nella "camera oscura" di una delle stanze della Biblioteca londinese.

Se consacrando la sua opera a *Mnemosyne*, dea della memoria e della rimembranza profonda, Ghirri può considerarsi, al pari di Warburg, il traghettatore delle sopravvivenze dell'arcaico impensato che inquieta la modernità, forse ha ragione Didi-Huberman quando afferma: «l'orgia degli antichi Dei lascia sempre residui visibili alla posterità [...] La forma umana si allontana, ma rimane in sospeso come ultima forma possibile per il desiderio dell'uomo»<sup>12</sup>.

---

11. L. Ghirri, "Ritratto", intervista a cura di S. Abelardi, in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, cit., p. 277.

12. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 27.



# **LUIGI GHIRRI THE ENIGMA OF VISION**

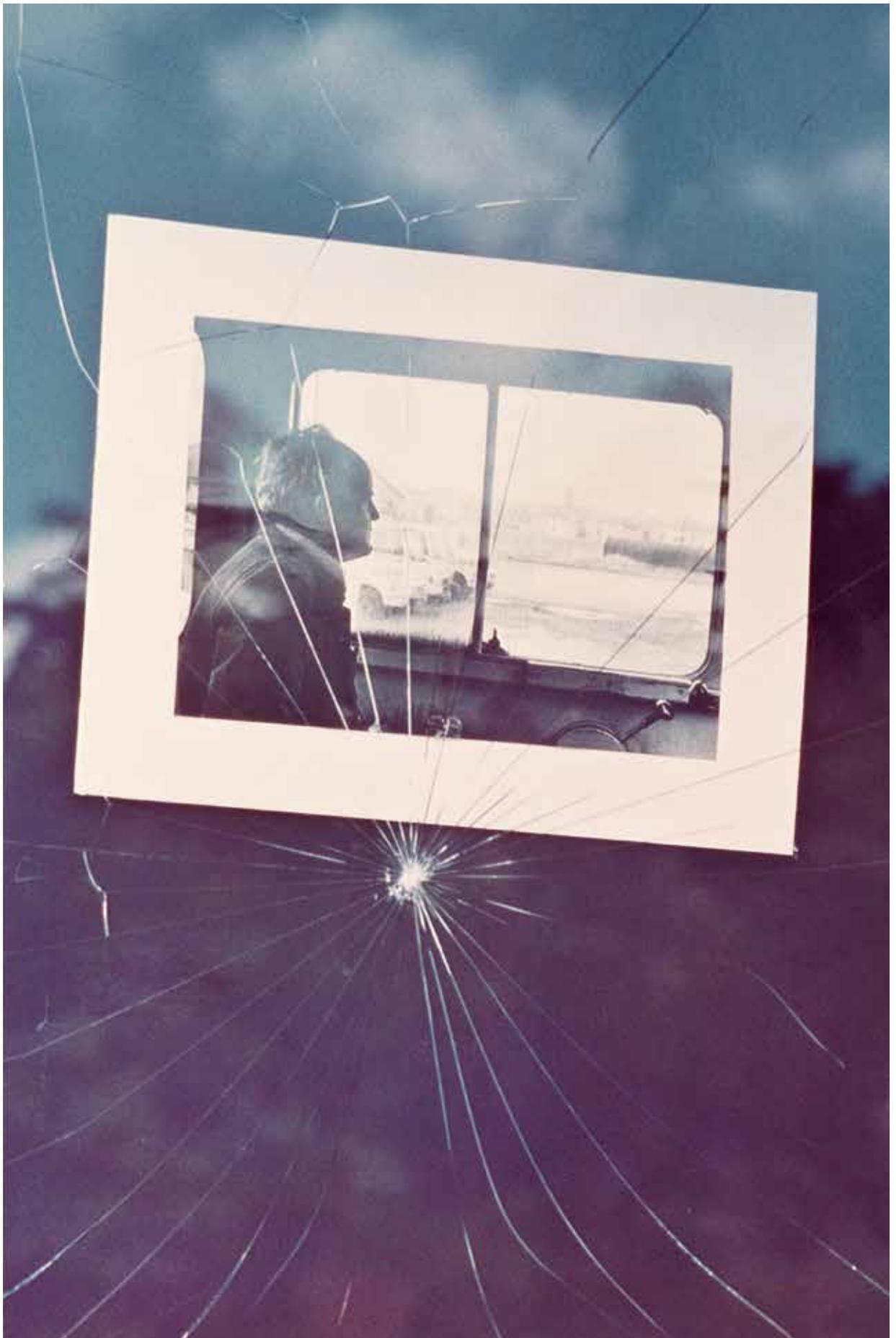
| *Roma*, 1979  
| from *Still Life*  
| C-print, cm 24.8 x 37.3



| Paris, 1980  
| from *Topographie Iconographie*  
| C-print, cm 23 x 34



| Arles, 1978  
| from *Still Life*  
| C-print, cm 30 x 20



| *Modena, 1973*

| from *Kodachrome*

| C-print, cm 24.8 x 16.4



| *Modena, 1973*

| *from Il paese dei balocchi*

| C-print, cm 39 x 30



| *Luzern, 1971-75*

| from *Kodachrome - Paesaggi di cartone*

| Cibachrome, cm 15 x 20.2



| *Modena, 1979*  
| from *Topographie Iconographie - Still Life*  
| C-print, cm 31 x 22.6

n. 24  
settembre 1979  
lire 1.000

# lei

edizione italiana di  
**GLAMOUR**

**tuttonuovo!**

- moda firmata  
da far girar la testa
- vestire  
geometrico
- accessori strabilianti
- tutto il casual  
anni '80

**e poi**

- tutte le scuole  
"invece dell'università"
- donne e politica
- imparare la musica

diventare  
redattrice di lei  
scopri come

frangiambraccio  
coveri per louches

| *Luzern, 1971*  
| from *Kodachrome*  
| C-print, cm 11.7 x 8



| *Modena, 1973*

| from *Kodachrome - Paesaggi di cartone*

| C-print, cm 40,5 x 30,5



| *Pisa, 1978*

| from *Topographie Iconographie - Still Life*

| C-print, cm 16 x 24



| *Modena, 1978*

| from *Still Life*

| C-print, cm 24 x 36.2



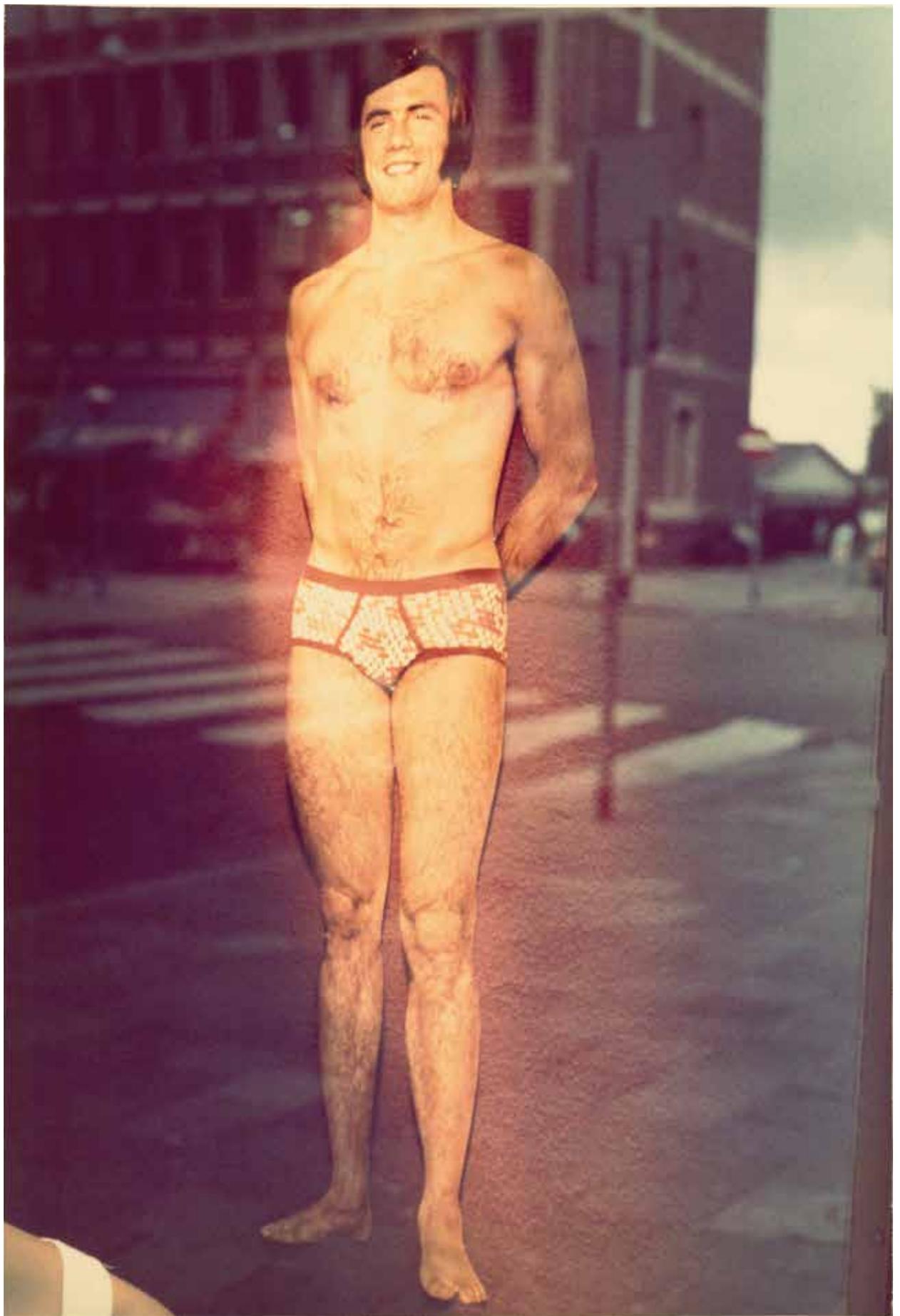
| *Quimper*, 1972  
| from *Kodachrome*  
| C-print, cm 12.5 x 17.4



Rotterdam, 1973

from *Kodachrome - Paesaggi di cartone*

C-print, cm 19,2 x 13



| *Modena, 1978*  
| from *Still Life*  
| C-print, cm 39 x 27



| *Roma Eur*, 1979  
| from *Paesaggio Italiano*  
| C-print, cm 47.1 x 32



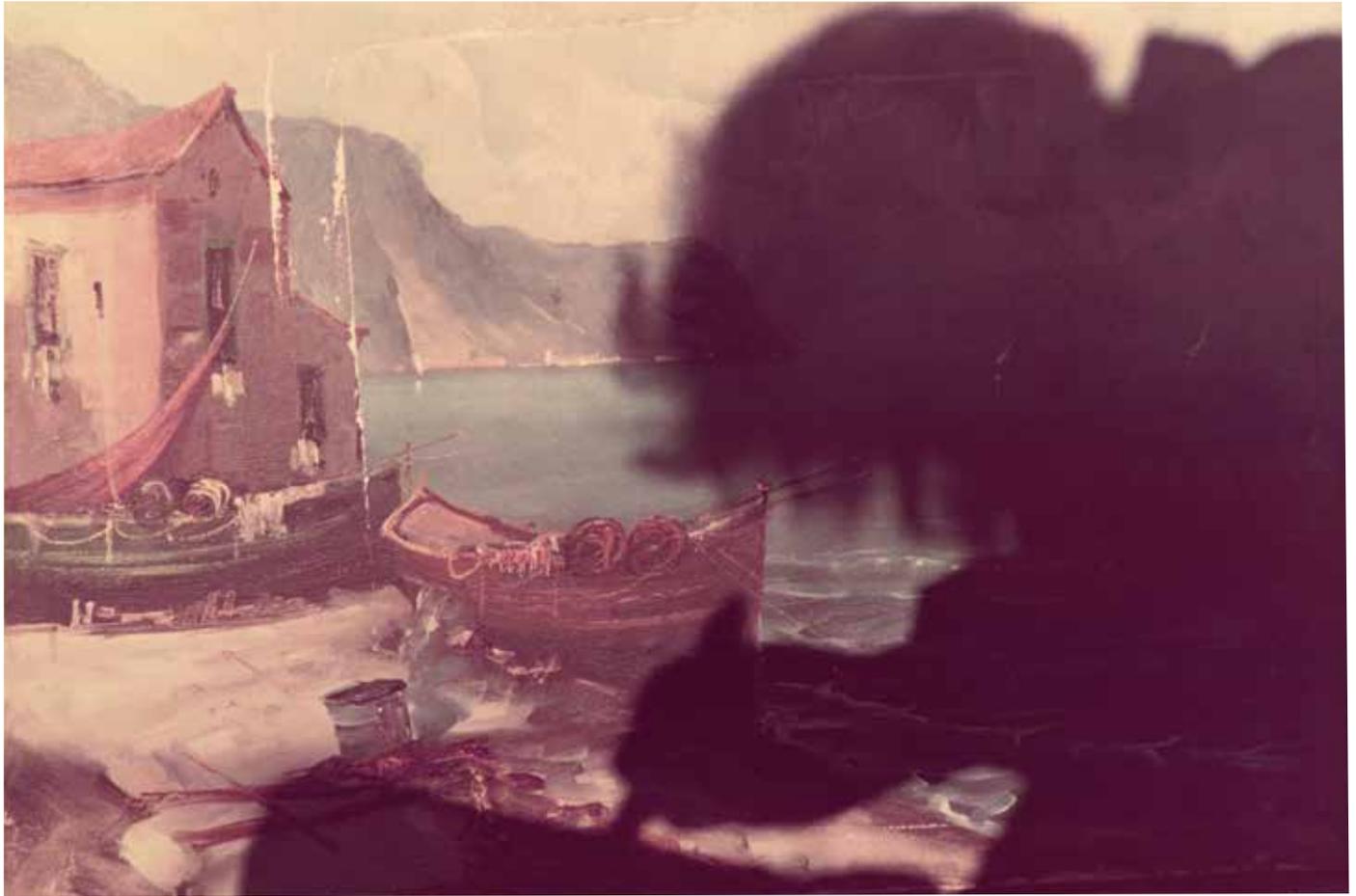
| *Roma*, 1979  
| from *Still Life*  
| C-print, cm 23 x 36



| *Modena, 1978*

| from *Still Life*

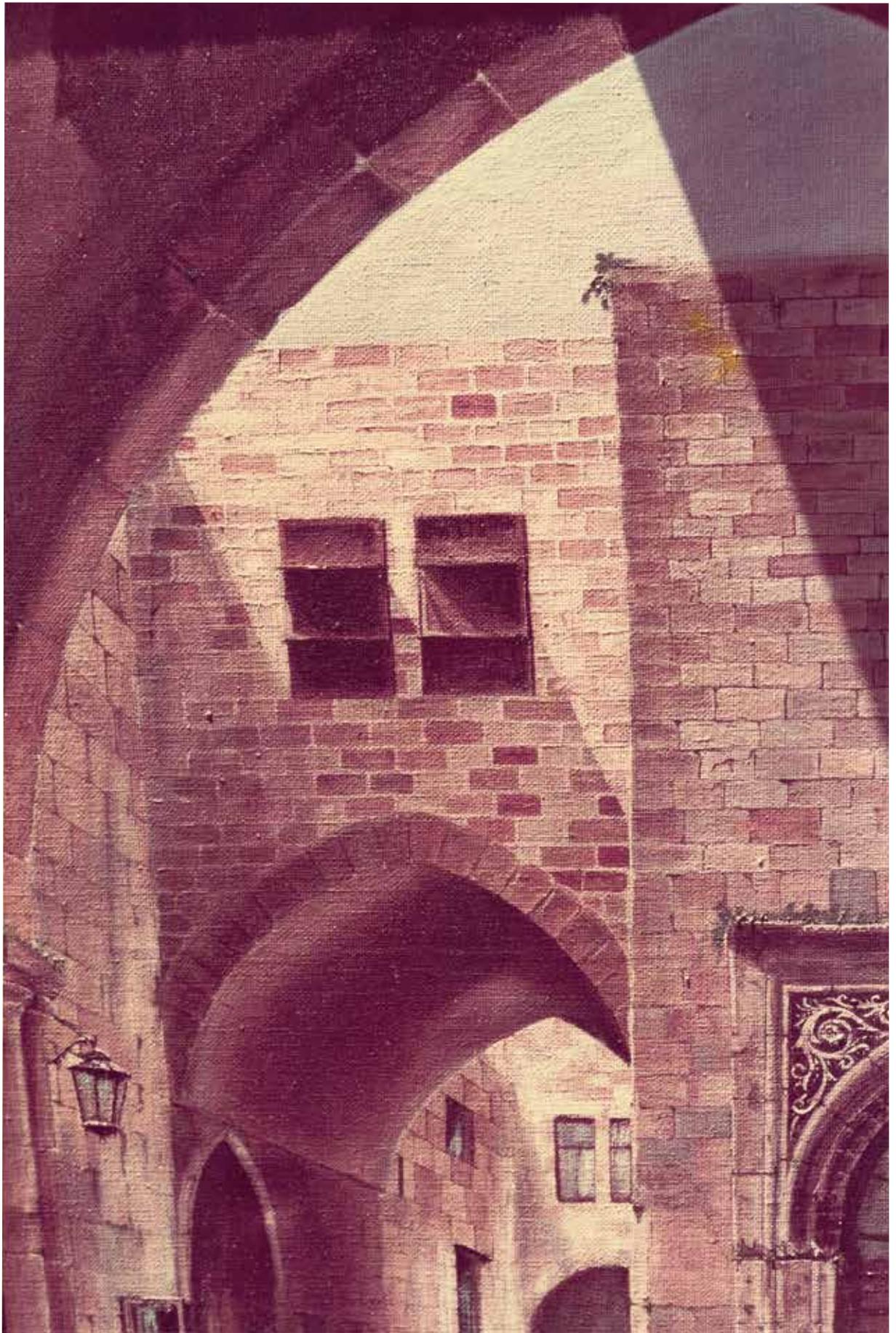
| C-print, cm 24,5 x 36,6



| *Modena*, 1980

| from *Still Life*

| C-print, cm 18.1 x 12.1



| *Modena, 1978*

| from *Still Life*

| C-print, cm 24.4 x 29.5



| *Modena, 1980*  
| from *Topographie Iconographie*  
| C-print, cm 36 x 24



| *Modena*, 1980

| from *Still Life*

| C-print, cm 18.4 x 22.2



| *Modena, 1975*  
| from *Still Life*  
| C-print, cm 12.1 x 15



| *Modena, 1978*  
| from *Still Life*  
| C-print, cm 20 x 30



Published on the occasion of /  
Pubblicato in occasione di  
*Luigi Ghirri. The Enigma of Vision*  
17 May – 14 June 2019  
17 maggio – 14 giugno 2019  
Repetto Gallery, London / Londra

Text by / Testo di  
Ennery Taramelli

*An art historian and critic, Ennery Taramelli works as an essayist using the phenomenological and hermeneutic methodology. He has dedicated two essays to the work of Luigi Ghirri: “Mondi infiniti di Luigi Ghirri” (Diabasis, Reggio Emilia 2005) and “Memoria come un’infanzia. Il pensiero narrante di Luigi Ghirri” (Diabasis, Parma 2017).*

*Storico e critico d’arte, Ennery Taramelli svolge attività di saggista secondo la metodologia fenomenologica ed ermeneutica. All’opera di Luigi Ghirri ha dedicato due saggi: “Mondi infiniti di Luigi Ghirri” (Diabasis, Reggio Emilia 2005) e “Memoria come un’infanzia. Il pensiero narrante di Luigi Ghirri” (Diabasis, Parma 2017).*

Translations by / Traduzioni  
Ben Bazalgette

© 2019 Archivio Eredi Luigi Ghirri, Reggio Emilia

ISBN 978-88-98756-91-9  
Printed in Italy / Stampato in Italia  
May / Maggio 2019  
Tipografia Basagni, Arezzo

**Magonza**

All rights reserved / Tutti i diritti riservati  
www.magonzaeditore.it

ISBN 978-88-98756-91-9



9 788898 756919 >

€ 22,00