

Corridoi della finzione e quinte del reale

di Daniele De Luigi

Guardando le fotografie di Claudio Gobbi, è facile lasciarsi irretire dalla loro perfezione formale. Le linee impeccabili, i piani accuratamente giustapposti, le luci e i cromatismi perfettamente bilanciati si accordano in composizioni che arrivano, talvolta, ad avvicinarsi a quelle dell'astrattismo. Lo spettatore distratto corre così il rischio di essere indotto a giudicare le immagini come se si risolvessero interamente nella forma, esautorata ogni possibilità di ulteriore significazione, mentre ben altro si cela dietro le apparenze di questa serie di fotografie realizzate all'interno di teatri, ma anche cinema e circoli ricreativi, di varie capitali culturali d'Europa. È soffermando lo sguardo sulle immagini, una dopo l'altra, che si inizia infatti a percepire l'esistenza di un disegno più complesso, ma per giungere a coglierne il senso più autentico conviene allo stesso tempo porre l'attenzione, anziché su ciò che Gobbi ci mostra, su ciò che ha evitato di mostrare, e su come abbia affrontato questo soggetto da un punto di vista inedito, eludendo sentieri già battuti che lo avrebbero sospinto altrove. Se pensiamo infatti al rapporto che intercorre tra quelle due meravigliose macchine per finzioni che sono la fotografia e l'edificio teatrale moderno, è palese come l'una sia sempre stata attratta verso la riflessione metalinguistica dalla comune radice culturale che la lega all'altro. Se la fotografia, per vedere la luce, ha dovuto attendere le scoperte della chimica, è in Italia nel corso del Rinascimento, agli albori dell'era moderna, che nascono sia

la camera ottica che il teatro cosiddetto "all'italiana", entrambi figli della prospettiva geometrica monoculare e padri di una ben precisa idea di rapporto tra realtà e immagine, tra spazio concreto e spazio dell'illusione. Basti pensare alle fotografie realizzate all'interno di teatri e cinema da due artisti come Candida Höfer e Hiroshi Sugimoto: sebbene siano diversissime tra loro, e abbiano come oggetto della propria ricerca le une lo spazio, le altre il tempo, è palese che la questione della prospettiva centrale come elemento ontologico vi gioca per entrambe un ruolo ineludibile. In qualche modo, è come se la fotografia, di fronte al teatro, tendesse sempre a specchiarsi come una donna nella propria sorella, per imparare a conoscere se stessa misurando da lei le analogie e le differenze.

Claudio Gobbi non si confronta con questa tradizione perché il centro della sua attenzione risiede altrove. Per quanto l'oggetto concreto delle sue fotografie sia proprio l'interno dei teatri, il suo autentico interesse, che lo spinge a concentrarsi sugli ambienti secondari, gli arredi, gli elementi decorativi, è di carattere marcatamente sociologico. L'edificio teatrale è visto infatti come luogo che una comunità erige per rappresentare se stessa: non tanto un'architettura progettata per la messa in scena di spettacoli, quanto uno spazio di aggregazione che permette alle persone di ritrovarsi e riconoscersi come individui e come corpo collettivo – un principio, questo, restituito anch'esso

alla *civitas* europea dal Rinascimento su lezione degli antichi. Il modello del già menzionato “teatro all’italiana”, che dominò incontrastato in Europa per secoli, fu sviluppato e perfezionato anche rispetto alle esigenze di questo rituale collettivo, con il sistema della platea, del loggione e dei palchetti a distribuire nei vari ordini di posti gli spettatori, secondo un criterio predeterminato, e a permettere loro di ammirare se stessi in un solo colpo d’occhio, come nell’atto di uno spettacolo parallelo. Il Novecento fu il secolo in cui, sulla spinta delle ideologie, delle nuove istanze sociali, delle idee delle Avanguardie, fu messo in discussione questo modello, abolendo le gerarchie e ripensando il rapporto tra gli spazi. La vocazione del teatro a luogo di aggregazione capace di generare identità sociale fu ereditata dagli architetti, ma tra aspre contrapposizioni e da punti di vista inconciliabili, nel tentativo di plasmarla coerentemente alle ideologie del tempo.

Non è un caso, allora, che Gobbi abbia consapevolmente selezionato solo edifici costruiti nel Novecento entro i confini del continente europeo, perché ha voluto ricomporre una storia di identità comune riannodando i fili dispersi di questa eredità. Il cinema e le sale dei circoli sociali sono inclusi con i teatri in questo percorso, per il motivo evidente che sono parte integrante di questa storia: per i primi, è fin troppo evidente la linea di continuità con il teatro; a proposito dei secondi, non è inopportuno ricordare l’usanza di trasformare i teatri tradizionali in sale da ballo in occasione di feste e veglioni, così come l’uso, invalso dalla metà secolo scorso, di progettare il teatro come centro culturale e ricreativo polifunzionale. Il proposito di Gobbi è

infatti quello di fotografare questi luoghi osservandoli come contenitori, ma ancor più come espressione di una memoria collettiva, la cui profondità è il collante che ha permesso all’identità europea di resistere, anche quando i venti della storia parvero capaci di mandarla irrimediabilmente in frantumi.

Nell’asserire un concetto che verte sulla possibilità di comunicare la storia mediante l’immagine di luoghi appartenenti a un’epoca ormai trascorsa, Claudio Gobbi evita ancora una volta le strade ordinarie: non ricorre all’eloquenza delle tracce del passato e dei frammenti testimoniali, né al fascino della consunzione indice dello scorrere inesorabile del tempo. Al contrario, egli attua un’oculata strategia che lo conduce, se necessario, ad alterare sottilmente la scena prima della ripresa, rimuovendo attentamente tutti gli indizi delle vicende trascorse e di quelle quotidiane, tutti i segni che attestino una presenza umana o un momento transitorio. Per quanto possa sembrare paradossale, le modifiche fisicamente apportate alla scena non sono in conflitto con quella che è la ricerca, a suo modo, di una verità, ma anzi sono calcolate proprio in vista dell’ottenimento di un giudizio oggettivo. Se è usuale che la fotografia ci faccia vedere come si presenta un edificio al suo interno prima che gli uomini inizino a utilizzarlo e a modificarlo, qui il medesimo effetto viene ottenuto invertendo la prospettiva temporale, riavvicinando gli ambienti, quanto più consentito, all’idea progettuale originaria. Questo procedimento, applicato a luoghi palesemente storicizzati, fa provare la sensazione, davanti a molte fotografie di Gobbi, di trovarci di fronte a una *maquette*, piuttosto che a uno spazio reale, grazie anche all’abilità con cui

viene costruito, per ogni immagine, un equilibrio simmetrico che induce a percepire una perfezione dal sapore fittizio. Ben poco offre l'impressione di poter percorrere questi ambienti, ma la volontà di suscitare questa sensazione non è mirata alla creazione di un effetto-finzione fine a se stesso. Più sottilmente, uno spazio architettonico così depurato permette di osservare con maggiore chiarezza le forme, i colori, gli oggetti, e di istituire un percorso visivo e mentale, che possiamo definire di natura iconologica, attraverso cui cogliere le ricorrenze e le assonanze che attestano l'esistenza di un linguaggio comune. Al tempo stesso, è esplicitato anche l'assioma che l'identità europea non risiede nell'omogeneità, ma nelle differenze che ne rendono ogni comunità unica, seppur intimamente legata alle altre.

Il senso storico-sociologico della ricerca di Claudio Gobbi è dunque racchiuso nell'obiettivo di dimostrare questi enunciati. Da questo punto di vista, il suo lavoro non nasconde la propria discendenza dai maestri del Novecento che hanno fatto uso della tassonomia in fotografia per instaurare un discorso su uno spazio culturale, da August Sander a Bernd e Hilla Becher, sebbene egli se ne discosti soprattutto nel concedere una maggiore mobilità allo sguardo, riservandosi una più ampia libertà compositiva, e nell'assenza di riferimenti alla tradizione vernacolare. Lo stile di Gobbi lo ascrive a quel filone della fotografia contemporanea che fa i conti con questa tradizione, che mette in scena il reale con uno sguardo che tende ad apparire impassibilmente neutrale, ma il distacco che egli sembra mantenere dal proprio soggetto è smentito dagli interventi determinanti che su di esso esercita.

Questo illusorio effetto di imparzialità è dunque finalizzato a designare visivamente, all'interno di questi luoghi simbolo della cultura europea, elementi formali – dalle sedie ai tavoli, dalle *boiseries* agli stucchi, dalle tende ai lampadari - che nel loro ripetersi rendano evidente la persistenza di quel sostrato comune che è sintomo di uno stesso modo di concepire la vita civile. Se Gobbi riveste il ruolo di fotografo d'architettura nel porre tutta la maestria tecnica di cui dispone al servizio di quest'idea, aggiungendovi un'acuta intelligenza selettiva, egli mette in atto una strategia artistica laddove costruisce immagini che trasformano la percezione del reale, dando vita simultaneamente a un discorso visuale oggettivo sul reale stesso.