

Il paesaggio e la scomparsa del sociale. Sulla fotografia di Roberto Bossaglia

Giacomo Daniele Fragapane

1.

L'attività di Roberto Bossaglia (1942-2017) si è concentrata principalmente nell'ambito della fotografia di paesaggio e architettura, attraverso continuativi rapporti con istituzioni culturali¹ e riviste specializzate² e con una intensa ricerca personale che, dalla metà degli anni Settanta del Novecento in poi, si è spostata da ricerche di impianto concettuale (*Tempi fotografici*, 1979; *Dal segno architettonico al segno fotografico*, 1981; *Sunshine*, 1988), ad ampie, mirate ricognizioni sul paesaggio italiano (in particolare con la partecipazione ai progetti collettivi *Napoli, città sul mare con porto*, 1982-1983; *Archivio dello spazio*, 1993-1995; *Lo spirito dei luoghi*, 1999-2001; *Atlante*, 2003). Accanto all'attività di fotografo e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, dal 1981 al 2008, ha inoltre esercitato con rara maestria l'attività di stampatore, sia in relazione alla propria produzione autoriale e professionale in bianco e nero, sia curando la stampa filologica di importanti nuclei iconografici storici (tra cui serie di Wilhelm von Gloeden, Francesco Paolo Michetti, Saverio Marra, Arturo Zavattini). Nell'insieme, la sua opera rivela una implicita tensione verso la sperimentazione linguistica e una costante attenzione alle trasformazioni del paesaggio urbano, in particolare quello della capitale (*Roma, un itinerario nella memoria*, 1986; *Perifanie*, 1995; *Sogno metropolitano*, 2004). E manifesta una predilezione, costante e anche oggetto di riflessione critica³, per situazioni e momenti capaci di restituire il vissuto e la dimensione contingente dei contesti osservati, l'idea di uno "spazio agito" dai suoi frequentatori e plasmato dalla luce e dal tempo. Come l'autore osservava in una conversazione con Paolo Cialli, infatti,

al fotografo spetta [...] il compito di raccontare *l'incontro con l'oggetto architettonico*, sviluppando il discorso attraverso due direttrici principali: da una parte mediare senza travisamenti le intenzioni dell'autore [...]; dall'altra trasmettere le proprie personali sensazioni e opinioni quale destinatario di una determinata architettura, ormai consegnata alla fruizione collettiva.⁴



R. Bossaglia, *Perifanie*, Via Piagge, Colle Salarlo, Roma 1994

Ho conosciuto Roberto Bossaglia all'inizio degli anni Duemila. Per oltre un decennio l'ho accompagnato, e talvolta assistito, in diverse ricerche fotografiche, mentre, parallelamente, collaboravo con sua moglie Marina Miraglia, studiosa che ha avuto un ruolo pionieristico nell'ambito della cultura fotografica del nostro paese. In questo periodo, peraltro, la mia attività di studioso ha man mano preso il sopravvento su quella di fotografo, contestualmente al graduale delinearsi di un contesto più complesso e articolato della cultura fotografica, che in virtù della mia posizione a cavallo tra attività accademica, ricerca teorica e pratica professionale della fotografia, ho potuto osservare da un punto di vista peculiare. Nell'ultimo periodo della sua attività, Bossaglia si è spesso interrogato sugli eventi e sulle mutazioni in atto (in primis le complesse, perturbanti evoluzioni geopolitiche che, dopo l'11 settembre 2001, si delineavano all'orizzonte, da un lato, e la rapida esplosione della tecnologia digitale, con i suoi effetti dirompenti sulla fotografia, dall'altro). Ha sperimentato diverse tecniche e approcci al medium, ponendosi sempre il problema della produzione di oggetti visuali capaci di rendere conto di questa nuova complessità, di cui (con le sue parole) la "scomparsa di una dimensione sociale del vivere" rappresentava l'inquietudine principale. Si è spostato dal bianco e nero al colore, dal lavoro in camera oscura alla postproduzione digitale, e soprattutto da indagini di tipo settoriale (su singoli temi o aree del territorio) ad ampie ricognizioni (Parigi nel 2008 con *Cahier parisien*, Monaco di Baviera nel 2010 con *Eine andere Szene/Un'altra scena*) incentrate sul delinearsi, nel paesaggio urbano contemporaneo, di inedite relazioni spaziali e volumetriche, sull'epifania di nuovi, misteriosi oggetti architettonici, e sul rapporto tra essi e il vivere quotidiano⁵. Ma per affrontare tutto ciò oggi, è necessario spostare il discorso su un piano più ampio e generale, che investe sia la mutazione dei regimi scopici della contemporaneità, sia gli assetti sociali sottesi.

2.

La veduta fotografica del tardo Novecento e dei primi anni del nuovo millennio – forse dovrei dire il vedutismo contemporaneo nella sua totalità, dal momento che questa "forma simbolica" così tipica dello sguardo occidentale moderno, di fatto oggi continua a esistere solo come un genere fotografico – sembra aver reagito all'esaurimento della grande fase ottocentesca e primo-novecentesca della fotografia

di paesaggio, sviluppando un atteggiamento segnato dalla coesistenza, talvolta puramente ludica, talvolta inquieta o anche tormentata, tra spinte innovative e atteggiamenti regressivi. Per usare le parole di Jean Baudrillard – che dalle ultime decadi del secolo scorso profetizzò in più occasioni una *deriva sistemica* dei modelli occidentali di rappresentazione – questo accade sotto l’egida di un’“estetica della disillusione”⁶ diffusa, onnicomprensiva, che si manifesta come una sorta di linea di fuga di fronte all’irriducibilità di un reale che sembra eccedere ogni strutturazione, rendendo impossibile la comprensione dei suoi principi profondi, dei suoi processi di trasformazione, delle sue logiche simboliche⁷.

Il caso della veduta urbana è in questo senso esemplare. Spazio reticolare, ipertrofico e in perenne espansione, la città postmoderna risponde a logiche che trascendono le antiche antropologie del paesaggio “a misura d’uomo”, abitabile, percorribile, misurabile, pregno di storia e, insomma, direttamente esperibile entro una dimensione culturale analoga a quella che, nei secoli, ha contrassegnato le forme classiche di rappresentazione della spazialità. Sotto questo aspetto, soprattutto dal punto di vista dell’evoluzione dello stile visivo dominante (che è sempre un buon sintomo dello stato dei rapporti tra cultura “alta” e senso comune, tra forme estetiche d’élite e processi culturali diffusi)⁸ sembrano essersi esaurite del tutto le potenzialità percettive dello spazio urbano, saccheggiate nell’arco di oltre un secolo e mezzo da schiere di *flâneur* – paesaggisti e vedutisti più o meno accademici, poi artisti e cineasti sperimentali, reporter, performer, *land artist* e infine nuove figure di vedutisti, sempre più ermetici, algidi, mentali – per raggrumarsi infine in una serie di stereotipi che raccontano la città come un universo in larga parte immaginario: dove ogni luogo soggiace a un processo di tipizzazione che guida l’occhio nel riconoscimento di itinerari già tracciati. Il risultato è che ogni particolarità sembra svanire, e qualsiasi immagine di città – specie a livello dei grandi flussi dell’immaginario *mainstream* globalizzato – tende a confermare la definizione stessa di “città-occidentale-moderna”.

È chiaro del resto come il modello tipologico che finisce per orientare la maggior parte delle rappresentazioni contemporanee sia quello della grande metropoli postindustriale nordamericana, quasi che l’idea stessa di città non possa che coincidere con una reificazione del paradigma ideologico: “sviluppo-tecnologia-comunicazione”. La contempora-

neità ha in tal senso *imparato da Las Vegas*⁹ (come scriveva Robert Venturi quasi mezzo secolo fa) molto più di quanto temessero i primi teorici del postmodernismo, oggi di gran lunga superati, anche nelle loro più apocalittiche previsioni, dall'espansione veramente mostruosa delle nuove megalopoli asiatiche, o da operazioni urbanistiche come quelle realizzate di recente a Dubai. (Mirzoeff definisce “città globale” il modello urbano emerso a partire dagli anni Novanta del Novecento in ogni parte del pianeta, e lo pone al centro di un complesso, ubiquitario processo di ridefinizione dei rapporti tra il “sapere” e il “vedere” che passa in larga parte per le immagini e di fatto ci costringe, per poter “agire” nel reale, a ripensare i fondamenti stessi del nostro sistema culturale)¹⁰. Quel modello non solo ha funzionato come un “prototipo culturale”, ma ha finito per insinuarsi nella nostra percezione delle cose, causando uno scollamento che ha qualcosa di perverso, di irrimediabile. Così accade che la classica polarizzazione tra centro e periferia, alla base dell'antica struttura urbana, non sia più utile a definirne identità, limiti e funzioni, né, di conseguenza, a configurarne l'iconografia. Questa ha infatti ormai soprattutto a che fare con altre dinamiche, con altri ordini di valori – ben più economici che culturali – che trascendono le localizzazioni contingenti e anzi, come direbbe Žižek, si diffondono con un movimento *epidemico* in un reale che appare esso stesso periferico rispetto alle proprie proliferazioni immaginarie.

3.

La questione si pone tuttavia anche da un altro punto di vista, che, almeno per quanto concerne la fotografia contemporanea, appare nodale. Come ci mostra tutto il pensiero fenomenologico, infatti, una struttura spaziale non si dà mai senza un corpo che la attraversi e la organizzi ponendosi come un'*interfaccia* rispetto a essa. Così ogni mutazione di regime scopico è sintomatica al tempo stesso di una duplice trasformazione: di una reazione agli stimoli “esterni” (di una trasformazione degli schemi “senso-motori” sottesi all'atto del vedere, per dirla con Deleuze) e di una conseguente riconfigurazione dello spazio simbolico “interno”. Nelle attuali rappresentazioni della spazialità urbana il nesso tra la struttura spaziale e la dimensione propriocettiva del corpo¹¹ sembra delinarsi di conseguenza in una sorta di dislocamento *patologico*. (Con le parole di Cioran: “il mondo ha infestato la nostra solitudine; su di noi le tracce degli altri diventano indelebili”¹²). Del resto, è



R. Bossaglia, *Cahier parisien*, La Défense, Parigi 2008

proprio nel tentativo di definire questa esperienza patologica, fondamentalmente schizofrenica, della spazialità contemporanea e delle forme relazionali a essa sottese, che Jameson ha coniato la fortunata definizione di “sublime postmoderno”. Al decentramento topologico dei luoghi, privati della propria identità storico-politica, ma soprattutto della propria “verità” e dimensione “poetica”¹³, relegati al ruolo di mero supporto logistico rispetto a flussi economici e rappresentazioni immaginarie tanto dislocate e sfuggenti nello spazio “esterno”, quanto vincolanti in quello “interno”, corrisponde una sorta di lucido scollamento dalla realtà, distante dall’erranza del *flâneur* modernista quanto “la velocità dell’astronave [da] quella dell’automobile”¹⁴.

Questa riflessione ci offre un’ulteriore chiave di lettura rispetto all’idea di una dimensione patologica dello sguardo occidentale nella sua fase postmoderna. Soprattutto nella misura in cui esso sembra lavorare in modo sistematico alla costruzione di modelli formali e percorsi conoscitivi ellittici o devianti, “illogici” rispetto ai punti di vista storicamente istituzionalizzati – in particolar modo in rapporto alla “naturale” percezione dello spazio e della corporeità. Su questo versante, mi sembra che il fenomeno di cui sto parlando si possa collocare all’interno di una precisa linea di sviluppo, come ci indicano gli studi condotti da Michel Foucault sul panoptismo e sulle strategie di controllo della devianza sociale. Ad esempio laddove si evidenziano tutte quelle ossessioni di simmetria, geometria, automazione e dislocazione dello sguardo che stanno a rappresentare proprio il versante patologico della spazialità prospettica classica: quello che oggi riemerge nell’insistenza tipicamente postmoderna verso tutte le forme di *décadra*¹⁵ della visione o, al contrario, verso schemi visuali e costruzioni compositive geometrizzanti in modo maniacale (che sono quanto di più lontano ci possa essere dalle stilizzazioni e distorsioni moderniste che segnano l’immaginario urbano del primo Novecento).

Di questa scissione, di questa frattura interna a un medesimo stato di cose (esito terminale di un cortocircuito insanabile tra dimensione locale e dimensione globale del vivere), l’applicazione indiscriminata a ogni soggetto di uno schema *generale* e la dispersione di qualsiasi soggetto in una miriade di soluzioni *particolari* equivalenti, rappresentano dunque le due facce opposte e complementari. Due aspetti di una tendenza della fotografia (e della visione) contemporanea che a loro volta sembrano riflettere una più ampia condizione culturale, in

cui una sensazione diffusa di anonimato, la coesistenza in uno stato di perenne conflitto con l'altro, e la rivendicazione identitaria della propria singolarità (politica, religiosa, etnica, relativa allo status socioculturale, al genere sessuale, e via dicendo) si vanno via via a sovrapporre¹⁶.

Tutto ciò ha naturalmente a che fare anche con la percezione del rapporto tra il paesaggio e il momento storico in cui viviamo, e di conseguenza con le forme e i modi attraverso i quali il paesaggio è percepito e rappresentato. Se infatti, come scriveva Augé, “il rapporto con la storia che ossessiona i nostri paesaggi è forse in fase di estetizzazione e, simultaneamente, di desocializzazione e artificializzazione”¹⁷, è pure vero che un simile processo si inserisce in un movimento generale di rapidissima obsolescenza delle funzioni che storicamente hanno connotato i luoghi nella loro specificità e unicità, e dato senso al nostro rapporto con essi. Fra gli esiti di questo intreccio tra trasformazioni che avvengono nello spazio e trasformazioni che avvengono nella sua percezione, e dunque nei modelli che utilizziamo per rappresentarlo, c'è anche quello che qui potremmo identificare con una propensione – anch'essa tipica delle rappresentazioni postmoderne del paesaggio – verso la monumentalizzazione¹⁸ dell'effimero, l'assegnazione di un valore culturale universale, o fortemente metaforico di una condizione esistenziale diffusa, a realtà locali connotate invece in senso meramente strumentale, oppure ovvie, ingenua, “povere di significato”. Luoghi che – insieme al web, altra sterminata appendice simbolica della vita reale, che del resto negli ultimi anni ha fagocitato l'intero spazio del pianeta replicandolo in un simulacro georeferenziato di se stesso, una sorta di meta-paesaggio globale che tende a sostituire quello reale, e locale, nell'immaginario collettivo – rappresentano i nuovi centri motori di un mondo divenuto periferico rispetto alla sua stessa memoria storica e culturale. Centri evanescenti soggetti a una mutevolezza che è congenita alla loro totale dipendenza rispetto ai colossali flussi dell'economia globale, ma edificati in modo da resistere infinitamente più a lungo, seppure in uno stato di perenne agonia, degli antichi monumenti del potere e della cultura (dove la pietra migrava di era in era, di edificio in edificio, segnando le fasi e i ritmi delle società umane e trovando ogni volta una nuova forma in rapporto al paesaggio circostante; oggi, al contrario, un modello standardizzato e seriale, obsoleto e *irrecuperabile* per definizione, tende a uniformare i luoghi e a fare tabula rasa di ogni loro possibile sviluppo al di là delle condizioni date in origine).

Paradossalmente (e la fotografia contemporanea si è nutrita di questo paradosso), la topografia effimera del paesaggio postindustriale si compone di materiali come il cemento armato, l'acciaio, l'alluminio, il vetro, la plastica: sostanze incorruttibili, fatte per durare nel tempo ma la cui funzione si esaurisce spesso in qualche decennio, a volte in pochi mesi come accade per le immense strutture realizzate in occasione di eventi mediatici eccezionali come le olimpiadi o i grandi meeting politici ed economici internazionali. Una simile compresenza di stabilità ed evanescenza, gigantismo e vacuità, rappresenta forse la manifestazione più tangibile di quel generale processo di *deteritorializzazione* dell'esperienza che connota l'era postindustriale, e con essa tutto il moderno sistema della "riproducibilità tecnica" (principio genetico connaturato all'era industriale fin dai suoi primordi, ma espansosi a dismisura con la rivoluzione digitale, fino a travalicare le sue funzioni originarie investendo ogni ambito della cultura materiale e immateriale, finanche le sue forme sociali e relazionali). Un processo i cui sintomi divengono ora così perversamente magnetici – perché in qualche modo vi ritrova lo specchio della propria crisi epistemologica – per una fotografia a sua volta smarrita, scissa tra il suo passato di tecnica della memoria e il suo futuro di apparato generatore di simulacri.

4.

Questo dovrebbe in qualche modo fornire uno sfondo alle mie considerazioni sul lavoro di Roberto Bossaglia: sul suo modo di porsi rispetto a una lunga tradizione iconografica e soprattutto sul suo approccio alla rappresentazione del paesaggio urbano, un tema che ne ha attraversato tutta la produzione evolvendosi attraverso una serie di sottili slittamenti di metodo e di sensibilità: dalle ricognizioni "a tema" dei primi anni Ottanta del Novecento, dedicate a taluni aspetti molto specifici del territorio romano e napoletano, cui il fotografo giunge dopo una breve fase di sperimentazione "analitica" e concettuale, fino alla sua partecipazione alle principali campagne fotografiche sul territorio italiano degli anni Ottanta, Novanta e Duemila, dove la sua "idea di paesaggio" trova una particolare sintonia, talvolta un po' diffidente, con quella cifra stilistica post-DATAR che ha segnato tutta un'epoca della fotografia italiana, uniformandone per certi versi le pluralità linguistiche e le specificità locali.

Sotto questo aspetto il lavoro dell'ultimo decennio va letto alla luce di una sintomatica "partecipazione distante", di una volontà di comprendere, senza farsi omologare, cosa stava accadendo alla nostra fotografia, al nostro modo di vedere e rappresentare lo spazio e, parallelamente, al nostro paesaggio. In questa fase l'approccio si fa più errante, umorale; entrano in gioco logiche costruttive più aperte all'imprevisto, alla scoperta casuale; e al tempo stesso subentrano scelte meno ortodosse rispetto alle tendenze dominanti, come quella di intervenire pittoricamente sulle fotografie, riscattando in qualche modo la banalità dei luoghi fotografati attraverso una cura meticolosa degli aspetti materico-percettivi dell'immagine; o di costruire le serie fotografiche sulla base di libere associazioni legate alla frequentazione quotidiana dei luoghi, all'osservazione costante, reiterata per lunghi periodi, delle loro trasformazioni nel tempo in rapporto al mutare della luce, delle stagioni, della vita urbana.

Il passaggio dal bianco e nero al colore, che Bossaglia sperimenta per la prima volta in modo sistematico con un lavoro su Parigi esposto nell'ambito del Festival romano della fotografia del 2008, a cura di Roberta Valtorta, rappresenta in tal senso l'ultimo sviluppo di un percorso in cui, gradualmente, la riflessione si sposta da motivazioni di ascendenza ancora modernista e strutturalista (l'organicità e l'autonomia linguistica del lavoro, la sua esaustività rispetto alla situazione indagata) a un approccio invece tipicamente postmodernista: poliforme, talvolta volutamente irrisolto, per certi versi polverizzato in una pluralità di stimoli che coesistono gli uni accanto agli altri. Così accanto agli elementi più tipici della sua fotografia (la ciclicità della luce, il senso dello spazio e della sua profondità prospettica, il rapporto tra territorio e architettura, le relazioni tra vicino e lontano) entrano in gioco nuovi temi e una nuova inquietudine di fronte alla scoperta di un paesaggio sempre più artificiale, mediatizzato, scollato dall'esistenza quotidiana dei suoi abitanti.

In tal senso i maggiori elementi di novità riguardano non tanto il lavoro sull'immagine, sulla singola icona, quanto l'impostazione generale del metodo. Attraverso un passaggio cruciale per comprendere la produzione più recente del fotografo (nonché talune tendenze sempre più diffuse nei regimi scopici della contemporaneità), si passa da un approccio per certi versi affine a quello dei New Topographics americani, basato sul principio della *mappa*, dell'analisi strutturale di

una città a partire da snodi e direttrici significative (è l'impostazione adottata in *Perifanie*, dove Bossaglia costruisce i diversi capitoli del suo lavoro muovendosi lungo il Grande Raccordo Anulare e seguendo i principali assi di sviluppo delle vie consolari e delle periferie romane), a un approccio basato invece sul principio del percorso soggettivo, che trova pieno sviluppo in *Sogno metropolitano*, un progetto che l'autore esplicitamente associa a uno stato mentale, a un suo *spleen* privato, dove la struttura finale, affrancata da qualsiasi pianificazione preventiva, è raggiunta a partire da una serie di suggestioni incontrate per caso e raccolte nel corso dei tragitti che quotidianamente egli compie dalla sua casa al suo studio. Al primo corrisponde la messa in atto di una sorta di regia o coreografia che, preliminarmente, come a voler guidare "dall'alto" il rilevamento fotografico dei luoghi, conferisce al lavoro complessivo una struttura reticolare, con richiami interni e punti di snodo. Al secondo l'emersione di una dimensione più lirica dello sguardo, dove le icone sembrano quasi nascere "da sole", come reminiscenze personali sedimentatesi lungo i percorsi nello spazio. Si rafforza così la tendenza ad assumere un punto di vista "ad altezza d'uomo", a raccontare la città dalla prospettiva del suo vissuto quotidiano, fatto di piccole avventure dello sguardo che avvengono lungo il cammino, di epifanie improvvise che svelano assurdità del paesaggio o tesori nascosti nella banalità di luoghi tanto lungamente frequentati da essere quasi introiettati. Eppure, ciò non implica in nessun modo un ripiegamento intimista, una fuga nel privato, né un rifiuto della veduta e dei processi simbolici che essa sottende. Al contrario ciò che entra in gioco, che deliberatamente si insinua all'interno del metodo adottato nel rilievo dei luoghi, è proprio il turbamento o la consapevolezza di una nuova spazialità urbana che non si offre più in una dimensione frontale, prospettica, logicamente organizzata attorno ad alcuni nuclei fermi capaci di orientarne la struttura – ad esempio edifici e complessi monumentali dalla forte valenza simbolica – ma può essere colta solo "facendosi guidare dall'architettura", seguendo i tracciati che essa impone all'individuo laddove in qualche modo riesce a programmarne la motricità.

Sto richiamando qui le parole con cui l'autore mi ha descritto l'approccio adottato nel suo lavoro su Monaco di Baviera (per il quale nel 2010 scrissi una prima versione di questo testo, per il catalogo della mostra presso il Münchner Stadtmuseum); parole che, mi sembra,

riecheggiano in modo abbastanza esplicito la nota interpretazione jamesoniana della spazialità postmodernista in quanto struttura che

è riuscita infine a trascendere le capacità di orientarsi del singolo corpo umano, di organizzare percettivamente l'ambiente circostante e, cognitivamente, di tracciare una mappa della propria posizione in un mondo esterno cartografabile.¹⁹

Bossaglia non tenta in nessun modo di “cartografare” il paesaggio urbano. Differenziandosi sotto questo aspetto da un certo atteggiamento, fortemente analitico, tipico della veduta storica, il suo sguardo rifugge qualsiasi intento descrittivo o tassonomico. Sembra piuttosto voler assecondare i ritmi che naturalmente emergono dai luoghi, lasciandosi condurre dai percorsi obbligati che ne scandiscono le funzioni e il “valore d'uso”. Il risultato potrebbe essere descritto come una strana sovrapposizione tra una struttura simbolica densa di stratificazioni culturali, e la percezione di una spazialità invece del tutto inedita, rispetto alla quale non si può che rimanere spiazzati. Al di là del piano manifesto delle immagini, dove emergono in modo esplicito alcuni nodi problematici tipici del vedutismo (come le classiche dicotomie antico/moderno, naturale/culturale, permanente/mutevole: questioni che la fotografia ha scandagliato fin dai suoi esordi e che ormai fanno parte di un suo bagaglio quasi archetipico di temi) mi sembra che l'aspetto più interessante risieda esattamente in questa sovrapposizione che si viene a creare a livello di strutture simboliche latenti, tra un preciso modello di spazio e di visione e un paesaggio che di fatto *non gli corrisponde più*.

Il fotografo appare del tutto consapevole di una simile dialettica – al punto da volgerla a suo favore imperniandovi di fatto il suo metodo di lavoro – laddove descrive i luoghi che ha fotografato nei termini di uno spazio “imprevedibile”, che “sorprende”, che “non si fa abitare”. Rispetto a esso, allora, ciò che si delinea è innanzitutto una necessità di orientarsi, di trovare dei punti di riferimento; e ciò accade sia a livello di costruzione delle singole immagini, o di piccoli gruppi di immagini, sia a livello di organizzazione generale della sequenza. Nel primo caso taluni elementi strutturali sembrano agire come reminiscenze del modello prospettico classico: ad esempio la scansione geometrica dei piani e delle superfici; la presenza di quinte

che inquadrano lo spazio come se lo si osservasse attraverso un boccascena; la continuità spaziale di alcune coppie di immagini, che riecheggia una spazialità di tipo panoramico, quasi ottocentesca; ma soprattutto l'inserimento costante (anomalo rispetto ai codici della veduta tardo-novecentesca, e perciò tanto più rilevante) di figure umane, talvolta mostrate nel ruolo di spettatori interni allo stesso paesaggio (come accade nella fotografia topografica e geografica del XIX secolo).

5.

Nell'ultima produzione di Bossaglia la sequenza assume in effetti il ruolo di uno strumento epistemologico in modo più deciso e strutturale rispetto alle serie precedenti (anche in questo caso, riguardo al metodo di lavoro, *Perifanie* rappresenta il precedente principale) incentrate piuttosto sulla costruzione formale delle singole immagini e sulle loro corrispondenze stilistiche. Quasi che l'interrogazione aperta e dubbiosa su questioni più ampie, complesse, sistemiche, di ordine urbanistico, sociologico, etico, svelasse un punto cieco, una zona di insignificanza della traiettoria linguistico-formale perseguita nel tempo. O quantomeno un'inquietudine di fondo – della quale in effetti, specie durante l'*editing* dei progetti, sono stato spesso testimone – sul senso ultimo del fotografare il paesaggio in questa fase storica. Nei lavori su Monaco e su Parigi, l'organizzazione della sequenza fotografica giunge alla sua forma definitiva dopo una lunga serie di rimaneggiamenti, sostituzioni, interpolazioni (in *Perifanie* nasceva invece dalla progressione lineare del percorso del fotografo nello spazio). Alcuni elementi dell'architettura o dell'arredo urbano, che Bossaglia accomuna con la generica definizione di "totem", assumono la valenza di rimandi interni che consentono allo sguardo di orientarsi. Il termine usato dall'autore identifica bene sia la valenza del tutto logistica e pragmatica che assumono questi elementi (che fungono da cardine tra le diverse vedute del territorio urbano in rapporto alla visione, in quanto "emergenze" del paesaggio, rilievi che svettano rispetto allo *skyline* della città); sia la loro metaforica "stranezza", la loro natura di silenziose presenze capitate chissà come in un dato punto del territorio²⁰.

L'esito della ricerca segna così una sorta di ritorno alle origini che è al contempo anche uno spostamento in avanti, mettendo in cortocircuito

istanze linguistico-concettuali (l'uso di mappe e percorsi, la reiterazione della visione dell'oggetto in diversi momenti nel tempo, lo studio della luce e della materia), questioni più strettamente storico-filologiche (connesse alla comprensione dell'oggetto architettonico, delle sue funzioni e condizioni di fruizione, delle intenzioni di chi lo ha progettato), questioni di natura socio-antropologica (insite nel problema della rappresentazione del paesaggio in quanto esito di relazioni umane e specchio di processi tecnologici diffusi), problemi di ordine estetico, legati piuttosto alla necessità di far confluire tutti questi piani all'interno di un percorso/discorso coerente, vasto e articolato, che non fa distinzioni tra lavoro professionale²¹ – dove emergono maggiormente preoccupazioni di ordine filologico e legate alla comprensione delle dinamiche progettuali – e ricerca personale.

In tal senso, al di là dei lavori strettamente autoriali (solo in parte pubblicati negli anni della sua attività) un punto di accesso particolarmente sintomatico per ricostruire un'immagine complessiva di questo esponente a mio avviso importante, ma di fatto – per motivi che definirei perlopiù caratteriali – poco conosciuto, della cosiddetta “scuola italiana del paesaggio”, risiede proprio nello studio analitico della committenza legata all'architettura istituzionale e ad alcune grandi opere di ingegneria.

Come i due lavori commissionati da Trenitalia-Italferr relativi ai *Nodi Ferroviari Urbani di Bologna, Firenze, Roma e Napoli*, e ai lavori di realizzazione della TAV/AC (Treno Alta Velocità/Alta Capacità) della tratta Roma-Napoli, realizzati a ridosso del periodo cui perlopiù si riferiscono queste mie considerazioni, tra il 1998 e il 1999. Essi restituiscono un paesaggio di intricati snodi logistici, giganteschi impianti in cemento armato, gallerie, vaste spianate destinate a locali tecnici. Luoghi totalmente ridefiniti da necessità economiche che trascendono ogni specificità locale, proiettati verso un futuro privo di storia, entropico e disilluso. Entità impersonali, osservate spesso da un punto di vista distante e molto elevato che sembra interrogarsi sul senso stesso degli interventi di cementificazione e razionalizzazione della morfologia del suolo che si offrono allo sguardo, sullo straniante gigantismo dei nessi tra architettura e paesaggio che già i cantieri lasciano intuire. Come si evince soprattutto dallo studio dei provini a contatto, delle mappe e degli appunti autografi dell'autore²², nella vasta produzione relativa a questi progetti incompiuti²³ Bossaglia sembra seguire traiettorie che,

più che illuminare il presente a lui coevo, fanno presagire un paesaggio in fieri, perturbante e di difficile comprensione, specie per un autore avvezzo, per la sua sensibilità e cultura, a un rapporto ravvicinato, antropologicamente “denso”, quasi tattile con l’oggetto architettonico. Queste indagini appaiono col senno del poi una sorta di premonizione: la prefigurazione di spazi e connessioni dove la scala della percezione umana – espressa storicamente dalla fotografia come fenomenologia del corpo del fotografo e della camera in atto, in contatto col mondo – restituisce l’embrione dell’esito a venire di una infrastruttura capace di modificare, oltre che lo spazio circostante, le azioni e le stesse forme di vita dei luoghi.

1. Tra cui l'Istituto Nazionale per la Grafica, la GNAM e il MAXXI a Roma; l'Archivio Fotografico del Comune di Napoli; il Museo di Fotografia Contemporanea a Cinisello Balsamo; l'Archivio Fotografico della Regione Piemonte; la Maison Européenne de la Photographie e la Bibliothèque Nationale a Parigi; lo Stadt Museum a Monaco.

2. Tra cui "Domus", "Abitare", "Casabella", "Lotus", "Bauwelt", "Area", "Harper's Bazar".

3. Si veda in particolare R. Bossaglia, *Dalla parte del fotografo*, in "Domus", n. 763, 1994, pp. 109-110.

4. P. Cialli, *Conversazione con Roberto Bossaglia (16 febbraio 2004)*, in "Architettura & Arte", n. 1/2, 2004, p. 115, il corsivo è mio.

5. Il precedente più significativo è in *Perifanie*, volume pubblicato nel 1995 da Bossaglia e che oggi andrebbe a mio avviso riconsiderato per la sua importanza – quantomeno in rapporto alle poche rappresentazioni sistematiche del paesaggio romano contemporaneo esistenti. In uno dei testi introduttivi Faeta rilevava come quello indagato fosse uno "Spazio nel quale si perde qualsiasi concezione del tempo: si smarrisce il passato, si ignora il futuro, si vive il presente in una condizione densa e iperreale che cortocircuita esperienza ed evento". F. Faeta, *Le architetture e il cielo. Immagini da un sito post-moderno*, in R. Bossaglia,

Perifanie. Roma: appunti sul nuovo paesaggio urbano, Kappa, Roma 1995, p. 19.

6. "Si ha l'impressione che una parte dell'arte attuale concorra a un lavoro di deterrenza o di dissuasione, a una elaborazione del lutto dell'immagine e dell'immaginario, a una elaborazione, per la maggior parte del tempo fallita, del lutto estetico, la qual cosa porta con sé una generale melanconia della sfera artistica [...]. Sembra che siamo assegnati alla retrospettiva infinita di ciò che ci ha preceduti". J. Baudrillard, *Estetica della disillusione* (1997), in V. Valentini (a cura di), *Allo specchio*, Lithos, Roma 1998, p. 18.

7. Bauman ha dedicato il suo ultimo libro all'analisi di questo fenomeno globale di "inversione di rotta del pendolo della mentalità e degli atteggiamenti pubblici: le speranze di miglioramento, a suo tempo riposte in un futuro incerto e palesemente inaffidabile, sono state nuovamente reinvestite nel vago ricordo di un passato apprezzato per la sua presunta stabilità e affidabilità. Un simile dietrofront trasforma il futuro, da habitat naturale di speranze e aspettative legittime, in sede di incubi". Z. Bauman, *Retrotopia*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. XVI. Il saggio cita nelle primissime righe, che introducono l'idea di una *Società della nostalgia*, la celebre metafora benjaminiana dell'*Angelus Novus*, a sua volta al centro delle riflessioni di Didi-Huberman sul rapporto tra il "montaggio della storia", ovvero la ri-articolazione critica dei suoi nessi temporali, e l'odierna cultura delle immagini. Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007. Sulla

traccia (anche) delle riflessioni di Benjamin e Didi-Huberman, Marabello riflette sul problema di come “dar credito alle immagini” – in particolare a quelle che rimandano a specifici contesti etno-antropologici – nell’odierno sistema culturale, osservando che occorre “Ritornare [...] a fotogrammi delle origini, a immagini di riti, registrazioni di semplici attività, immagini rituali e rituali *reenacted* del lavoro e del *primitivo*, porsi dinanzi a una grammatica visiva dell’*altro* come speranza occidentale di uno specchio, di una pre-istoria dove rispecchiarsi”. C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, p. 19.

8. Si veda in tal senso il saggio di Clifford Geertz *Ideologia come sistema culturale*, dove la nozione di “stile” è chiamata in causa per chiarire i reciproci rapporti tra realtà sociale, costruzioni culturali e ideologia. Secondo Geertz l’analisi stilistica, in particolare di quelle immagini che veicolano simboli ideologici, è in grado di cogliere aspetti che normalmente sfuggono alle teorie sociali, nella misura in cui l’immagine “è quella di una configurazione di significati diversi, dalla cui interrogazione derivano tanto il potere espressivo quanto la forza retorica del simbolo finale. Questa interazione è di per sé un processo sociale”. Cfr. C. Geertz, *Interpretazioni di culture* (1973), il Mulino, Bologna 1998, pp. 247-248. Cfr. anche P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino, Bologna 1983.

9. Cfr. R. Venturi, *Imparando da Las Vegas* (1972), in Id., D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma*

architettonica, Cluva, Venezia 1985.

10. Cfr. N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un’introduzione alle immagini: dall’autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, Cremona 2017.

11. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Elèuthera, Milano 1993, in particolare pp. 58-59.

12. E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione* (1949), Adelphi, Milano 1996, p. 30.

13. Mi riferisco alla nota interpretazione heideggeriana del verso di Hölderlin che recita “poeticamente, abita l’uomo su questa terra”. Cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (1954), Mursia, Milano 1976, pp. 135-138; Id., *L’origine dell’opera d’arte*, in Id., *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 18-21. L’influenza del pensiero di Heidegger si fa sentire con forza nel saggio di Jameson qui citato; lo studioso americano giunge al punto di ricalcare il celebre passo sulle “scarpe da contadino” di Van Gogh, e lo fa in modo del tutto strategico, dal momento che proprio a partire da questo esempio trae la sua idea di una insanabile contrapposizione tra “profondità” modernista e “superficialità” postmodernista. Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2007, pp. 24-32.

14. Ivi, p. 60.

15. Cfr. P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Paris 1985.

16. Secondo Appadurai “è attraverso specifiche scelte e strategie, spesso opera di élite statali o capi politici, che determinati gruppi, fino a quel momento invisibili, si palesano in quanto “minoranze” contro cui diviene possibile rivolgere campagne denigratorie che conducano ad attacchi etnocidi. [...] E questa produzione di minoranze richiede l’evocazione di alcune storie e l’occultamento di altre, un processo che dà conto dei modi complessi in cui le questioni e gli scontri globali poco alla volta “implodano” a livello nazionale e locale”. A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell’epoca della globalizzazione*, Meltemi, Milano 2017, p. 32.

17. M. Augé, *op. cit.*, p. 69.

18. Cfr. M. Foucault, *L’archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 1971, pp. 13-14; J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1978, vol. V, p. 38.

19. F. Jameson, *op. cit.*, p. 60. Jameson ritorna più volte su questo tema sviluppandone le molteplici implicazioni di ordine psicologico, estetico, storico, politico. Sostanzialmente per il filosofo americano la questione della nuova spazialità postmodernista implica “un dilemma nuovo e storicamente originale, il quale comporta il nostro inserimento di soggetti individuali in un insieme a più dimensioni di realtà fortemente discontinue, che vanno dagli spazi ancora superstiti della vita privata borghese fino all’inconcepibile decentramento del capitale globale”. Ivi, p. 410.

20. Un modello che forse oggi trova la sua manifestazione più compiuta

nei grandi poli logistici che sorgono in prossimità delle aree industriali o dei maggiori centri urbani, o in quelle strane oasi dello shopping chiamate Outlet, aggregati di attività commerciali perfettamente autonomi, del tutto separati dal contesto urbano, in genere posti ai margini di aeroporti o importanti snodi autostradali. Si tratta di vere e proprie città virtuali edificate – e spesso abbandonate al degrado – in tempi rapidissimi con grandi moduli standard in cemento armato, poi rivestiti di pannelli decorati come set cinematografici, a simulare per ogni negozio un aspetto in linea con il suo *brand* commerciale. Il risultato è un pastiche postmodernista di stili architettonici quasi feticizzati: un “iperspazio” simbolico dove si può passare senza soluzione di continuità da un saloon ottocentesco a un loft newyorkese, da una stazione ferroviaria Art Nouveau a una baita di montagna. La fotografia contemporanea si è ovviamente rivelata particolarmente avida di questi “nonluoghi” così simili a dei luna-park per adulti, a ulteriore conferma della loro ambigua valenza di simulacri del nostro rapporto con lo spazio architettonico in cui viviamo.

21. Particolarmente intenso nei primi anni di attività, e via via diradatosi nel periodo a cui perlopiù si riferisce questo scritto anche a causa dell’affermazione su larga scala della tecnologia digitale, che ha reso per molti versi obsolete, specie da un punto di vista produttivo, le tecniche storiche della fotografia d’architettura, incentrate sull’uso di camere a lastre grande formato estremamente complesse (e costose) da gestire.

22. Oggetto nel 2017 di una ricogni-

zione da parte di Luigi Avantaggiato, nell'ambito di una borsa di studio promossa da DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane) e SISF (Società Italiana per lo Studio della Fotografia).

23. Nel senso che nella loro ampiezza e complessità trascendono di gran lunga la mera necessità descrittiva e di documentazione della committenza, ma non hanno mai avuto esito pubblico e restano allo stato di materiale grezzo da selezionare e riorganizzare.