

Caterina Martino
Viaggio in Italia con Bob Dylan.
Identità del paesaggio (inter)nazionale nel percorso fotografico
di Luigi Ghirri

Ci sono sempre le nuvole nel cielo quando ascolto le canzoni di Dylan, e si compie l'incanto di una misteriosa ricomposizione, come se la sua voce e la sua musica fossero il miracoloso segreto per guardare nel mondo che ho di fronte.

L. Ghirri

Fa parte dell'identità italiana anche il paesaggio italiano e la sua rappresentazione fotografica. Quest'ultima, pur non vantando una solida tradizione al pari ad esempio della fotografia americana di paesaggio, si caratterizza per alcuni importanti momenti: la documentazione ottocentesca del patrimonio culturale in un'epoca in cui l'Italia si identifica con i propri simboli culturali; la documentazione territoriale del secondo dopoguerra quando l'Italia si ricostruisce come paesaggio che è storico ma anche povero e quotidiano prima, ricco e industrializzato poi; e infine la rinnovata rappresentazione degli anni Settanta quando l'Italia prende coscienza del proprio paesaggio antropizzato.

Con la loro consistente catalogazione del patrimonio culturale e paesaggistico, gli Alinari sono probabilmente i primi ad aver contribuito alla formazione dell'identità italiana o in generale, scrive D'Autilia, i primi «a costruire un mosaico visivo non solo a livello locale ma nazionale»¹. La loro documentazione è mirata ad archiviare luoghi turistici, simboli storici e culturali, tradizionalmente rappresentativi e identificativi dell'Italia nel mondo. Tale catalogazione di monumenti e opere prosegue all'indomani dell'Unificazione, mentre nel secondo dopoguerra la riscoperta antropologica e neorealista del territorio dà avvio a una nuova coscienza del paesaggio identitario italiano in cui Storia e cultura si mescolano alla vita che lo

¹ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. 83.

abita. Questa nuova coscienza del paesaggio diventa nei decenni successivi una vera e propria emergenza da affrontare e risolvere attraverso un totale rinnovamento della sua rappresentazione fotografica. Luigi Ghirri (1943-1992) è tra i protagonisti principali di questo rinnovamento. *Viaggio in Italia*, il progetto collettivo di cui è a capo nel 1984, costituisce una vera e propria svolta nella storia della fotografia italiana e riunisce i rappresentanti della cosiddetta *scuola italiana di paesaggio*² – Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Guido Guidi, Mario Cresci e altri. La nuova generazione di fotografi fa i conti con la “mutazione antropologica”³ del paesaggio italiano urbano e naturale profondamente trasformato dalla modernizzazione. Il tentativo è quello di contribuire «alla non facile definizione della identità culturale italiana in relazione alla complessità del suo paesaggio»⁴. Spinti da un lato dalla necessità di confrontarsi con la trasformazione in atto e dall’altro dalla necessità di interrogarsi su che cosa consista l’italianità di un paesaggio destinato a perdere le caratteristiche identitarie per assumere connotati comuni a livello globale, i fotografi si appropriano del tema del viaggio in Italia ricongiungendosi a una tradizione artistica che include il celebre film di Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia* del 1954, e l’omonimo libro di Guido Piovene del 1957.

I titoli dei progetti fotografici di Luigi Ghirri fanno intuire alcuni dei temi ricorrenti nel suo lavoro fotografico, in particolare: il viaggio (che ha diverse connotazioni, da percorso sul territorio a percorso sull’atlante), l’Italia (anche se il fotografo modenese si muove prevalentemente nella provincia dell’Emilia Romagna) e il paesaggio. Quali luoghi Ghirri ha visitato in Italia e in che modo ha rappresentato il paesaggio italiano? Attraverso quelle che considera tre funzioni della fotografia⁵:

1. Conciliare il mondo interno del fotografo, quindi la sua autobiografia e i suoi trascorsi, con ciò che gli è esterno, che esiste ed esisterà nel mondo indipendentemente da lui.

² Cfr. R. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino 2013.

³ L’espressione pasoliniana è ripresa da Gabriele D’Autilia per identificare le esperienze fotografiche che si sono verificate nel periodo tra 1960 e 1978, cfr. D’AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia*, cit., pp. 315-355.

⁴ VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., p. XV.

⁵ Le funzioni della fotografia sono descritte da Ghirri nei suoi scritti teorici e nelle sue lezioni universitarie ora pubblicate, cfr. L. GHIRRI, *Niente d’antico sotto il sole*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, Torino 1997; ID., *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro, Macerata 2010.

2. Rilevare nella realtà le immagini: non è la fotografia che costruisce l'immagine poiché questa è già offerta dal mondo che è caratterizzato da segni, sovrapposizioni, riflessi. Ne è un esempio la serie di «fotosmontaggi»⁶ dal titolo *Kodachrome* (1978).
3. Rivelare lo straordinario nell'ordinario: il fotografo di paesaggio non è più alla ricerca dell'immaginario turistico o del patrimonio culturale, ma dei margini, delle periferie, dei luoghi anonimi che nessuno penserebbe di fotografare e che invece corrispondono per Ghirri a un paesaggio familiare e quotidiano che guardato con occhio nuovo svela in sé dello straordinario. Ne è esempio la serie *Italia ailati* (1917-1979), fotografie scattate dai finestrini del treno che mostrano un'Italia vista frettolosamente a causa della velocità con cui si viaggia e a spezzoni a causa delle gallerie che interrompono la visione. Il titolo è un palindromo che diventa metafora del viaggio di andata e ritorno per la penisola. Le foto della serie invece creano una contrapposizione tra le immagini degli Alinari appese negli scompartimenti del treno e le immagini di Ghirri scattate in viaggio, quindi tra un'Italia statica e storica e un'Italia contemporanea frastagliata e in movimento.

In sostanza, Ghirri sa bene che l'identità nazionale non è costituita più solo da paesaggi reali, ma anche da paesaggi già fotografati (una storicità preesistente, da qui la contrapposizione con lo stile Alinari) e da paesaggi già composti da immagini (quindi si potrebbe dire meta-paesaggi, il riferimento è ancora una volta a *Kodachrome*).

Il tema del viaggio, il ruolo del fotografo itinerante, la consapevolezza del mutamento del paesaggio, e poi ancora l'uso del libro d'artista e la scelta di fotografare a colori – perché, dice Ghirri, il mondo che conosciamo e vediamo non è in bianco e nero⁷ – non sono peculiarità della tradizione fotografica italiana (o europea), ma di quella americana. O'Sullivan, Ansel Adams, Evans, Weston, Baltz, Eggleston, Shore, Robert Adams, Gossage, Friedlander, Winogrand, ecc., sono i fotografi che secondo Ghirri ci insegnano «a costruire la nostra identità che è dentro e fuori di noi, in una singolare sintesi di mondo esterno e interno»⁸. Formatosi a metà strada tra

⁶ «Fotosmontaggio» è il termine che Ghirri inventa per dare una definizione del fatto che la realtà sembra essere un fotomontaggio 'in diretta' che la macchina fotografica aiuta a catturare. Cfr. *Ivi*, p. 63.

⁷ Cfr. ID., *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 18.

⁸ *Ivi*, p. 105.

fotoamatorismo e arte concettuale, egli ammira e fa propria questa tradizione precisando che mentre gli americani fanno i conti con la nozione di spazio – un paesaggio selvaggio, giovane, astorico, sconfinato e incontaminato che viene compromesso dall’urbanizzazione e dall’industrializzazione –, gli europei fanno i conti con la nozione di tempo – un paesaggio storico la cui alterazione è percepita come crisi della cultura⁹. Negli anni Sessanta e Settanta molti artisti italiani si ispirano alla cultura americana e ciò è evidente in diversi ambiti come il cinema, la letteratura, la musica, l’arte. Si verifica quindi un superamento dei modelli di Brel o Brassens per la musica e di Cartier-Bresson per la fotografia¹⁰. Nel caso di Ghirri l’interesse è rivolto ai fotografi *on the road* come Robert Frank, Joel Meyerowitz, William Eggleston, Stephen Shore, Joel Sternfeld, ecc., e alla musica di Bob Dylan. Quest’ultima, più di ogni altra cosa, diventa per lui il metodo attraverso cui guardare e spiegare il paesaggio italiano.

Uno scatto privato del 1991 mostra il fotografo sulla soglia di casa con lo striscione “Dylan Forever”. La foto, scattata poco tempo prima che Ghirri morisse, è emblematica della sua ammirazione per il cantautore statunitense. Consapevole di questa sorta di ossessione, Ghirri si autodefinisce «ascoltatore passivo» ricorrendo alle parole della sociologia della musica di Adorno¹¹. Tuttavia, sarebbe forse più corretto chiamarlo «consumatore di cultura» considerate le sue caratteristiche: colleziona i dischi; discute continuamente del suo idolo; lo cita negli scritti; ne conserva i ritagli di giornale; ascolta in macchina le audiocassette registrate con diverse versioni della stessa canzone.

Dylan, il cantastorie del paesaggio americano, è per l’autore di *Viaggio in Italia* una sorta di guida nel peregrinare per le periferie delle città e per gli spazi marginalizzati. Gli scritti teorici di Ghirri sono permeati da citazioni delle canzoni di Dylan¹². *Desolation Row* (1965) è definita come uno dei migliori testi poetici esistenti. In questa canzone Ghirri ritrova la

⁹ Cfr. *Ivi*, p. 96. Cfr. anche R. VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 191.

¹⁰ Cfr. EAD. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., pp. 68-69.

¹¹ Cfr. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 228; T.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 2005.

¹² Per l’autore di *Viaggio in Italia*, esistono delle affinità tra canzoni e fotografie: sono segni culturali che formano la nostra lingua; sono scarsamente prese in considerazione rispetto ad altre arti; nascono dall’incrocio di desideri, intuizioni, invenzioni. In altre parole, canzoni e fotografie sono «piccole illuminazioni, squarci visionari che si consegnano a noi per diventare semplicemente parti della nostra vita». L. GHIRRI, *Ghirri di musica*, Gli Ori, Prato 2008, p. 93; cfr. ID., *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 135.

fotografia americana: gli scatti ipnotici di Arbus, le immagini moltiplicate di Friedlander, la profonda notte di Weegee, i fotogrammi sospesi di Winogrand¹³. Non solo Ghirri guarda il paesaggio lasciandosi coinvolgere emotivamente dalla musica di Dylan, ma si serve dei suoi testi per fare teoria sul paesaggio italiano e sulla fotografia italiana di paesaggio. In *Per un'idea del paesaggio* (1986), Ghirri si appropria di alcune frasi delle canzoni *Highway 61 Revisited* (1965) e *Standing on the Highway* (1962). Il racconto di un autostoppista diventa metafora dell'incertezza che caratterizza il viaggio, del lasciare la propria casa e incamminarsi con la valigia in mano. «Sembra che nessuno mi conosca, tutti mi passano accanto»¹⁴ è la frase che accomunerebbe Dylan a tutti coloro che percorrono il paesaggio per rappresentarlo e descriverlo¹⁵. Un paesaggio familiare (quello americano e quello emiliano) che però è diventato sconosciuto, intercambiabile, indecifrabile. Pertanto, frammenti come un colore o un suono diventano piccole certezze per ritrovare la strada di casa.

In *Sulla strada dylaniani* (1987) Ghirri identifica Dylan come il cantautore più vicino al tema del viaggio.

Dylan ha attraversato [...] tanti luoghi fisici o mentali, in una impressionante sequenza di paesaggi veri o inventati, un continuo vagabondare, senza che sia mai possibile riconoscere un itinerario preciso, come se lo scopo finale fosse una fuga senza lasciare tracce [...]. Ma quello di Dylan, non era il viaggio di una stagione particolare, né trip allucinatorio, né iter profetico o *Easy Rider*, ma era forse il fotogramma successivo a quello finale di *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, un uomo e una donna che s'incamminano lungo una strada qualsiasi in un luogo imprecisato. [...] Il viaggio di Dylan può essere visto in questo scrutare il paesaggio, guardando in avanti, come se non esistessero i punti cardinali o di riferimento, continuando a cantare sentimenti e percezioni di piogge e di vicoli, di venti e di amori, degli angeli alla strada¹⁶.

Ghirri ama soprattutto il primo Dylan, le sue canzoni degli anni Sessanta, non tanto per l'impegno sociale di alcuni testi, quanto piuttosto

¹³ Cfr. *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 88.

¹⁵ È importante notare che Bob Dylan è anche autore di quadri del paesaggio americano, proprio quello fotografato dai New Topographics.

¹⁶ *Ivi*, pp. 112-113.

per la cultura *on the road* e degli *hobo*¹⁷ – Dylan stesso è un *hobo* moderno che viaggia con la chitarra sulle spalle e usa la musica per raccontare la propria esperienza, ma sostituisce il viaggio clandestino sui treni merci con l'autostop e la ricerca del lavoro con la ricerca dell'ispirazione. Il fotografo itinerante emula il cantautore itinerante¹⁸, facendo della fotografia un viaggio e facendo del viaggio un modo per studiare e osservare il nuovo paesaggio italiano. Ghirri è un nuovo topografo, un viaggiatore che si sposta verso un "Ovest" figurativo per esplorare il territorio e osservare «il paesaggio attraverso il finestrino, attraverso una visione costruita sulla geografia locale, ma immobile e chiarificatrice»¹⁹.

Nel corso di tutta la sua carriera Ghirri opera come fotografo itinerante. I due progetti fotografici più ambiziosi realizzati in comunione con altri fotografi contemporanei, ovvero il già citato *Viaggio in Italia* e il successivo *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio* (1986), condensano tutte le sue considerazioni sulla fotografia di paesaggio: l'esplorazione e il viaggio; l'esclusione di luoghi turistici e posti da cartolina; l'inclusione di periferie e luoghi non indagati in precedenza dalle immagini tecniche; la natura permeata di segni turistici; la fotografia come *opera aperta*²⁰, ecc. I due progetti collettivi costituiscono un percorso di andata e ritorno denotato dalle copertine dei due cataloghi: la cartina geografica dello stivale visto da Nord a Sud per il progetto del 1984 e la cartina geografica

¹⁷ *Hobo* è la denominazione del vagabondo o disoccupato che tra la fine dell'Ottocento e le prime decadi del Novecento – in particolare negli anni della Grande Depressione – viaggia per gli Stati Uniti in cerca di avventura, libertà, lavoro, e che racconta la propria esperienza attraverso canzoni e poesie. Affascinato da questa cultura, Dylan scrive diverse canzoni sul tema tra cui *Song To Woody* (1965) dedicata al cantautore americano folk Woody Guthrie: «I'm a-leavin' tomorrow, but I could leave today / Somewhere down the road someday / The very last thing that I'd want to do / Is to say I've been hittin' some hard travelin' too».

¹⁸ Il viaggio non è per Dylan solamente un tema delle sue canzoni e di quelle che riprende dalla tradizione folk americana. Il viaggio è anche il suo modo di vivere e di cercare ispirazione. Due eventi in particolare potrebbero essere legati al mito che Ghirri ha di Dylan: il viaggio *coast to coast* del 1964 durante il quale il cantante americano scrive guardando il paesaggio dal finestrino dell'automobile e la tournée del 1975 *Rolling Thunder Revue* per la quale Dylan ha riunito diversi artisti famosi in una carovana che ha attraversato gli States per diversi mesi da una città all'altra senza destinazioni programmate.

¹⁹ R. ADAMS, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 10.

²⁰ È il titolo di uno scritto del 1984 ed è il modo attraverso cui Ghirri spiega il carattere interdisciplinare della fotografia, ovvero l'idea che essa sia un progetto che si alimenta nel corso del tempo e che si sviluppa in relazione ad altri linguaggi e ad altri artisti. Il riferimento è a Umberto Eco ma Ghirri non lo dichiara esplicitamente.

dell'Italia capovolta con la pianura padana in primo piano per il progetto del 1986. Se però con *Viaggio in Italia* i fotografi esplorano la penisola specializzandosi ognuno in un'area specifica dell'Italia e producendo centinaia di foto, 10 capitoli tematici, un catalogo e una mostra itinerante da Bari a Bologna, con le *Esplorazioni sulla via Emilia* invece il viaggio è circoscritto a un'unica strada da percorrere. Quasi che il microcosmo dello "strapaese" (termine ricorrente in Ghirri) dell'Emilia Romagna diventa specchio o meglio ancora riproduzione in piccolo del macrocosmo della nazione. Il paesaggio padano come simbolo di quello italiano che a sua volta è costruito lasciandosi guidare emotivamente e teoricamente dal paesaggio americano.

Highway 61 Revisited (1965) è la canzone che nel 1986 ispira il viaggio di Ghirri per la via Emilia²¹. Con *Highway 61* «Bob Dylan stava dicendo che, se ci si sforza di pensare e di vedere, si può comprendere che la totalità della storia umana, ogni possibile combinazione di storia e sintassi, è proprio davanti ai nostri occhi, che la strada senza fine è quella che conosciamo meglio»²². Dalla teoria sul paesaggio fatta attraverso le parole di Dylan, Ghirri passa alla pratica incamminandosi, proprio come il suo idolo, nel paesaggio familiare alla ricerca dell'inaspettato e dell'inusuale. La via Emilia, nota oggi come Strada Statale 9 che porta da Rimini a Piacenza, diventa surrogato della Highway 61, nota oggi come U.S. Route 61 che porta dal Minnesota alla Louisiana seguendo il corso del Mississippi. Lo scopo del viaggio è documentare i cambiamenti causati dall'urbanizzazione guardando al paesaggio come se fosse la prima volta, applicando un grado zero della visione alla via Emilia che ha antiche origini romane e quindi ha già una propria storia. Il progetto – che avrebbe potuto intitolarsi *Via Emilia Revisited* – vede la collaborazione di molti dei fotografi di *Viaggio in Italia*, ma anche di scrittori (come l'amico Gianni Celati), pittori (Benati e Galliani) e altri artisti tra cui Lucio Dalla per le musiche. La via Emilia per Ghirri è un luogo anonimo e allo stesso tempo ricco di insegne, segni, fabbricati che «purtuttavia non riescono a nascondere spazi, squarci di paesaggio»²³. Questa strada rischia di diventare un *nonluogo*²⁴. Infatti, parafrasando Marc Augé, si può dire che tutte le strade

²¹ Francesco Guccini ha cantato della via Emilia e del mito americano che la caratterizza: «correva la fantasia verso la prateria, fra la via Emilia e il West» (*Piccola città*, 1972).

²² G. MARCUS, *Bob Dylan. Scritti 1968-2010*, Odoja Kindle, Bologna 2016, p. III, cap. 7, doc. 31.

²³ GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 85.

²⁴ Secondo Valtorta la nozione di 'nonluogo' è vicina alla nuova scuola italiana di paesaggio, cfr. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., p. 78-79. Tuttavia, la fotografia di Ghirri andrebbe intesa ancora in chiave moderna più

provinciali o statali mostrano dei paesaggi²⁵ penetrando nell'intimità della vita quotidiana. Tuttavia, l'antropizzazione della via Emilia che Ghirri individua nella doppia velocità che la percorre, ovvero le macchine che transitano e il paesaggio che muta, rischia di trasformare questo luogo intimo in un luogo non più identitario o relazionale, in un luogo di passaggio. Ma Ghirri non è di passaggio perché in quanto viaggiatore si dilunga in un luogo e allo scopo di fotografare la strada, cogliere attimi, luci, vedute e punti di vista particolari, egli riscopre il valore della lentezza tanto decantato dall'americano Robert Adams. Scrive Ghirri: «Bisogna dimenticarsi dei "paesaggi visti di passaggio" perché questa strada non resti una Torre di Babele, luogo di nessuna storia e di nessuna geografia, o di tutte le storie e le geografie possibili»²⁶.

Il fotografo itinerante non si appropria al mondo già condizionato da un "immaginario", non guarda solo ciò che è stato detto di vedere, come asserisce uno dei gitanti intervistati in *Strada provinciale delle anime*, documentario di Gianni Celati del 1991. Dopo il viaggio in treno di *Italia ailati*, quelli in macchina di *Viaggio in Italia* ed *Esplorazione sulla via Emilia*, Ghirri partecipa a questo ennesimo viaggio in autobus lungo il delta del Po. Nel documentario dell'amico Celati egli è spesso inquadrato con la macchina fotografica in mano o mentre scatta una fotografia ogni volta che il gruppo di turisti raggiunge una nuova destinazione. Quando viene intervistato, Ghirri spiega il valore e il senso del paesaggio ancora una volta con i suoi riferimenti americani.

Un fotografo americano molto famoso, che era Ansel Adams, diceva che il paesaggio è il luogo dove finisce la natura, quindi il paesaggio era una parola disprezzabile in un certo senso, qualcosa di oscuro e di minaccioso nei confronti della natura. Forse invece il paesaggio è proprio per noi l'incrocio tra la natura e la cultura, quindi anche il luogo della distruzione in un certo senso. Il paesaggio assomiglia molto di più a un attimo e all'interno di questo attimo ci sono diversi tipi di eccezioni che sono sensoriali, gli odori, il vento che ti passa

che postmoderna perché non vi è crisi assoluta di storicità e spazialità ma il tentativo di approcciarsi alla trasformazione in atto per restituire una spiegazione coerente.

²⁵ Le autostrade invece mostrano paesaggi «a volte quasi aerei, molto diversi da quelli che può cogliere il viaggiatore che percorre le strade statali o provinciali. Con esse si è passati dal film intimista agli orizzonti del western. Sono i testi disseminati sul percorso a enunciare il paesaggio e a spiegarne le segrete bellezze. [...] Il viaggiatore è in qualche modo dispensato dal fermarsi e anche dal guardare», M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera. Milano 2012, pp. 89-90.

²⁶ GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 86.

sulla faccia, la luce, le parole che ascolti, i suoni che non ci sono. Quindi, all'interno della rappresentazione vi è sempre una forma di schematizzazione o di riduzione della complessità del sentire di un determinato momento. Forse alla fine il paesaggio è proprio il luogo della tensione infinita, in questo senso forse non riesci a collocare e a trovare un punto definitivo per determinare un ambiente. In questo senso non è delimitabile da una specie di circolarità anche della visione, che non finisce mai²⁷.

Nel 1986 Ghirri compie un altro importante viaggio con il caro amico Lucio Dalla. Lo accompagna come suo fotografo ufficiale in una tournée in America. Il viaggio va in onda anche sulla RAI con il documentario *Dall'America* nel quale sono inclusi molti scatti americani di Ghirri. È per lui la prima occasione di visitare gli Stati Uniti e i luoghi in cui Dylan ha esordito. Oltre agli scatti dedicati a Lucio, Ghirri documenta il paesaggio americano che è a suo modo spettacolare e per certi versi non molto diverso dall'Emilia Romagna. Una metropoli come New York ha pochi spazi vuoti, ma Ghirri riesce a fotografare, come di consueto, «un mondo svuotato d'aria e di vita»²⁸: la riva del fiume di sera con le luminarie sugli alberi; vicoli chiusi da grate di metallo; ponti su cui le automobili sfrecciano velocemente; auditorium ancora vuoti prima dell'arrivo del pubblico; palchi senza musicisti ma pieni di strumenti; locali con tavoli apparecchiati ma senza clienti. L'America offre a Ghirri molti «fotosmontaggi» grazie all'abbondanza di cartelloni, pubblicità, insegne, edifici e oggetti dalle geometrie singolari. Questo viaggio negli Stati Uniti completa il suo percorso fotografico nella musica e attraverso la musica, dimostrando che in effetti la ridefinizione dell'identità italiana è legata a una rappresentazione del paesaggio che ha a che fare con il viaggio, lo spazio, la contaminazione della cultura straniera e per certi versi l'emigrazione (fisica e concettuale). Ma soprattutto questo viaggio mette in luce un elemento curioso e interessante: se per Ghirri la colonna sonora del paesaggio italiano è Bob Dylan, invece la colonna sonora del paesaggio americano è Lucio Dalla, è la musica italiana.

²⁷ G. CELATI, *Strada provinciale delle anime*, 1991, 21'.

²⁸ G. CELANTI, *Luigi Ghirri*, in ID., *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 205.

