

Rappresentazioni di rappresentazioni

Carlo Manfredi *

*Il lavoro del fotografo Claudio Gobbi** indaga l'identità culturale europea tramite scatti che immortalano luoghi di aggregazione quali cinema e vecchi teatri. Spazialità sospese, immobili, nelle quali emergono le tracce permanenti dei gesti e delle azioni lasciate da chi li ha abitati, e che proprio in virtù della loro assenza divengono ambienti evocativi e in sé perfetti. Questo viaggio, confluito in una raccolta di fotografie che sono state ampiamente esposte in mostre personali a lui dedicate, testimonia di un'attenzione che va oltre la superficie dello spazio teatrale per entrare in profondità: nelle immagini si legge allora una stratificazione di eventi, di epoche, di dati, di materia, che può essere riletta quasi fosse un reperto archeologico. A raccontarcelo, nelle pagine che seguono, è Carlo Manfredi, che opera sul piano accademico e su quello professionale nell'ambito della diagnostica e della tutela del costruito. (a.c.d.R.)*

“[...] una [fotografia] di architettura é un prezioso documento storico; [...] questa architettura dovrebbe essere fotografata non soltanto quando si presenta sotto forme generalmente pittoresche, ma pietra per pietra e scultura per scultura, cogliendo ogni opportunità offerta da eventuali impalcature per avvicinarla di più, e collocando l'apparecchio fotografico in qualsiasi posizione da cui si dominino le sculture, senza assolutamente preoccuparsi delle conseguenti distorsioni delle linee verticali; tali

distorsioni si possono sempre valutare, una volta che si siano ottenuti i particolari al completo [...]”.¹

John Ruskin ci introduce direttamente nel clima fiducioso, positivo e progressista che accompagnò per buona parte dell'Ottocento le manifestazioni del nuovo mezzo espressivo: la fotografia. Le “magnifiche sorti e progressive” riconoscevano alla tecnica la possibilità di alleviare il lavoro dell'uomo, e il mezzo fotografico ben si prestava ad una facile riuscita, nel confronto con gli strumenti fino ad allora equivalenti, in apparenza inevitabilmente a vantaggio della fotografia.

Come il rilievo preciso e raffinato che i Cartografi dell'impero raccontato da Borges erano in grado di compiere su ogni provincia, la ricchezza nella definizione di qualsiasi oggetto riprodotto dagli apparecchi fotografici autorizzava ad ipotizzare la costruzione di una mappa del reale in scala 1:1, con semplicità di mezzi ed efficacia indubitabile di risultati.

I limiti della rappresentazione al vero soffocarono l'Impero borgesiano. Allo stesso modo, lo stesso Ruskin dovette in parte ricredersi, ed alcuni suoi giudizi successivi furono meno generosi. L'entusiasmo non impedisce però allo studioso inglese di definire

¹ John Ruskin, nella prefazione alla seconda edizione di *The seven Lamps of Architecture*, 1855. Citato da Giovanni Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, 2009, p. 42.

con chiarezza i limiti del quadro di riferimento entro il quale le possibilità espressive del *medium* godono di alcuni gradi di libertà. In particolare, due sono gli aspetti evidenti: la selezione degli elementi – “pietra per pietra, scultura per scultura” – e la necessità di una struttura che possa orientare il discorso – le “distorsioni si possono sempre valutare”.

A partire dalle considerazioni esposte, le fotografie di Claudio Gobbi - di cui potete vedere qualche scatto nelle immagini riprodotte in questo volume - si prestano ad una lettura che mette in luce alcune corrispondenze tra fotografia e teatro.

In ogni inquadratura, la scelta degli elementi è condotta con rigore archeologico, sezionando profondamente – in verticale – gli strati via via accumulatisi e sovrapposti, relativi ma indipendenti. Il carotaggio può essere ricomposto e analizzato con gli strumenti del geologo. È un’archeologia foucaultiana, modalità scientifica di conoscenza del reale, forma del pensiero e sua struttura, prima che mero e adattabile strumento, neutro e in sé inoffensivo. I tagli condotti portano in luce una stratigrafia sovrapposta preterintenzionalmente, e ignota tanto ai vari autori – decoratori, architetti, scenografi – quanto all’archeologo – il fotografo. Le riprese infatti compongono e, più che ritrarre, giustappongono elementi non dotati di coesione intrinseca. Non

vi sono qui fotografie di scene, né di palcoscenici, né di scenografie. I soggetti sono arredi, scale, lampade, ringhiere, poltrone, tappezzerie. Si tratta dell'intorno, di ciò che Loos avrebbe definito ornamento,² fondale scenografico nel meccanismo di autorappresentazione borghese che il teatro *in primis* costituisce, nella crepuscolare *fin de siècle* ottocentesca.

Emergono così sovrapposizioni di epoche tanto contigue temporalmente quanto sideralmente opposte nelle loro manifestazioni.

I teatri sono stati pazientemente scelti sulla base di analogie riconducibili più all'Autore che alle loro caratteristiche intrinseche; mostrano, dietro il pudore del linguaggio unitario, ascendenze, immaginari, esperienze e, in definitiva, storie diverse. Le immagini scelgono luoghi riconducibili unitariamente ad una origine geografica e, ancor più, culturale, che viene comunemente identificata con il nome di Mitteleuropa. Archetipo potentemente evocativo, Europa moderna *in nuce* e nucleo concettuale e fisico, per quantità e permanenza delle testimonianze materiali, di molte delle immagini di queste pagine, l'Europa di Mezzo preesiste al discorso in uno scenario dal quale è difficile prescindere. La materia fotografata ci parla di ascendenze letterarie, e in tal modo

² Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, Wien, 1908; ora in *Parole nel vuoto*, Milano, 1972, p. 217.

facilmente diventa il fondale, l'*intérieur* sul quale possiamo collocare i bozzetti tratteggiati da Joseph Roth sulle province dell'Impero, le riunioni letterarie dello *Jung Wien* nei caffè della Capitale, le *pièces* sulle quali Alfred Polgar poteva scrivere le sue critiche, e più in generale il decoro borghese della Kakania di Musil.

In queste immagini c'è, ovviamente, molto di più del ritratto della vecchia Vienna. Come nei *Microcosmi* balcanici visitati da Magris o nel *Microcosmo* di Breslavia,³ i cui tanti nomi raccontano dei troppi padroni della Slesia, le sezioni disegnate dalle fotografie conservano la memoria delle vicissitudini, l'impronta delle trasformazioni avvenute senza che siano ostentatamente esibite ma non dimenticate, e inevitabilmente scritte sulla superficie visibile. La sedimentazione evocata si nutre delle traversie politiche e sociali conosciute dai luoghi, che passano per l'Ottocento borghese e liberale, i totalitarismi e le decadenze, mantenendo la matrice di una cultura condivisa, e ciò che altri chiamerebbe “un comune sentimento di luogo”.⁴

³ Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, 1998; Norman Davies, Roger Moorhouse, *Microcosm. Portrait of a central european city*, Jonathan Cape, 2002; trad. it. *Microcosmo. L'Europa centrale nella storia di una città*, Milano, 2005.

⁴ Carlo Cattaneo, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, Milano 1844. Cattaneo si riferiva, come è noto, alla Brianza.

La presenza di un discorso, che qui aderisce al – e struttura il – manifestarsi del testo nel suo presentarsi profondamente unitario e compatto, è riconducibile all'altra tematica proposta dall'analisi di Ruskin. La fotografia, in particolare la fotografia dello spazio antropizzato (che non è ancora fotografia *di architettura* in senso stretto), è un caso evidente (e geometricamente dimostrabile) di proiezione prospettica. Per struttura e forma, in qualche modo anticipa gli altri metodi di rappresentazione, ne incarna in modo archetipico le manifestazioni fenomeniche (la camera chiara, la camera ottica, la prospettiva centrale rinascimentale, etc.), registrando la memoria di un fenomeno fisico. In quanto prospettiva, è la “forma simbolica”⁵ della centralità dell'uomo occidentale. Al centro è il punto di ripresa, il punto geometrico la cui conoscenza rende ripercorribile l'operazione proiettiva. Il punto di ripresa – ma forse giova chiamarlo “angolo visuale” o “punto di vista” – in queste immagini è identificabile sempre come prepotentemente visibile, evidente, quasi misurabile. Come Karl Kraus ci rammenta: “In un vero ritratto si deve poter riconoscere quale pittore rappresenta”.⁶

⁵ Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, in “Vorträge der Bibliothek Warburg”, Leipzig-Berlin, 1927; trad. it. *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, Milano, 1961.

⁶ Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Wien, 1912; ora in *Detti e Contraddetti*, Milano, 1972, p. 229.

* **Carlo Manfredi** (Milano, 1972). Laureato in Architettura al Politecnico di Milano, ha poi conseguito il Dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici. Conduce attività di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Pianificazione dello stesso ateneo, relativamente al controllo microclimatico in edifici storici. Ha pubblicato in Italia e all'estero, su periodici e in atti di convegni. Svolge attività professionale nel campo della progettazione di impianti, finalizzata alla conservazione dell'architettura. All'attività accademica e professionale ha affiancato quella di fotografo, alla quale possono essere ricondotte alcune esposizioni collettive, su temi di analisi della città e del territorio, e alcune esperienze di insegnamento (tra cui corsi di camera oscura, nell'ambito della formazione primaria). Ha pubblicato su "ANATKE" alcuni commenti e recensioni sia di libri fotografici che di fotolibri di architettura in senso stretto.

** **Claudio Gobbi** (Ancona, 1971). Ha studiato scienze politiche all'Università di Roma "La sapienza" e fotografia al C.F.P. Riccardo Bauer di Milano. Ha esposto il suo lavoro dal 1999 in Italia e all'estero ed è fotografo professionista dal 2002. Temi centrali nel suo lavoro sono la storia d'Europa, la sua memoria collettiva e i suoi confini culturali. Ha ricevuto diversi riconoscimenti tra cui nel 2003 il *Mosaïque Programme* (Centre National de l'Audiovisuel, Luxembourg) per un progetto fotografico sul tema Europa e il *Premio Portfolio* (Galleria Civica, Modena). Nel 2006 è stato selezionato per la borsa Movin'up (Giovani Artisti Italiani / DARC) al fine di completare il suo progetto *Persistence* sui luoghi di aggregazione storici a Parigi, dove è stato *Artist in Residence* presso la *Cité Internationale des Arts*. Le sue immagini sono conservate presso diverse collezioni pubbliche e private. Attualmente vive e lavora a Parigi.

