

## The representation of the Italian landscape in the figurative thought of Giorgio de Chirico and Luigi Ghirri



Alessandro Bianchi

This article aims to study comparatively the work of G. de Chirico and L. Ghirri on the built image of the landscape. De Chirico implements a real revolution within painting, through the representation of the landscape according to his metaphysical perception. Likewise, Ghirri makes a photographic revolution, in which he recovers the direct and 'affective' contact with ordinary things and with the surrounding world. Both the authors dedicate several years of their activity to the landscape theme. In the case of de Chirico this experience was born and materialized in the early years of his production, giving rise to metaphysical painting. De Chirico will continue to develop these studies throughout his life, re-proposing the same landscapes with new points of view. Likewise, Ghirri deals with (in the manner of G. Morandi) the representation of reality as a search for the particular. These studies culminate in publications and exhibitions, including those on the Italian landscape and the *Viaggio in Italia* exhibition. According to Ghirri we live in a world where all the images of public fruition (mass-media, television, newspapers, etc.) are made up of multiple 'faces'; the will is to draw attention to the landscape, reconstituting the primordial relationship between man and the environment. Moreover, since the society of the twentieth century is forced to speed up the sight, Ghirri decides to slow down this process to allow man to grasp the ordinary details of the reality that surrounds him. De Chirico represents the ordinary reality of the Italian squares with new methods, cognitively changing the perception of the observer. The sensations of surprise, disorientation, mystery, or anguish arise from the juxtapositions of objects in his landscapes, where de Chirico frequently portrays the same scene, distorting the point of view or the location of the objects. Since De Chirico and Ghirri constituted an important milestone in the history of painting and photography of the modern era, it is interesting to underline how the authors studied comparatively prove to be a turning point for successive generations of painters, architects and photographers.

Keywords: architecture, painting, photography.

### 1. Giorgio de Chirico and Luigi Ghirri: visions and figuration compared. The conception of the landscape in a painter and a photographer

**1.1** See with 'metaphysical eyes': the landscape of G. de Chirico  
The works that de Chirico painted until 1917 in Ferrara, before the critical birth of 'metaphysical' painting, were defined enigmatic. His subjects were inspired by the daylight of the Mediterranean cities, and only subsequently, by degrees, turned his attention to classical architectures. The works carried out from 1915 to 1925 were characterized by the habit of rational architectures, proposed in unrealistic perspectives and immersed in an environment of transcendence and existential emptiness. In those years, in the various metaphysical interiors, objects were totally unexpected compared to the context, but represented with an obsessive definition of details, with perspective projections deliberately deformed, almost to underline the weight of the objects, in a poetic of the drawing that we will find later only

in Aldo Rossi, since the early '60s. In *l'enigma di un pomeriggio d'autunno*, painting of 1910, quoted by the painter himself in one of his Parisian manuscripts of 1912, de Chirico writes: "The enigma of an autumn afternoon. On a clear autumn afternoon I was sitting on a bench in the middle of Piazza Santa Croce in Florence. It was certainly not the first time I saw this square. And the composition of the painting appeared to my spirit; and every time I look at this painting I relive that moment. A moment, however, that is an enigma for me, because it is inexplicable. Therefore I like to call enigma also the work that derives from it"<sup>1</sup>. A metaphysical landscape as a reality that is hidden by the tangible world or that has a strongly dialectical relationship with it.

### 1.2 An access to the outside world: L. Ghirri's photography

The first season of occasional shots of the early '70s already brings to light its essential vision: the search for detail in everyday life, the ironic

1. DE CHIRICO 2008, pp. 649-652.

## La rappresentazione del paesaggio italiano nel pensiero figurato di Giorgio de Chirico e Luigi Ghirri

Alessandro Bianchi

Questo articolo si propone di studiare comparativamente il lavoro di G. de Chirico e L. Ghirri sull'immagine costruita del paesaggio. De Chirico attua una vera e propria rivoluzione all'interno della pittura, attraverso la rappresentazione del paesaggio secondo la sua percezione metafisica. Allo stesso modo Ghirri compie una rivoluzione fotografica, nella quale recupera il contatto diretto e "affettivo" con le cose ordinarie e con il mondo circostante. Nel caso di de Chirico questa esperienza nasce e si concretizza nei primi anni della sua produzione, dando vita alla pittura metafisica. De Chirico continuerà a elaborare questi studi per tutta la propria vita, riproponendo gli stessi paesaggi con nuovi punti di vista. Allo stesso modo Ghirri si occupa (alla maniera di G. Morandi) della rappresentazione della realtà come ricerca del particolare. Questi studi culminano in pubblicazioni ed esposizioni, fra cui quelle sul paesaggio italiano e la mostra *Viaggio in Italia*. Secondo Ghirri viviamo in un mondo in cui tutte le immagini di fruizione pubblica (mass-media, televisione, giornali, ecc.) sono costituite da "facce" multiple; la volontà è quella di richiamare l'attenzione verso il paesaggio, ricostituendo il rapporto primordiale tra l'uomo e l'ambiente. Inoltre, poiché la società del XX secolo è costretta ad una velocizzazione dello sguardo, Ghirri decide di rallentare questo processo per permettere all'uomo di cogliere i particolari ordinari della realtà che lo circonda. De Chirico rappresenta la realtà ordinaria delle piazze italiane con nuove modalità, modificando cognitivamente la percezione dell'osservatore. Le sensazioni di sorpresa, spaesamento, mistero, o angoscia nascono dagli accostamenti degli oggetti rappresentati nei suoi paesaggi, ove de Chirico spesso ritrae una medesima scena stravolgendone il punto di vista o la localizzazione degli oggetti. Poiché de Chirico e Ghirri hanno costituito un magistero importante nella storia della pittura e della fotografia dell'epoca moderna, è interessante sottolineare come gli autori studiati comparativamente risultino un punto di svolta per le successive generazioni di pittori, architetti e fotografi.

Parole chiave: architettura, fotografia, pittura.

### 1. Giorgio de Chirico e Luigi Ghirri: visioni e figurazioni a confronto. La concezione dello scenario paesaggistico in un pittore e in un fotografo

#### 1.1 Vedere con "occhi metafisici": il paesaggio di G. de Chirico

Le opere che de Chirico dipinse fino al 1917 a Ferrara, prima della nascita critica della pittura "metafisica", sono definite enigmatiche. I suoi soggetti erano ispirati dalla luce del giorno delle città mediterranee, e solo successivamente rivolse per gradi la sua attenzione alle architetture classiche. I lavori realizzati dal 1915 al 1925 erano caratterizzati dalla consuetudine di architetture razionali, proposte in prospettive poco realistiche e immerse in un ambiente di trascendenza e vuoto esistenziale. In quegli anni, nei vari interni metafisici, furono raffigurati oggetti totalmente inaspettati rispetto al contesto, rappresentati però con una minuzia ossessiva di dettagli, con proiezioni prospettiche volutamente deformate, quasi a sottolineare il peso degli oggetti, in una poetica del dise-

gno che ritroveremo a posteriori solo in Aldo Rossi fin dai primi anni '60. Ne *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, quadro del 1910, citato dal pittore stesso in un suo manoscritto parigino del 1912, de Chirico scrive: «L'enigma di un pomeriggio d'autunno. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panchina in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che tuttavia è un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva»<sup>1</sup>. Paesaggio metafisico dunque come realtà che è nascosta dal mondo tangibile, o che con esso ha un rapporto fortemente dialettico.

#### 1.2 Un accesso al mondo esterno: la fotografia di L. Ghirri

La prima stagione di scatti occasionali dei primi anni '70 porta già *in nuce* la sua visione

1. DE CHIRICO 2008, pp. 649-652.



play between reality and representation, the search for the sign – the signs, the names, the road signs – as evocation and punctuation of the real, but also as an ironic counterpoint. The natural and anthropized landscape, especially the Emilian landscape of its origins, expresses the need for unfinished with the lines of the channels that are lost towards the horizon (which is often occluded by the mists), but it is also a metaphysical landscape crystallized in the dew of the morning. The framing often searches for the symmetry or weighting of the weights of the represented masses. In the '80s Ghirri preferred the Pentax 67, a classic medium-format reflex, and continues to prefer the standard 50 mm lens as a sense of a 'natural' vision on things. His is a 'room with a view', and the look is that of a landscape painter. The places of aggregation become the scene of collective rituals in which the ephemeral is suspended in an almost Fellini's style, which was in fact from the southern province of the same Region. Ghirri writes that photography: "it is

testimony to what I saw but it is also a reinvention of what I saw. Basically, photography does nothing but represent the perceptions that a person has of the world. In this point are contained all the enigmatic relationships, the mysterious elements that subsist in the photographic image"<sup>2</sup>. And again: "The reality has become a colossal photomontage"<sup>3</sup>, perhaps this is the image that best aligns it with de Chirico's metaphysical research.

**1.3** The representation of the landscape 'scene'. From the collection of *Piazze d'Italia* paintings to the collection of photographs taken from the *Viaggio in Italia* experience. The *Piazze d'Italia*, painted throughout the artistic life of de Chirico from 1912 to 1962, constitute the central focus of the master's metaphysical research in terms of urban landscape. The critic M. Calvesi wrote that they are the first figurative theme of the metaphysical de Chirico and that in "these works recur the typical themes of his painting, those

Figure 1  
A mixed image between *Piazza d'Italia* (G. de Chirico, 1956) and *Brescello's square* (L. Ghirri, 1989). Overlapping in Adobe Photoshop©. © The author with S. Peretti and M. Tamanini.

2. BIZZARRI, BARBARO 2010, pp. 25–26.

3. BIZZARRI, BARBARO 2010, p. 66.

essenziale: la ricerca del particolare nel quotidiano, il gioco ironico tra realtà e rappresentazione, la ricerca del segno – le insegne, i nomi, i cartelli stradali – come evocazione e punteggiatura del reale, ma anche come contrappunto ironico. Il paesaggio naturale ed antropizzato, soprattutto quello emiliano delle sue origini, esprime la necessità di non finito con le linee dei canali che si perdono verso l'orizzonte (che spesso è occluso dalle nebbie), ma è anche un paesaggio metafisico cristallizzato nella galaverna del mattino. L'inquadratura cerca spesso la simmetria o la ponderazione dei pesi delle masse rappresentate. Negli anni '80 Ghirri predilige la Pentax 67, classica reflex di medio formato, e continua a preferire l'ottica standard 50 mm come senso di una visione "naturale" sulle cose. La sua è una "camera con vista", e lo sguardo quello di un vedutista. I luoghi di aggregazione diventano lo scenario di riti collettivi in cui l'effimero è sospeso in un'atmosfera quasi felliniana, che del resto era della provincia meridionale della stessa Regione. Scrive Ghirri che la fotografia «è testimonianza di quello che ho visto ma è anche reinvenzione di quello che ho visto. Sostanzialmente la fotografia non fa altro che rappresentare le percezioni che una persona ha del mondo. In questo punto sono contenuti tutti i rapporti enigmatici, gli elementi misteriosi che sussistono nell'immagine fotografica»<sup>2</sup>. E ancora «la realtà è diventata un colossale fotomontaggio»<sup>3</sup> questa è forse l'immagine che meglio lo allinea alla ricerca metafisica di de Chirico.

**1.3** La rappresentazione della "scena" paesaggistica. Dalla collezione dei dipinti *Piazze d'Italia* alla raccolta di fotografie tratte dall'esperienza *Viaggio in Italia*. Le *Piazze d'Italia*, dipinte lungo tutta la vita artistica di de Chirico dal 1912 al 1962, costituiscono il perno centrale della ricerca metafisica del maestro in termini di paesaggio urbano. Ha scritto il critico M. Calvesi che sono il primo tema figurativo del de Chirico metafisico e che in «queste opere ricorrono i temi tipici della sua pittura, quelli dell'infinito, della solitudine, del tempo eccipito, del mistero e dell'enigma, delle vie deserte, delle piazze tacite ove domina come

un'ombra il monumento equestre, della statua che incarna la sospensione e l'attesa, del presagio, dell'occhio veggente, della figura chiusa nella tunica nera che guarda pensosa all'orizzonte»<sup>4</sup>. Si è creduto per molto tempo che le *Piazze d'Italia* fossero state ispirate da Piazza Santa Croce a Firenze, mentre il critico W. Schmie<sup>5</sup> suppone che le stesse abbiano la loro origine durante il periodo tedesco a Monaco del pittore (1906–1909)<sup>6</sup>. Infatti il palazzo reale con i propilei sulla Max-Joseph Platz, la residenza e il Nationaltheater, le arcate del giardino di corte devono aver lasciato un'impressione indelebile nel giovane de Chirico e ispirato successivamente gli spazi delle *Piazze d'Italia*. La definizione di *Piazze d'Italia* sarebbe stata aggiunta – secondo il teorico tedesco – dal pittore in un secondo momento, e sarebbe da inquadrare nell'atteggiamento spirituale della Italiensehnsucht che è una delle costanti della cultura letteraria e pittorica della Germania e che ha animato tra altri anche Klinger e Böcklin<sup>7</sup>.

Il progetto *Viaggio in Italia*, curato da Ghirri nel 1984 e andato in mostra nel 2004 e nel 2012 alla Triennale di Milano, divenne il manifesto della Scuola Italiana di Paesaggio, con la raccolta del lavoro di venti fotografi chiamati da Ghirri medesimo. Le circa duecento fotografie, che datano dal 1972 al 1983, sono oggi raccolte nel fondo fotografico *Viaggio in Italia*, conservato presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo. Alla base del progetto vi è l'intenzione di creare un nuovo *abc* del paesaggio utilizzando la fotografia come strumento intellettuale e al tempo stesso affettivo per entrare in relazione con la complessità del mondo esterno, in questo caso con il paesaggio italiano, così a lungo rappresentato e carico di iconografia, senza retorica, senza ricorso a stereotipi, senza gerarchie. Come si legge nel risvolto di copertina del catalogo, *Viaggio in Italia* mostra come «una generazione di fotografi che, 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. [...] manca in queste fotografie quanto si trova sulle pagine dei quotidiani e su quelle patinate dei rotocalchi, né cronaca nera o rosa, né lan-

Figura 1  
Un'immagine ibrida tra *Piazza d'Italia* (G. de Chirico, 1956) e *Brescello's square* (L. Ghirri, 1989). Sovrapposizioni in Adobe Photoshop©. © L'autore con S. Peretti e M. Tamanini.

2. BIZZARRI, BARBARO 2010, pp. 25–26.

3. BIZZARRI, BARBARO 2010, p. 66.

4. CALVESI, MORI 2007, pp. 5–6.

5. SCHMIED 1989, p. 22.

6. Cfr. la biografia e le opere di de Chirico sul sito web *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. [visitato 13 dicembre 2018]. Disponibile da: <http://www.fondazionedechirico.org>.

7. RICCARDO 1998–1999, p. 79.

of the infinite, of solitude, of the rejected time, of the mystery and the enigma, of the deserted streets, of the silent squares where the equestrian monument, of the statue that embodies the suspension and the expectation of the omen, the seer eye, the pensive figure enclosed in the black robe that looks at the horizon<sup>4</sup>. It has been believed for a long time that the *Piazze d'Italia* had been inspired by Piazza Santa Croce in Florence, while the critic W. Schmied<sup>5</sup> supposes that the same have their origin during the German period in Monaco of the painter (1906–1909)<sup>6</sup>. In fact, the royal palace with the *propylaea* on the Max–Joseph Platz, the residence and the Nationaltheater, the arcades of the court garden must have left an indelible impression on the young de Chirico and subsequently inspired the spaces of the *Piazze d'Italia*. The definition of *Piazze d'Italia* would have been added – according to the German theorist – by the painter at a later time, and would be framed in the spiritual attitude of the Italiensehnsucht which is one of the constants of the literary and pictorial culture of Germany and who also animated Klinger and Böcklin among others<sup>7</sup>.

The *Viaggio in Italia* project, curated by Ghirri in 1984 and exhibited in 2004 and 2012 at the Milan Triennale, became the manifesto of the Scuola Italiana di Paesaggio, with the collection of the work of twenty photographers called by Ghirri himself. The two hundred photographs, dating from 1972 to 1983, are now collected in the *Viaggio in Italia* photographic collection, held at the Cinisello Balsamo Museum of Contemporary Photography. At the base of the project there is the intention to create a new *abc* of the landscape using photography as an intellectual and at the same time affective instrument to enter into relationship with the complexity of the external world, in this case with the Italian landscape, so long represented and full of iconography, without rhetoric, without recourse to stereotypes, without hierarchies. As we read in the cover page of the catalogue, *Viaggio in Italia* shows how “a generation of photographers who, leaving aside the myth of exotic travel, of sensational reportage, of formal analysis,

and of presumed and forced creativity, have instead turned their sight to reality and the surrounding landscape. [...] missing in these photographs what is found on the pages of newspapers and glossy magazines, or chronicle black or pink, nor languid Venezia, nor sad little Neapolitans<sup>8</sup>.”

## 2. Analysis and comparison of the works of Giorgio de Chirico and Luigi Ghirri

### 2.1 Giorgio de Chirico

The author takes possession of the style of the great painters of the past from he was young, trying to identify with them. Since the early years of his artistic activity, he spends entire days in museums copying the works of Raphael, Poussin, Rubens and goes down in their manual skills to share not only stylistic features, but also cognitive and creative models. The process of reproducing the works of the masters of the past soon leads him to perform paintings that are not copies, but in reality reinterpretations, variations on the theme. Influenced by the doctrine of the eternal return of the same of Nietzsche<sup>9</sup> (during the German period), as in the work of H. Focillon in 1934, he sees the artistic tradition as a *continuum* in which eternal problems, values and situations are repeated eternally. Focillon says that “the work of art is an attempt towards the one, affirms itself as a whole, as an absolute and, at the same time, belongs to a system of complex relationships<sup>10</sup>.” To de Chirico it is therefore necessary to go back in time and penetrate the techniques and the mentality of the masters. Obviously, among the great artists of the past and present de Chirico also includes himself, *pictor optimus*. With an exceptional intellectual operation, he began, at some point in his career, to re–produce his own works as he did when he was young, as he did with those of the ancient masters who he studied, and for the criticism begins the de Chirico of the fakes. The figures and objects created by him continue to appear in his mind and in his brush, like compulsive obsessions he cannot do without them. As for R. Queneau are style exercises<sup>11</sup> and not reproduction of copies (or fakes) of experimental techniques and extraordinary inventive variations.

4. CALVESI, MORI 2007, pp. 5–6.

5. SCHMIED 1989, p. 22.

6. Cf. biography and artworks by de Chirico on the website *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. [visited December 13, 2018]. Available at: <http://www.fondazionedechirico.org>

7. RICCARDO 1998–1999, p. 79.

8. Cf. GHIRRI, LEONE, VELATI 1984, p. 132.

9. Cf. NIETZSCHE 1977, p. 341. We read: “This life, as you now live and experience it, you will have to experience it once again and again countless times. There will never be anything new in it, but every pain and every pleasure and every thought and sigh. Every indescribable little and great thing in your life will have to return to you and all in the same sequence - and so also this spider and this moonlight among the branches and so this moment and myself. The eternal hourglass of existence is always overturned again and you with it, grain of dust” (author’s translation).

10. FOCILLON 1987, p. 51.

8. Cfr. GHIRRI, LEONE, VELATI 1984, p. 132.

9. Cfr. NIETZSCHE 1977, p. 341. «Questa vita, come tu ora la vivi e l’hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere».

10. FOCILLON 1987, p. 51.

11. Cfr. QUENEAU 1947, p. 176.

12. A proposito del rapporto tra pittura del Novecento e il Rinascimento si veda il saggio di FAGIOLO DELL’ARCO 1991, pp. 35–54.

13. Cfr. BRUNI SAKRAISCHIK 1987, p. 21.

guide Venezia, né tristi bassi napoletani<sup>8</sup>.”

## 2. Analisi e confronto delle opere di Giorgio de Chirico e Luigi Ghirri

### 2.1 Giorgio de Chirico

L’autore s’impadronisce fin da giovane dello stile dei grandi pittori del passato cercando di immedesimarsi in loro. Sin dai primi anni della sua attività artistica spende intere giornate nei musei ricopiando le opere di Raffaello, Poussin, Rubens e si cala nella loro manualità fino a condividere non solo i caratteri stilistici, ma anche i modelli cognitivi e creativi. Il processo di riproduzione delle opere dei maestri del passato lo conduce ben presto a eseguire dipinti che non sono copie, ma in realtà rivisitazioni, variazioni sul tema. Influenzato dalla dottrina dell’eterno ritorno del medesimo di Nietzsche<sup>9</sup> (durante il periodo di soggiorno tedesco), come nell’opera di H. Focillon del 1934 vede la tradizione artistica come un *continuum* in cui si ripropongono eternamente uguali problemi, valori, situazioni. Per Focillon «l’opera d’arte è un tentativo verso l’unico, si afferma come un tutto, come un assoluto e, nello stesso tempo, appartiene a un sistema di relazioni complesse<sup>10</sup>». Per de Chirico è dunque necessario tornare indietro nel tempo e penetrare nelle tecniche e nella *forma mentis* dei maestri. Ovviamente tra i grandi artisti del presente e del passato de Chirico annovera anche se stesso, *pictor optimus*. Con un’eccezionale operazione intellettuale comincia quindi, a un certo punto della sua carriera, a riprodurre le sue stesse opere come faceva da giovane con quelle degli antichi maestri che studiava, e per la critica e le cronache ha inizio il de Chirico dei falsi. Le figure e gli oggetti da lui stesso create continuano a visualizzarsi nella sua mente e nel suo pennello, come ossessioni compulsive di cui non può fare a meno. Come per R. Queneau sono esercizi di stile<sup>11</sup> e non riproduzione di copie (o falsi), di tecnica sperimentale e di straordinarie variazioni inventive. Nelle *Piazze d'Italia*, temi fra i più ricorrenti e più richiesti della pittura dell’artista, si manifesta tutta la sua passione per la storia dell’arte e per il Rinascimento italiano. Le prospettive trecentesche e rinascimentali rappresentanti città ideali, quali di A. Lorenzetti, *Effetti del*

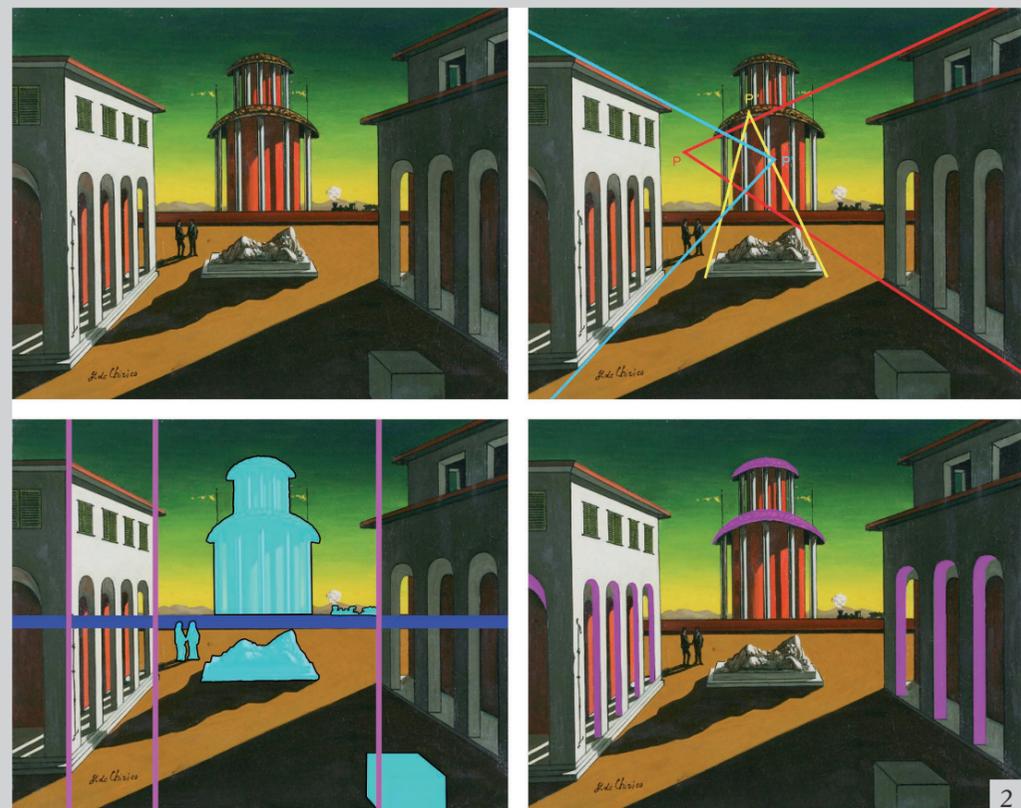
*buon governo* (1337), di Masolino e Masaccio, *Resurrezione di Tabita e guarigione dell’infermo* (1425), di B. Corradini, detto Fra’ Carnevale, *Veduta di città ideale* (seconda metà del XV secolo, attribuzione), di P. della Francesca, *Flagellazione di Cristo* (1453)<sup>12</sup>, e successivamente gli esempi sette–ottocenteschi di B. Bellotto (si veda il paesaggio concluso de *Il Pantheon di Roma*, 1758–61), di K. E. Biermann (i dettagli della *Medieval town by water*, 1813), di G. Migliara (il portico *Sant’Ambrogio*, 1818), di A. Böcklin (il paesaggio misterioso e malinconico de *L’isola dei morti*, 1880), le figure dell’*Odiseo e Calipso*, 1883), sono fra gli esempi di riferimento per la pittura di paesaggio di de Chirico, da cui trae anche elementi di dettaglio, figure e oggetti.

Palesamente debitrice dei templi dipinti da Perugino o Raffaello, le architetture rappresentate sono presumibilmente inabitabili o inutilizzabili (come quella centrale a pianta circolare) i cui accessi – se esistono – non sono visibili e le cui aperture sono incongrue rispetto alla dimensione dell’edificio. I pomeriggi estivi delle *Piazze d'Italia* sono spesso deserti; in qualche caso, come in questo, è presente una coppia di uomini che non riesce a turbare la quiete silenziosa dell’ambiente. La statua di Arianna (che nei primi dipinti di de Chirico appariva ornata dalla scritta *Malinconia*, stato d’animo ritenuto dalla cultura del tempo il più propizio alla creazione) domina il centro della piazza mentre, appena davanti all’osservatore, si trova un parallelepipedo di razionalista memoria. Sospensione, mistero, malinconia, silenzio, attesa, inquietudine: tutti questi elementi concorrono a formare i sottili enigmi della pittura metafisica, perfettamente espressi anche da *Le muse inquietanti*.

A seguire un’analisi geometrico–percettiva dell’opera di Giorgio de Chirico *Piazza d'Italia* – firmato ‘g. de Chirico’ (in basso a sinistra), olio su tela (60,4x80,6 cm). Dipinto, secondo attribuzione storica, nel 1956<sup>13</sup> (fig. 2).

I punti salienti messi in rilievo dai grafici proposti dall’autore in figura sono i seguenti (da sinistra a destra, dall’alto in basso).

– La complessità della scena raffigurata nel dipinto originale non ritoccato (prospettiva complessa).



11. Cf. QUENEAU 1947, p. 176.

12. Regarding the relationship between twentieth century painting and the Renaissance see the essay by FAGIOLO DELL'ARCO 1991, pp. 35–54.

Figure 2  
Piazza d'Italia (G. de Chirico, 1956) with the superimposition of analytical schemes, perspective lines and CMYK colours. Overlapping in Adobe Photoshop®. © The author with S. Peretti and M. Tamanini.

In the *Piazze d'Italia*, themes among the most recurrent and most requested of the artist's painting, all his passion for the history of art and for the Italian Renaissance is revealed. The fourteenth and renaissance prospects representing ideal cities, such as A. Lorenzetti, *Effetti del buon governo* (1337), by Masolino and Masaccio, *Resurrezione di Tabita e guarigione dell'infermo* (1425), by B. Corradini, say Fra' Carnevale, *Veduta di città ideale* (second half of the fifteenth century, attribution), by P. della Francesca, *Flagellazione di Cristo* (1453)<sup>12</sup>, and then the eight–nineteenth-century examples di B. Bellotto (see the completed landscape de *Il Pantheon di Roma*, 1758–61), by K. E. Biermann (the details of *Medieval town by water*, 1813), by G. Migliara (the porch of *Sant'Ambrogio*, 1818), di A. Böcklin (the mysterious and melancholic landscape de *L'isola dei morti*, 1880, the figures of the *Odisseo e Calipso*, 1883), they are among the examples of reference for the landscape painting of de Chirico, from which he

also draws details, figures and objects. Clearly debtors of the temples painted by Perugino or Raphael, the architectures represented in the theme examined for this study are presumably uninhabitable or unusable (such as the central circular one) whose accesses – if any – are not visible and whose openings are incongruous with respect to the size of the building. The summer afternoons of the *Piazze d'Italia* are often deserted; in some cases, as in this, there is a couple of men who cannot disturb the quiet stillness of the environment. The statue of Arianna (which in the early paintings of de Chirico appeared to be adorned with the word *Malinconia*, a state of mind considered by the culture of the time the most favourable to creation) dominates the centre of the square while, just before the observer, there is a parallelepiped of rationalist memory. Suspension, mystery, melancholy, silence, expectation and restlessness: all these elements combine to form the subtle enigmas of metaphysical painting, perfectly expressed

14. Cfr. per la biografia, i progetti e la bibliografia completa gli archivi sull'opera consultabili al sito web *Archivio Luigi Ghirri*. [visitato 13 dicembre 2018]. Disponibile da: <https://archivioluigighirri.com>.

15. GHIRRI 1982, pp. 47–48.

Figura 2  
Piazza d'Italia (G. de Chirico, 1956) con la sovrapposizione di schemi analitici, linee prospettiche e colori CMYK. Sovrapposizioni in Adobe Photoshop®. © L'autore con S. Peretti e M. Tamanini.

– La falsa prospettiva: i punti di fuga sono diversi e non coincidenti con un unico centrale, come apparentemente la scena sembra suggerire.

– Le quinte architettoniche a destra e a sinistra, non uguali per elementi visibili (a sinistra si nota una parte di prospetto laterale che a destra manca), il tempio centrale che chiude la scena, e gli oggetti come volumi che s'istallano nella scena centrale a misurarne la profondità.

– Le distorsioni con errori (volontari), delle profondità dei porticati a destra e a sinistra, e le coperture tondeggianti a conchiglia del tempio centrale. La geometria (o la negazione della medesima attraverso l'uso deliberato di errori prospettico–dimensionali) diviene questione morfologica, e il pittore deforma la realtà per propri fini concettuali, per l'appunto “metafisici”. La rappresentazione della piazza si modifica nell'invenzione di uno spazio surreale, introducendo elementi estranei alla scena normalmente compiuta (fig. 3).

I punti salienti messi in rilievo dai grafici proposti dall'autore in figura sono i seguenti (da sinistra a destra, dall'alto in basso).

– I colori dello sfondo sono irreali, dal giallo al verde. In apparenza sono i colori di un cielo lacustre, inquinato da fumi industriali.

– Luci e ombre: illuminazione artificiale d'intensità costante, ombre aberrate dal profilo molto allungato tipico delle ore verso il tramonto.

– Dalla solitudine alle figure senza identità. La coppia di uomini e la stuta di Arianna distesa sopra il podio centrale hanno una lunga tradizione nei dipinti di de Chirico.

– I contrasti fra gli elementi sono sempre esibiti, e mostrano un'alternanza di dinamismo e staticità. Dalle torrette medievali allo sventolare delle bandiere, sino ai fumi di fabbrica che intossicano il cielo marcescente.

Anche in questo caso, sulla base delle analisi svolte, si delinea un uso strumentale dei colori, delle ombre e delle luci, laddove i contrasti e le aberrate saturazioni disvelano un ambiente surreale proprio della poetica metafisica. Certamente la fotografia di Ghirri non potrà in alcun modo agire sulle aberrazioni prospettiche a causa dell'oggettività dell'impressione dell'immagine sulla pellicola, ma come vedre-

mo il fotografo emiliano agirà sullo sviluppo dei negativi per imprimere surreali saturazioni della luce e delle ombre, utilizzando concettualmente gli insegnamenti di de Chirico.

## 2.2 Luigi Ghirri

Ad una prima analisi le fotografie di Ghirri sono di una banalità inaudita. La sua ricerca però nasce dall'arte concettuale degli anni '60 e '70 e i suoi compagni di viaggio degli inizi, infatti, sono un gruppo di artisti modenesi: F. Guerzoni, C. Parmiggiani, C. Cremaschi, G. Della Casa, F. Vaccari. Da questi impara un segreto fondamentale, e cioè che le immagini, anziché documentarle dal vivo, si possono anche creare. Con gli stessi condivide la riflessione sulla natura del linguaggio artistico. Scrive nel 1982, a proposito della serie intitolata *Still life. Topografia–iconografia*<sup>14</sup>: «Potrei anche intitolare questo lavoro 'Alla ricerca dell'originale perduto', o un viaggio nel quale si fondono storia e geografia, nel quale si mescolano nozioni collettive e personali, nel quale si trovano fotografie volutamente banali accanto ad altre ben meditate, un viaggio nel perenne immutabile accompagnato da un vivo desiderio del miracoloso»<sup>15</sup>.

I suoi riferimenti sono molteplici, a partire da quei pittori che hanno lavorato sulla luce nel paesaggio. Si pensi a J. Vermeer nella *Veduta di Delft* (1660), con la luce naturale opposta al punto di vista del pittore e il forte chiaroscuro degli edifici della città. Oppure al taglio inconsueto, fotografico, dell'*Interno della chiesa di San Bovo* di P. J. Saenredam (1636), dove le colonne della navata laterale sembrano inquadrare lo spazio centrale luminoso come se vi fossero degli spot luminosi di un set cinematografico. In ultimo il riferimento a Canaletto è doveroso, come nel bellissima *Veduta dell'entrata dell'Arsenale di Venezia* (1732), con le forme offuscate dalla nebbia e l'utilizzo della camera oscura per la costruzione del disegno.

Sono però le periferie della Bassa Modenese, lungo la via Emilia, che nel tempo interessano sempre più L. Ghirri. Spesso il fotografo coglie delle inquadrature naturali ma inconsuete, enigmatiche: la porzione di spiaggia e mare racchiusa nella cornice di un parallelogramma

also by the *Muse inquietanti*.

Following a geometric–perceptive analysis of the work *Piazza d'Italia* by de Chirico – signed ‘g. de Chirico’ (lower left). Oil on canvas (60,4x80,6 cm). Painted, according to historical attribution, in 1956<sup>13</sup> (fig. 2).

The salient points highlighted by the graphs proposed by the author in the figure are the following (from left to right, from top to bottom).

– The complexity of the scene depicted in the original painting not retouched (complex perspective).

– The false perspective: the vanishing points are different and not coinciding with a single central point, as the scene apparently seems to suggest.

– The buildings on the right and on the left, whose visible elements are not the same (on the left there is a side elevation that there is not on the right), the central temple that closes the scene, and the objects installed in the scene central that measure the depth.

– The distortions with errors (voluntaries), of the depths of the porticoes on the right and on the left, and the rounded shell shells of the central temple.

Geometry (or the negation of the same through the deliberate use of perspective–dimensional errors) becomes a morphological question, and the painter deforms reality for its own conceptual purposes, the so–called ‘meta-physical’. The representation of the square is modified in the invention of a surreal space, introducing elements extraneous to the scene normally imagined (fig. 3).

The salient points highlighted by the graphs proposed by the author in the figure are the following (from left to right, from top to bottom).

– The background colours are unreal, from yellow to green. Apparently they are the colours of a lake sky, polluted by industrial fumes.

– Lights and shadows: artificial lighting of constant intensity and aberrated shadows with a very long profile, typical of the hours towards sunset.

– From solitude to figures without identity. The pair of men and Arianna’s statue lying on

the central podium have a long tradition in de Chirico’s paintings.

– The contrasts between the elements are always exhibited, and show an alternation of dynamism and stillness. From medieval turrets to waving flags, to factory fumes that poison the rotting sky.

Also in this case, on the basis of the analyses carried out, an instrumental use of colours, shadows and lights is delineated, where the contrasts and the aberrated saturations reveal a surreal environment typical of metaphysical poetry. Certainly Ghirri’s photography cannot in any way act on perspective aberrations because of the objectivity of the image’s impression on the film, but as we will see the photographer from Emilia will act on the development of negatives to imprint surreal saturations of light and shadows, using conceptually the teachings of de Chirico.

## 2.2 Luigi Ghirri

At first glance, Ghirri’s photographs are of an unheard–of banality. His research, however, comes from the conceptual art of the ’60s and ’70s and his early travel companions, in fact, are a group of Modena artists: F. Guerzoni, C. Parmiggiani, C. Cremaschi, G. Della Casa, F. Vaccari. From these he learns a fundamental secret, that is, that images, rather than documenting them live, can also be created. With the same authors he shares the reflection on the nature of artistic language. He wrote in 1982, about the series entitled *Still life. Topografia–iconografia*<sup>14</sup>: “I could also name this work ‘In search of the lost original’, or a journey in which history and geography merge, in which collective and personal notions are mixed, in which there are shots deliberately banal alongside well–thought out photographs, a journey through the immutable perennial accompanied by a keen desire for the miraculous”<sup>15</sup>.

His references are many, starting with those painters who worked on light in the landscape. One thinks of J. Vermeer in the *View of Delft* (1660), with the natural light opposite to the painter’s point of view and the strong chiaroscuro of the city’s buildings. Or the unusual, photographic cut of the *Interior*

13. BRUNI SAKRAISCHIK 1987, p. 221.

14. Cf. Biography and artworks by Ghirri on the website *Archivio Luigi Ghirri*. [visited December 13, 2018]. Available at: <https://archivioluigighirri.com>.

15. GHIRRI 1982, pp. 47–48.

Figure 3  
*Piazza d'Italia* (G. de Chirico, 1956) with the superimposition of analytical schemes, perspective lines and CMYK colours, collage of details. Overlapping in *Adobe Photoshop*®. © The author with S. Peretti and M. Tamanini.

16. BIZZARRI, BARBARO 2010, p. 154.

17. Si veda il catalogo della mostra organizzata a Reggio Emilia. MUSSINI 2001, pp. 272–296.



Figura 3  
*Piazza d'Italia* (G. de Chirico, 1956) con la sovrapposizione di schemi analitici, linee prospettiche, colori CMYK, collage di dettagli. Sovrapposizioni in *Adobe Photoshop*®. © L'autore con S. Peretti e M. Tamanini.

di legno bianco (*Marina di Ravenna*, 1986) o la vista della campagna sfumata dalla nebbia che si apre attraverso un emblematico cancello di mattoni (*Formigine*, 1985). In Ghirri matura la consapevolezza dello sguardo che necessita di una misura, una inquadratura, «nel momento in cui io scatto, mi trovo sulla soglia, sono sul punto di avvertire la possibilità di filtrare il mio interno con l'esterno. Devo fare una valutazione esatta, comunque un calcolo che so essere molto importante, che riguarda quello che deve essere tralasciato e quello che deve essere compreso»<sup>16</sup>.

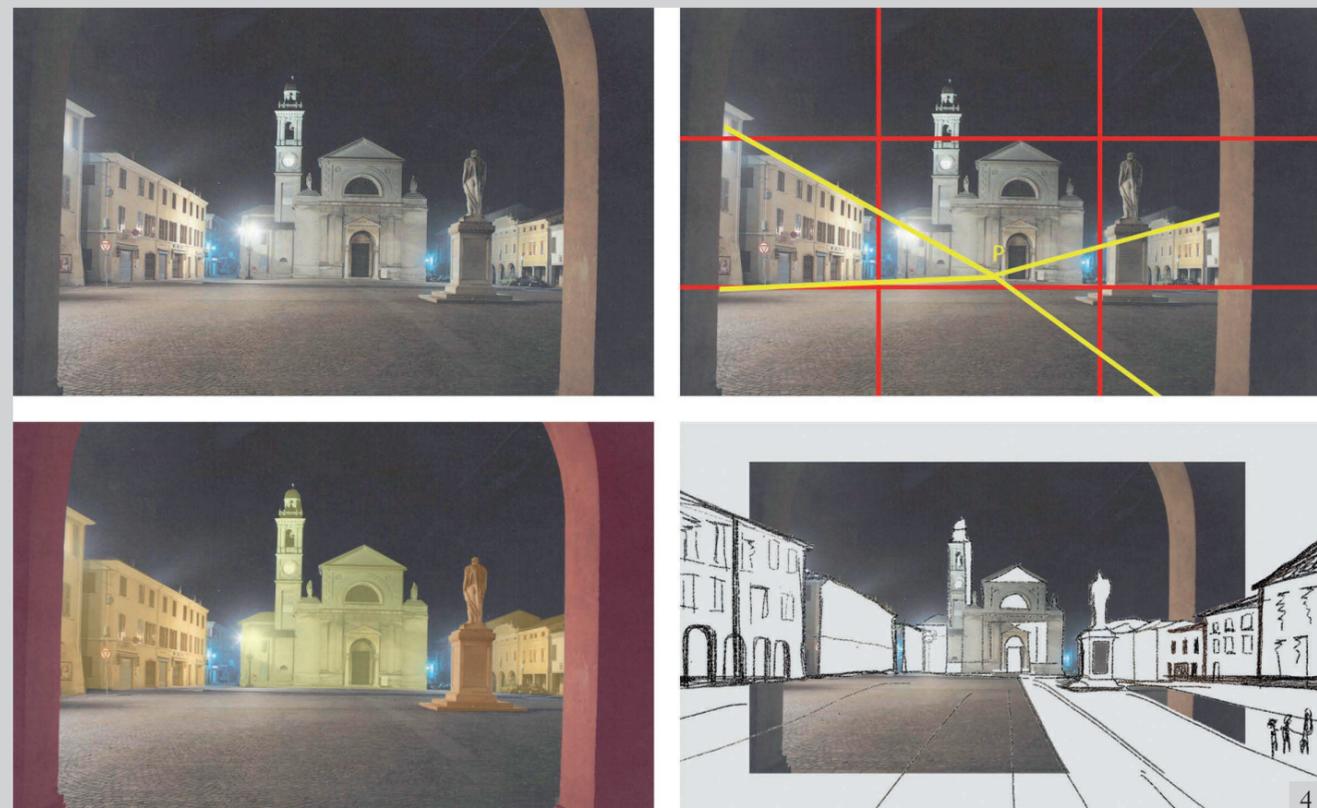
Nella seconda metà degli anni '80 si dedica a ritratti di esterni e interni di edifici, e comincia in maniera approfondita il rapporto con l'architettura e i propri interpreti. Ritrae la tomba della famiglia Brion, progettata da Carlo Scarpa, fotografa alcune opere di Aldo Rossi tra cui il *Cimitero di San Cataldo* che renderà immortale questa architettura e conosciuta in tutto il mondo. È di questo periodo la fotografia di Brescello oggetto dell'analisi che segue.

A seguire un'analisi geometrico–percettiva dell'opera di Luigi Ghirri *Brescello – Piazza e chiesa di S. Maria*, stampa da negativo a colori su carta, 1989<sup>17</sup> (fig. 4).

I punti salienti messi in rilievo dai grafici proposti dall'autore in figura sono i seguenti (da sinistra a destra, dall'alto in basso).

– La prospettiva centrale come scelta figurativa e la complessità dello spazio e la soglia come inquadramento della piazza da rappresentare. Nelle quattro figure riportate in sequenza s'intuisce la costruzione dell'immagine con il portico che identifica lo spazio dentro la cornice e fa presagire ciò che è tagliato fuori volontariamente. La scena è pensata a priori, e il contenuto della piazza non è lasciato al caso. Non vi sono elementi estranei. Per Ghirri la scena fotografica è scena pittorica, l'invenzione è rinvenibile dalle esclusioni del superfluo (fig. 5).

– La preparazione dello scatto nella scelta di luci e ombre. I colori scuri (l'interno del portico in primo piano, la soglia del fornice, e il



of the Church of San Bovo by P. J. Saenredam (1636), where the columns of the side aisle seem to frame the central luminous space as if there were some bright spots in a film set. Finally, the reference to Canaletto is a must, as in the beautiful *Veduta dell'entrata dell'Arsenale di Venezia* (1732), with the forms blurred by the fog and the use of the dark room for the construction of the design. But they are the suburbs of the Bassa Modenese, along the Via Emilia, which over time are increasingly affecting L. Ghirri. Often the photographer captures natural but unusual, enigmatic shots: the portion of beach and sea enclosed in the frame of a white wooden parallelogram (*Marina di Ravenna*, 1986) or the view of the misty countryside that opens through an emblematic gate of bricks (*Formigine*, 1985). In Ghirri matures the awareness of the sight that needs a measure, a shot, “the moment I shoot, I find myself on the threshold, I’m about to feel the possibility of filtering my interior with the

outside. I have to make an exact assessment, however, a calculation that I know is very important, which concerns what must be left out and what must be included”<sup>16</sup>.

In the second half of the '80s, he dedicated himself to portraits of exteriors and interiors of buildings, and he began in depth the relationship with architecture and his own interpreters. He photos the tomb of the Brion family, designed by Carlo Scarpa, and some works by Aldo Rossi, including the *Cemetery of San Cataldo*, which will make this architecture immortal and well-known all over the world. The photograph of *Brescello* from the following analysis dates from this period.

Following a geometric–perceptive analysis of the work *Brescello – Piazza e chiesa di S. Maria* by Luigi Ghirri. Printing from coloured negative on paper, 1989<sup>17</sup> (fig. 4).

The salient points highlighted by the graphs proposed by the author in the figure are the following (from left to right, from top to bottom). – The central perspective as a figurative

Figure 4  
*Brescello* (L. Ghirri, 1989) with the superimposition of analytical schemes, perspective lines and CMYK colours. Overlapping in Adobe Photoshop©. © The author with S. Peretti and M. Tamanini.

Figure 5  
*Brescello* (L. Ghirri, 1989) with the superimposition of analytical schemes, perspective lines and CMYK colours. Overlapping in Adobe Photoshop©. ©The author with S. Peretti and M. Tamanini.

16. BIZZARRI, BARBARO 2010, p. 154.

17. See the exhibition catalogue organized in Reggio Emilia. MUSSINI 2001, pp. 272–296.

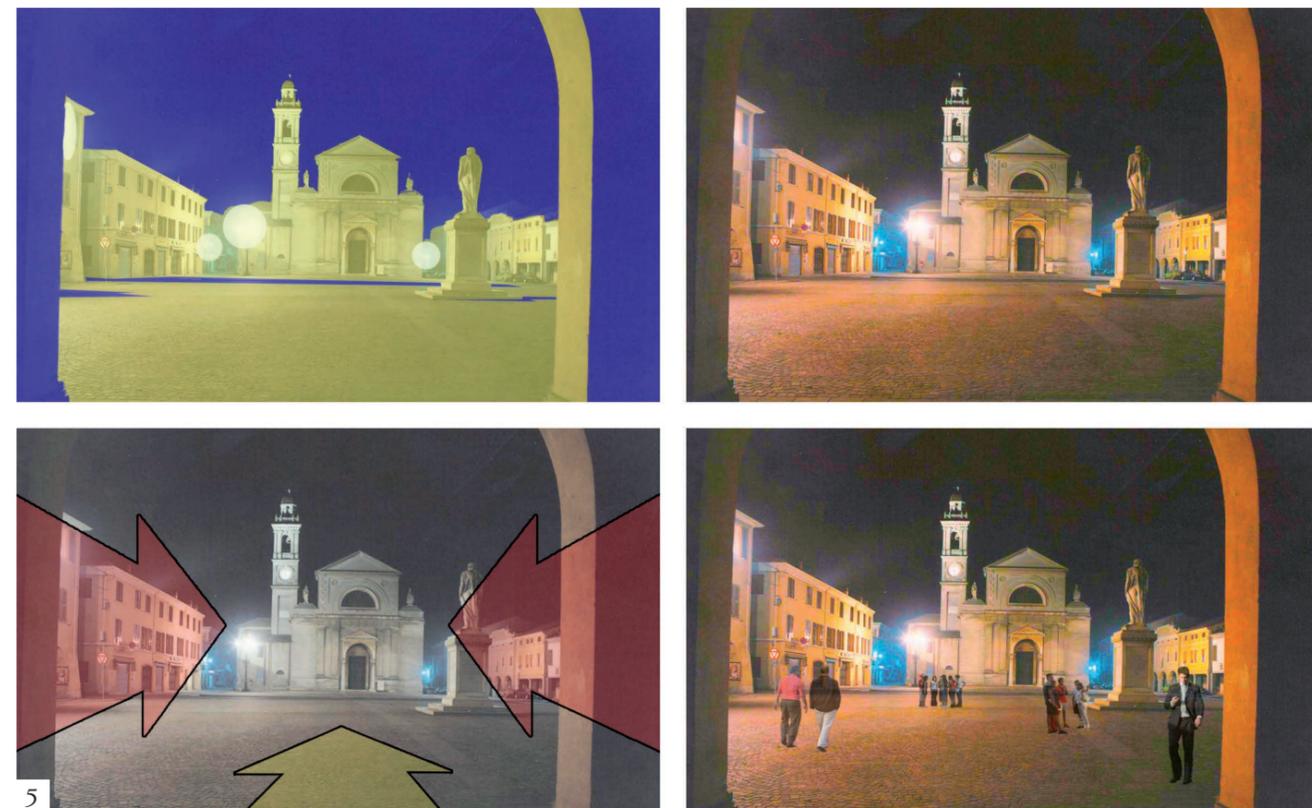


Figura 4  
*Brescello* (L. Ghirri, 1989) con la sovrapposizione di schemi analitici, linee prospettiche, colori CMYK. Sovrapposizioni in Adobe Photoshop©. © L'autore con S. Peretti e M. Tamanini.

Figura 5  
*Brescello* (L. Ghirri, 1989) con la sovrapposizione di schemi analitici, linee prospettiche, colori CMYK. Sovrapposizioni in Adobe Photoshop©. © L'autore con S. Peretti e M. Tamanini.

cielo buio) diventano i limiti della fotografia.

– La restituzione del colore in colori soffusi ovattati, le luci artificiali diventano surreali, come l'azzurro sui due lati della chiesa.

– La percezione del mistero e dell'enigma: assenza di persone (la statua misura intermedia del vuoto della piazza), si connota anche come assenza di movimento o come staticità dinamica. Come per de Chirico la scelta del quadro prospettico diviene questione morfologica, e la soglia fra il “dentro” e il “fuori” del quadro fotografico è limite censorio della realtà ammessa o esclusa; è questa l'unica maniera che permette a Ghirri di rendere esteticamente accettabile l'ordinarietà della scena quotidiana, dei paesaggi di provincia della Pianura Padana, in cui il “brutto” è definitivamente prevalente sul “bello”. De Chirico può agire sulla deformazione geometrica, sul presunto “errore”, mentre Ghirri deve dissimulare una realtà troppo spesso non gradevole attraverso le scelte preparatorie o successive allo scatto. Azioni simili con strumenti differenti quindi,

il pennello per de Chirico e la camera fotografica per Ghirri.

### 3. Conclusioni: l'immagine come introspezione

Tra gli elementi comuni della poetica dei due artisti vi è la scelta della prospettiva centrale come spazio geometrico misurabile. In de Chirico la centralità è corrotta da errori volontari nella caduta delle linee di fuga che non giungono al medesimo punto di fuga, ma questo aspetto non fa che esaltare la scelta della centralità, quasi a non rendere normale quell'assialità, ma appunto enigmatica. Per Ghirri, obbligato alla visione prospettico–meccanica del proprio obiettivo, la centralità è una scelta indeformabile, ma il cavalletto e la messa in bolla della camera lo costringono là dove la propria costruzione teorica lo conduce, a disegnare la scena su linee che convergono al centro.

La scelta dell'inquadratura con la cornice sulla scena centrale è un altro elemento comune. Di tradizione classica rinascimentale, la soglia che divide l'ambiente rappresentato in due –

choice. The complexity of the space, the threshold as a frame of the square to be represented. In the four figures shown in sequence we can see the construction of the image with the portico that identifies the space inside the frame and presages what is cut out voluntarily. The scene is thought *a priori*, and the content of the square is not left to chance. There are no extraneous elements. To Ghirri, the photographic scene is a pictorial scene, the invention can be found in the exclusions of the superfluous (fig. 5).

– Preparation of the shot in the choice of lights and shadows. The dark colours (the interior of the portico in the foreground, the threshold of the archway, and the dark sky) become the limits of photography.

– The representation of the colour in a soft way, muted colours, the artificial lights become surreal, like the blue on the two sides of the church.

– The perception of the mystery and the enigma: absence of persons (the statue is an intermediate measure of the emptiness of the square), also connoted as an absence of movement or a dynamic immobility.

To Ghirri as for de Chirico, the choice of the perspective picture becomes a morphological question, and the threshold between the 'inside' and the 'outside' of the photographic framework is the censorial limit of the admitted or excluded reality; this is the only way that allows Ghirri to make aesthetically acceptable the ordinariness of the daily scene, the landscapes of the province of the Po Valley, where the 'ugly' is definitely prevalent on the 'beauty'. De Chirico can act on geometrical deformation, on the presumed 'error', while Ghirri must conceal a reality that is too often unpleasant through the preparatory or subsequent choices at the shot. Similar actions with different instruments, the brush for de Chirico and the camera for Ghirri.

### 3. Conclusions: the image as introspection

Among the common elements of the poetics of the two artists is the choice of the central perspective as a measurable geometric space. In de Chirico the centrality is corrupted by voluntary errors of the fall of the escape lines

that do not reach the same vanishing point, but this aspect exalts the choice of centrality, almost to make that axiality abnormal, more precisely enigmatic. To Ghirri, forced to the perspective–mechanical vision of his camera, the centrality is a non–deformable choice, but the tripod and the level in the room, force him where his theoretical construction leads him, to draw the scene on lines that converge to the centre.

The choice of shot with the frame on the central scene is another common element. From the classical Renaissance tradition, the threshold that divides the environment represented in two – the inside and the outside – is the reason of a great *a priori* study of pictorial and photographic drawing, of precision on the choice of the elements that are inside, and of the randomness of the elements that they're out. It is a featuring choice that comes from within the two authors, from the need to create the scene rather than to suffer it.

Another fundamental aspect that define a common denominator between the two poetics is the use of lights and shadows. De Chirico uses light to enhance the shadow, always elongated and suited to give mystery to the scene, Ghirri uses the post–production laboratory to develop negatives with modified lighting, saturated, contrasted. The light draws the forms (de Chirico) or dissimulates them (Ghirri): here then the use of technique unites the two artists on the creation of the image that is not uncritical reproduction of reality, but the same technique is used to obtain effects different for different sensibilities. Thinking about this, we understand the evening setting of the de Chirico's scene, the saturated and rotting colours, the sharp lines of demarcation between the objects, and on the contrary in the Ghirri's scene, the fog that hides the depth and defined lines of the landscape, the diaphanous colours the environment represented contradicted only punctually by some light of Pop–art extraction (*ex–post* setup, during the printing phase in the laboratory).

Moreover we have to highlight the use of figures of measurement, placed inside the scene, as statues or simply abstractly inserted into the scene. Between the foreground and the closing

18. BIZZARRI, BARBARO  
2010, p. 55.

il dentro e il fuori – è motivo di grande studio *a priori* del disegno pittorico e fotografico, di precisione sulla scelta degli elementi che stanno dentro e della casualità degli elementi che stanno fuori. È scelta ordinatrice che viene dal di dentro dei due autori, dalla necessità di creare la scena piuttosto che di subirla.

Altro aspetto fondamentale che è denominatore comune delle due poetiche è l'uso delle luci e delle ombre. De Chirico usa la luce per esaltare l'ombra, sempre allungata e vocata a conferire mistero alla scena, Ghirri utilizza la post–produzione di laboratorio per sviluppare negativi con illuminazione modificata, saturata, contrastata. La luce disegna le forme (de Chirico) oppure le dissimula (Ghirri): ecco allora che l'uso della tecnica accomuna i due artisti sulla creazione dell'immagine che non è riproduzione acritica della realtà, seppure la stessa tecnica venga usata per ottenere effetti differenti per sensibilità diverse. Si pensi in questo senso all'ambientazione serale della scena dechirichiana, ai colori saturi e marcescenti, alle linee nette di demarcazione fra gli oggetti, e al contrario nella scena ghirriana, alla nebbia che nasconde la profondità e linee definite del paesaggio, ai colori diafani dell'ambiente rappresentato contraddetti solo puntualmente da qualche luce di estrazione Pop–art (messa a punto *ex–post* durante la fase di stampa in laboratorio). E ancora va posto in rilievo l'uso delle figure di misura, poste all'interno della scena, come statue o semplicemente volumi astrattamente inseriti nella scena. Tra il primo piano e gli elementi di chiusura (siano essi paesaggio o architetture), i due autori avvertono la necessità d'inserire oggetti che aiutino l'osservatore a valutare le profondità. Tali oggetti non sono mai centrali a disturbare la prospettiva, ma utilizzati come dissonanze ad interrompere – e a misurare – la percezione dello spazio da parte dell'occhio umano. Quasi mai sono figure umane, il paesaggio per de Chirico e Ghirri è privo della dinamicità della presenza umana.

Al di là dell'importanza figurativa ed estetica del paesaggio nel lavoro di entrambi gli autori, quali sono le motivazioni profonde che

li hanno spinti a dedicarvi così tanto tempo? La risposta va probabilmente ricercata nei mutamenti socio–culturali che caratterizzano il secolo breve, il Novecento. Secondo L. Ghirri l'eccesso di strumentalizzazione delle immagini di fruizione pubblica (mass–media, televisioni, giornali, ecc.) andava sottolineata dall'esibizione (al naturale) dei fenomeni, senza infingimenti, senza distrazioni dello sguardo; attraverso la descrizione del paesaggio contemporaneo, senza girare lo sguardo all'incontro dei segni dell'abbruttimento commerciale ed industriale, occorreva ricostruire il rapporto primordiale tra l'uomo e l'ambiente, nella consapevolezza dei mutamenti e nella sublimazione iconica (tipico della Pop–art e dell'arte concettuale) dei messaggi provenienti dal villaggio globalizzato. Alla velocizzazione dello sguardo propria del XX secolo, L. Ghirri opponeva però il rallentamento del processo visivo–cognitivo per permettere all'uomo di cogliere i particolari ordinari della realtà che lo circondava. Sostiene Ghirri: «Il grande ruolo che ha oggi la fotografia, da un punto di vista comunicativo, è quello di rallentare la velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine. Rappresenta uno spazio di osservazione della realtà, o di un analogo della realtà (la fotografia è sempre un analogo della realtà), che ci permette ancora di vedere le cose»<sup>18</sup>.

G. de Chirico rappresenta la realtà ordinaria delle *Piazze d'Italia* in una modalità molto vicina a quella della sensibilità di Ghirri, cercando di incidere sul lato più inconscio dell'osservatore. Dall'analisi dei fenomeni moderni attraverso la lettura dei mutamenti socio–culturali dell'esperienza L. Ghirri, si giunge con de Chirico ad una introspezione psicoanalitica della realtà umana, e il pittore diviene l'alter–ego figurativo di S. Freud, della nascente scienza che indaga la mente umana, i suoi disturbi e le modalità cognitive a largo spettro. Le sensazioni di sorpresa, spaesamento, mistero, o angoscia nascono dagli accostamenti inconsueti degli oggetti rappresentati nei suoi paesaggi, andandone a stravolgere il punto di vista o la localizzazione nello spazio pittorico, stanze della mente in cui il processo cognitivo diventa irregolare,

elements (be they landscape or architecture), the two authors feel the need to insert objects that help the observer to evaluate the depths. Such objects are never central to disturbing the perspective, but used as dissonances to interrupt – and to measure – the perception of space by the human eye. Almost never are human figures, the landscape for de Chirico and Ghirri is devoid of the dynamism of human presence.

Beyond the figurative and aesthetic importance of the landscape in the work of both authors, what are the deep motivations that have led them to dedicate so much time? The answer should probably be sought in the socio-cultural changes that characterize the short century, the 20th century. According to L. Ghirri, the excessive exploitation of images of public use (mass-media, television, newspapers, etc.) was underlined by the (natural) exhibition of the phenomena, without feignings, without distractions of the gaze; through the description of the contemporary landscape, without looking back at the signs of commercial and industrial ugliness, it was necessary to reconstruct the primordial relationship between man and the environment, in the awareness of changes and in the iconic sublimation (typical of the Pop-art and conceptual art) of messages from the globalized village. At the speeding of the look of the twentieth century, L. Ghirri opposed the slowing down of the visual-cognitive process to allow the man to grasp the ordinary details of the reality that surrounded him. Ghirri says: “The great role that photography has today, from a communicative point of view, is that of slowing down the speed of the processes of reading the image. It repre-

sents an observation space of reality, or an analogue of reality (photography is always an analogue of reality), which still allows us to see things”<sup>18</sup>.

G. de Chirico represents the ordinary reality of the *Piazze d'Italia* in a way very close to that of Ghirri's sensitivity, trying to affect the unconscious side of the observer. From the analysis of modern phenomena through the reading of the socio-cultural changes of the L. Ghirri experience, we arrive with de Chirico to a psychoanalytic introspection of human reality, and the painter becomes the figurative alter-ego of S. Freud, of the emerging science that investigates the human mind, its disorders and broad-spectrum cognitive modalities. The feelings of surprise, disorientation, mystery, or anguish arise from the unusual combinations of the objects represented in his landscapes, going to distort the point of view or the location in the pictorial space, rooms of the mind in which the cognitive process becomes irregular, and the disposition of some things follow different orders, sometimes irrational or even wrong. In this sense we should read the perspective errors in the representation of the buildings, the apparently randomly differentiated vanishing points, the distorted depths of the thicknesses of the arches, and the spatial and temporal incongruities in the representation of objects. It is this introspectivity projected on the image that inextricably combines the work on the landscape by G. de Chirico and L. Ghirri, authors who have given a decisive turn to the history of painting and photography of the modern era (and as a reflection, also of the architecture), and have become a point of reference for the artists of the third millennium.

18. BIZZARRI, BARBARO 2010, p. 55.

e la disposizione delle cose segue ordini differenti, a volte irrazionali o addirittura errati. In questo senso vanno letti gli errori prospettici nella raffigurazione degli edifici, i punti di fuga differenziati apparentemente a caso, le profondità distorte degli spessori dei fornicati, e le incongruenze spaziali e temporali nella rappresentazione degli oggetti. È questa in-

trospettività proiettata sull'immagine che unisce indissolubilmente il lavoro sul paesaggio di G. de Chirico e L. Ghirri, autori che hanno impresso una svolta determinante alla storia della pittura e della fotografia dell'epoca moderna (e come riflesso, anche dell'architettura), e sono divenuti un punto di riferimento per gli artisti del terzo millennio.

#### References / Bibliografia

- Archivio Luigi Ghirri. Archivio Luigi Ghirri. 2018. [visitato 13 dicembre 2018]. Disponibile da: <https://archivioluigighirri.com>.
- Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. 2018. [visitato 13 dicembre 2018]. Disponibile da: <http://www.fondazionedechirico.org>.
- BIZZARRI, G., BARBARO, P. (cura), 2010. *Luigi Ghirri. Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet, pp. 264.
- BRUNI SAKRAISCHIK, C., 1987. *Catalogo Generale Giorgio de Chirico. Volume ottavo, opere dal 1951 al 1974*. Milano: Electa Editrice, pp. 221.
- CALVESI, M., MORI, G., 2007. *De Chirico. Edizione illustrata*. Firenze: Giunti Editore, pp. 52.
- DE CHIRICO, G., 2008. *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*. In CORTELLESSA, A. (cura), 2008. *Romanzi e scritti critici e teorici. Scritti/1 (1911-1945)*. Milano: Bompiani, pp. 1069.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., 1991. *La grande ombra: Piero della Francesca e il Novecento*. In FAGIOLO DELL'ARCO, M., LAMBERTI, M.M. (cura), 1991. *Piero della Francesca e il Novecento*. Venezia: Marsilio, pp. 268.
- FOCILLON, H., 1987. *Vita delle Forme*. Torino: Einaudi, pp. 134.
- GHIRRI, L., 1982. *Still-Life. Topografia-Iconografia. Camera Austria*, 7, 1982. In COSTANTINI, P., CHIARAMONTE, G. (cura), 1997. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*. Torino: Società Editrice Internazionale, pp. 47-48.
- GHIRRI, L., LEONE, G., VELATI, E. (cura), 1984. *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante, pp. 132.
- MUSSINI, M., 2001. *Luigi Ghirri. Mostra antologica, 1972-1992*. Milano: Federico Motta, pp. 382.
- NIETZSCHE, F., 1977. *La gaia scienza e Idilli di Messina*. Milano: Adelphi, pp. 364.
- QUENEAU, R., 1947. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, pp. 176.
- RICCARDO, C., 1998-1999. *Giorgio de Chirico e la pittura metafisica. Influssi della cultura tedesca*. Tesi di laurea in Storia dell'arte contemporanea. Istituto Universitario Orientale Napoli, pp. 79.
- SCHMIED, W., 1989. *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Prestel, pp. 149.