

Topografia di una sparizione. La città armena di Claudio Gobbi
Giacomo Daniele Fragapane

Inseguire le forme non è altro che inseguire il tempo, ma se non esistono forme stabili, non esiste assolutamente la forma.
Paul Virilio, *Estetica della sparizione*

Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi. Questa visione resta attuale fin che l'opera è tale, fin che Dio non fugge via da essa.
Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*

1

Questo insieme di fotografie, compiuto dal punto di vista della sua struttura logica e formale ma al tempo stesso, proprio in virtù di essa, sempre passibile di ulteriori sviluppi, esibisce innanzitutto allo sguardo l'*impurità* della sua dimensione seriale. È tale irregolarità, però, a costituirne l'ossatura; ed è con essa, dunque, che occorre per prima cosa fare i conti, prima di restituire a ogni immagine il senso della sua unicità e irripetibilità.

A prescindere dai suoi campi di applicazione, in fotografia il meccanismo della serialità trae origine dalla ripetizione di un gesto sempre identico a se stesso, a fronte di oggetti visivi invece ogni volta diversi, che a sua volta produce tutto un sistema di differenze/ripetizioni virtualmente passibile di evolversi all'infinito, cosicché mentre il protocollo fotografico perdura offrendo un metro di paragone costante – uno standard, secondo la logica industriale della catena di montaggio, da cui questo metodo implicitamente deriva – la mappatura prosegue specificandosi in nuovi tipi, sottotipi, varianti. Dopo il lavoro di radicale revisione in senso concettuale che, nella seconda metà del novecento, a partire dall'esperienza di Sander e Blossfeldt, ne hanno fatto i Becher, con il loro quarantennale studio sull'archeologia industriale, la serialità si definisce oggi sempre più spesso, rispetto al suo prototipo ottocentesco (ben più rigido, e perlopiù relegato agli utilizzi scientifici e giudiziari del medium) come *una categoria logica in movimento*, un sistema di organizzazione progressiva di oggetti visuali in base alle loro proprietà descrittive, strutturali, formali. Ciò produce al contempo un linguaggio e un metalinguaggio, un sistema tipologico e una descrizione storica, un dispositivo di conoscenza e una mappa generale delle ricorrenze, derivazioni, evoluzioni intrinseche alle diverse situazioni osservate.

Un caso per molti versi anomalo, perché introduce alcuni sottili ma determinanti slittamenti rispetto al prototipo, al punto da sollevare dubbi sulla sua effettiva continuità, è rappresentato dal progetto sulle "persistenze culturali" nel paesaggio europeo che Claudio Gobbi porta avanti da alcuni anni, e di cui il lavoro qui pubblicato rappresenta l'evoluzione più recente. Come spiega l'autore, «l'attenzione è rivolta sulla forza dell'architettura armena, sulla sua atavica capacità di continuare a ripetere gli stessi segni e processi nello spazio e nel tempo per oltre 1500 anni, e sull'eredità di un paese da sempre diviso fra oriente e occidente e ancora alla ricerca delle sue radici

culturali più profonde». Si tratta di un lavoro seriale – in un’accezione, evidentemente, non canonica – dedicato a una precisa tipologia di chiese, o meglio, ad alcune forme costruttive diffuse originariamente nel Caucaso e nell’Armenia storica, la cui struttura architettonica perdura immutata da secoli, senza soluzione di continuità, e che, soprattutto dopo la Diaspora, hanno fatto da prototipo per la realizzazione di tutte le chiese realizzate dagli Armeni in diversi paesi europei ed extraeuropei. Lo sviluppo di tale processo è potenzialmente inesauribile, perché quando essi dispongono di risorse e territorio per edificare una nuova chiesa, questa è sempre ispirata a una delle chiese storiche originarie.

Il nesso tra questa serie di immagini e i problemi teorici che sto tentando di evidenziare ha richiesto un po’ di tempo per precisarsi, e ritengo utile rendere conto anche di questo processo. Dopo aver parlato del progetto con l’autore, che nel frattempo mi aveva inviato qualche immagine, gli ho scritto per chiedergli conferma circa un aspetto che da subito mi era parso nodale. Ovvero il fatto che un simile approccio preveda – e possa risolversi solo entro – una concezione paradossale del tempo e della storia, dato che tutti i piani temporali chiamati in causa dalle fotografie – ognuna delle quali adotta uno stile visivo peculiare e fortemente connotato in senso cronologico, in qualche modo desunto dal contesto in cui le architetture sono situate – finiscono per coincidere nella sintesi ideale di un’unica matrice architettonica. Essa stabilisce di conseguenza una sorta di costante iconografica che mette in cortocircuito sia le fotografie realizzate ad hoc sia le immagini *trovate* e inserite nel progetto. Si intravede così un rapporto circolare tra identità e differenza, che però non può esaurirsi in una logica a circuito chiuso ma implica necessariamente uno sviluppo. Procedendo a ritroso, questa tecnica (o stile, forma ecc.) si sposta infatti uniformemente dall’epoca contemporanea fino al periodo medievale. E ogni piano interagisce ogni volta con uno sfondo e un contesto, secondo configurazioni mutevoli e sempre diverse.

(A una mia osservazione sul senso politico di questa operazione, Gobbi risponde che il suo interesse è rivolto all’architettura armena in quanto «prototipo dal grande potenziale metaforico»: un potenziale che evidentemente per l’autore travalica – senza però né rimuoverlo né enfatizzarlo – il problema della Diaspora e del genocidio del popolo armeno. In tal senso il vincolo strutturale di escludere ogni tassonomia, ad esempio di ordine filologico, cronologico o geografico, opera anche su un piano politico: come metafora di una lettura storica possibile ma «aperta» e non direttamente enunciata, di fatto *irrappresentabile* se non in una dimensione corale e implicitamente identitaria, ridotta al minimo comune denominatore di una presenza architettonica *originaria e persistente* nel tempo e nello spazio)¹.

¹ Come sottolinea Benedetta Guerzoni, la vicenda del genocidio armeno perseguito dal governo dei Giovani Turchi tra il 1915 e il 1916, e sostanzialmente negato dalle autorità fino a oggi, ha innanzitutto determinato, nei confronti delle poche testimonianze visive pervenute, un atteggiamento di tipo ideologico e strumentale che ha ostacolato sia le ricostruzioni sia i giudizi storici: «Per rispondere al negazionismo turco le associazioni armene per il riconoscimento del genocidio utilizzano tutti gli strumenti considerati idonei, senza distinzione, sovrapponendo il significato storico a quello simbolico. In questo modo le fotografie diventano facile oggetto del discredito e della confutazione della controparte, in un gioco di specchi per cui anche il negazionismo si avvale dell’uso indiscriminato di album fotografici. Tale uso, unito all’impostazione sempre uguale delle pubblicazioni di rivendicazione del riconoscimento del genocidio, contribuisce a creare una vera e propria iconografia “sclerotizzata” sulle poche fotografie disponibili, incentrata sulle immagini delle atrocità e delle vittime». Benedetta Guerzoni, *Fotografie del genocidio armeno. Memoria, denuncia, uso pubblico*, in Marcello Flores, *Il genocidio degli armeni*, il Mulino, Bologna 2015, p. 288.

Dunque sottopongo a Claudio la mia idea. Lui mi risponde chiedendomi qualche indicazione bibliografica circa alcuni scritti su Warburg di cui gli avevo parlato. (È interessante questo intreccio ormai generalizzato tra la teoria e il versante operativo della fotografia. Intreccio, del resto, retroattivo, come le mie considerazioni forse evidenziano: nel senso che una proiezione della teoria sui processi produttivi e immaginativi stimola nel fotografo una maggiore consapevolezza dell'atto fotografico, il cui esito ha un ritorno sul paradigma teorico, consentendo a chi osserva le immagini di precisare la sua interpretazione)². Quello che inizialmente avevo intravisto era, come ho detto, una dimensione di ricerca sul tempo, e precisamente l'edificazione di una durata paradossale. La risposta concerne però soprattutto un altro aspetto, strettamente connesso, della mia riflessione: «rispetto al discorso sulla serialità tieni presente che se da un lato il soggetto la prevede del tutto, dall'altro sul profilo del linguaggio fotografico procedo proprio all'opposto, cioè verso un annullamento e perdita dello sguardo all'interno di un ragionamento sull'autorialità della fotografia che riguarda anche questioni complesse come la sua veridicità tra documentazione, finzione, simulazione»³.

Un simile metodo pone tutta una serie di problemi. Innanzitutto, perché l'annullamento (o la moltiplicazione) dello *stile* di visione è descritto qui come una «perdita dello sguardo»? Lo sguardo si dissolve forse nella misura in cui si fa dialogico? (ovvero mima forme percettive e canoni estetici “esterni” o “altri” rispetto al suo punto di vista?); nel momento in cui perviene all'esibizione esplicita, all'*esteriorizzazione* delle sue forme interiori implicite? E se è così, allora cosa resta in tutto ciò dell'atto fotografico? Perché è chiaro che ognuna di queste fotografie postula (e “agisce” come) uno sguardo; ma tutte insieme generano una struttura di relazioni, un campo di tensioni che si neutralizzano reciprocamente allorché appaiono nello stesso segmento spazio-temporale, come effetto di un anacronismo tra posizioni relative. La «perdita dello sguardo» è allora infine l'accettazione o la resa al fatto di esistere in una pluralità di sguardi e di tempi, costantemente negoziati con altri sguardi e altre temporalità. Ma anche il sospetto, che è implicito nell'idea di “perdita”, di un'atrofia della percezione che corrisponde a una forma di oblio. Il che rappresenta in fondo una «catastrofe», una crisi drammatica di tutta una cultura della visione. Ciò che emerge è dunque una posizione dialettica, relativa alla dimensione storica ed evolutiva della fotografia, alla sua capacità di cartografare transizioni culturali e forme di pensiero *diverse* (persistenti, «sopravvivenenti» *malgrado tutto*)⁴ incuneandosi nel tempo, di volta in volta, come un metalinguaggio della storia.

² Hal Foster, commentando alcuni scritti di Craig Owens, colloca l'origine di questo fenomeno in un periodo che va «dalla metà degli anni Sessanta alla metà dei Settanta (nell'arte concettuale, nei modi testuali di documentazione, negli scritti d'artista) [fase in cui] questa irruzione linguistica sposta l'ordine visuale del modernismo preparando lo spazio testuale del postmoderno». Ciò che qui, più precisamente, si definisce è «il rifiuto della purezza tardo-modernista dell'opera a favore dell'impurità postmoderna del testo». Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*), Postmedia, Milano 2006, pp. 94-95.

³ Email datata 27 maggio 2011. Il testo citato subito prima proviene invece da una breve nota inviata dall'autore nello stesso periodo, assieme alle immagini. Altre riflessioni esposte più avanti, e le relative osservazioni di Gobbi, evidenziate come citazioni senza rimando in nota, risalgono invece a conversazioni successive all'uscita del mio libro *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Franco Angeli, Milano 2012, cfr. in part. pp. 117-120.

⁴ Citando i *Passages* benjaminiani e l'esegesi che ne ha fatto Didi-Huberman riguardo alle famose quattro immagini scattate da un membro del *Sonderkommando* e «strappate all'inferno di Auschwitz

Ogni metalinguaggio, del resto, ci segnala sempre anche un versante inconscio degli altri linguaggi che per suo tramite giungono a noi. Qui, questo effetto di ripetizione/variazione apre l'immagine al senso, e ne trattiene al tempo stesso la dimensione significante: *sospende* la rappresentazione in uno stato intermedio tra senso e significato, tale che ogni fotografia riflette sulle altre la propria presenza e così facendo – rilanciando e dispiegando, come una struttura di significati possibili, mobili, intercambiabili, le infinite variabili storiche di un insieme più concettualmente e sentimentalmente presupposto che effettivamente esibito – finisce per rimarcare l'assenza.

Nell'idea di *persistenza* è implicita questa dialettica contraddittoria, questa compresenza anfibia tra qualcosa che permane e qualcosa che svanisce. L'incessante permutabilità del tutto promana, come un effetto di senso insistentemente cercato e mai del tutto risolto, dal «modo di produzione» della serie, dal lento e meditato lavoro di montaggio, di «scrittura» e «tessitura» delle immagini, attraverso il quale esse si sedimentano le une sulle altre fino a trovare la loro forma «definitiva». L'Immagine della chiesa armena, il prototipo, appare progressivamente e trasversalmente rispetto alle fotografie, come un volume che interseca un piano e spostandosi lascia via via affiorare una molteplicità di forme. (Questa riflessione mi spinge a paragonare l'oggetto del lavoro di Claudio Gobbi al monolite di Kubrick: una presenza misteriosa dalle origini incerte, muta e persistente, ubiqua nel tempo e nello spazio, oscura ma dall'evidenza accecante).

L'aspetto della dimensione temporale del lavoro è centrale; e non intendo qui l'idea di tempo come un correlato storico o referenziale implicito nelle fotografie e a esse connesso, seppure non sostanziale (come in Aristotele l'accidente «si aggiunge» alla sostanza ma non ne intacca l'essenza): non sto parlando del tempo *a cui si riferiscono o alludono le immagini*, ma del tempo che è stato necessario affinché apparisse e si precisasse la loro dimensione formale e strutturale: di un tempo, dunque, implicito, sotterraneo e invisibile, di una durata che attraversa l'opera e la sopravanza, la spinge oltre i propri stessi limiti: *una durata che tende a coincidere con l'opera nella sua interezza, e che in ogni sua parte rimanda all'atto enunciativo che la istituisce in quanto costruito formale e materiale*.

Nel momento in cui scrivo, del resto, la sequenza non è ancora compiuta, la serie non è del tutto definita, e la ricerca di immagini da parte dell'autore prosegue esponendo di continuo l'insieme all'incognita di ripensamenti e aggiustamenti di rotta. A una mia domanda sui tempi di produzione ed elaborazione del progetto (è, in fondo, il versante pragmatico delle precedenti riflessioni sulla dimensione temporale del lavoro), risponde così: «In generale vorrei nulla finisse e in effetti nulla si presenta come una serie chiusa. C'è sempre la possibilità di aggiungere un'ulteriore immagine-tassello – questo vale anche per i teatri della serie *Persistence*. Si tratta di uno scarto che può offrire un'aggiunta o variazione di senso. Tuttavia questo progetto per me è unico per l'anomalia dell'oggetto architettonico sempre uguale a se stesso. Si continuano a costruire ovunque nuove chiese, quindi la domanda che mi sorge è: in due o trecento

nell'estate del 1944». Cfr. Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (2003, *Images malgré tout*), Raffaello Cortina, Milano 2005.

anni, cosa sarà veramente nuovo e cosa vecchio? Il processo di selezione parte comunque dalla forza di una singola fotografia e poi dalla possibilità di inserirla nel flusso della serie, per analogia o variazione rispetto alle altre. La presenza sul territorio rappresenta una variabile importante, le fotografie provengono da circa 25 paesi».

Materia, forma e struttura del lavoro viaggiano di pari passo. L'istanza enunciatrice nega la specificità fotografica nella misura in cui rimuove il supporto, e dunque il retaggio storico-fotografico dell'icona; e al tempo stesso la riafferma – e la riconduce a un "fare" che è sia pre-fotografico, in qualche modo letterario (legato allo stampare e al raccontare) sia post-fotografico (che integra tecnologie visive e tecnologie della comunicazione) – attraverso un processo di ricodificazione nel quale il medium dell'immagine, il suo supporto fisico, è ridotto, ancora una volta, a un denominatore comune di base (come accade per le diverse varianti architettoniche, ricondotte, in virtù della loro ubiquità, a una medesima macro-tipologia): «Le fotografie, qualunque ne sia l'origine, sono tutte uniformate a un medesimo supporto: un foglio di carta della stessa dimensione. Ho deciso, nel processo di selezione, in un certo senso di "negare le fonti" eliminando le immagini che mostravano a loro volta un supporto, optando per un approccio teso a "democratizzare" le diversità; il che apre anche uno spazio di riflessione sull'ambiguità delle fonti stesse delle immagini, peculiare del nostro tempo». Questo denominatore comune assume il ruolo di un intermediario, di uno *shifter* semiotico, dal momento che partecipa allo stesso tempo della fisicità e unicità della fotografia analogica e della generica, immateriale intercambiabilità della fotografia digitale: la carta, insomma, supporto dell'opera nella sua interezza e terreno di dialogo tra le sue parti, fa da tramite tra l'argento fotosensibile e il mosaico digitale, istituisce un terreno comune e consente di ricomporre in modo unitario i frammenti di un insieme altrimenti inattingibile⁵.

A tale molteplicità di piani corrisponde innanzitutto una molteplicità di media e di modi di produzione, che assecondano il carattere aperto e *in progress* del lavoro. Individuato il monumento architettonico – la cui stessa esistenza non fa che confermare e sviluppare un discorso che preesiste alla specificità di ogni singolo luogo – Gobbi lo fotografa utilizzando diversi mezzi tecnici, diversi formati, supporti ecc. e poi sceglie l'immagine a suo parere «migliore o comunque più interessante in relazione al tutto». Lo stesso vale per le fotografie non prodotte direttamente e rintracciate invece a partire da professionisti, amatori, archivi storici. Come sottolinea egli stesso, «molto spazio è dato alla ricerca sul web e al successivo commissionare o richiedere autorizzazione all'uso – agli autori coinvolti chiedo di inviare o produrre una singola immagine della chiesa inserita nell'ambiente circostante, di buona qualità e possibilmente priva di figure umane. Nessuna fotografia esce integra, tutte sono più o meno modificate, tagliate, "migliorate". L'idea è di far apparire nel libro la "coralità" del lavoro mediante

⁵ Come scrive Heidegger, nell'opera d'arte «L'esser-mezzo del mezzo consiste nella sua usabilità» e «In questa usabilità si fondano tanto il genere di forma quanto la scelta della materia adatta, e con ciò il predominio della connessione di materia e forma». In una *aggiunta* posteriore alla prima edizione del saggio da cui cito, il filosofo rimarca come «Questo complesso di problemi di grande importanza si raccoglie attorno al vero e proprio nocciolo della questione che si trova là dove si discute dell'essenza del linguaggio e della Poesia, sempre in riferimento all'appartenenza reciproca dell'essere e del dire». Cfr. Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1950, *Der Ursprung des Kunstwerkes*), in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 14, 18, 69. Rispetto al nostro discorso, tendo a concludere che *la verità della fotografia non ha mai a che fare con il mostrare (o il guardare), ma con il dire*.

una lista di autori ma senza riferimenti specifici alle singole immagini, lasciando quindi in un certo modo aperta la questione della riconoscibilità e paternità dell'immagine».

Il rapporto con le fonti e con i referenti delle immagini può essere fluido, mobile, per certi versi anarchico (nella misura in cui cambia i suoi parametri di volta in volta senza darsi regole; decide *come* guardare o *cosa* conservare in base a variabili ridefinite per ogni singola fotografia), proprio perché appare centrato su un'idea fissa, instabile e difficile da identificare, ma ricorrente: «Non ci sono nomi noti, se non quello di Dmitri Ermakov, un fotografo russo attivo nel Caucaso e nell'Anatolia Orientale alla fine del XIX secolo. Le fonti storiche sono varie: libri, archivi, album di famiglia; ci sono fotografie ufficiali e fotografie private; molte immagini sono anonime. Per me quello che conta è reperire la testimonianza dell'esistenza del monumento in un dato territorio e dare a questa una "dignità" che lo renda apprezzabile in relazione al tutto». Un'idea paradossale sia a livello visuale (isolare l'architettura e al contempo inserirla nel suo contesto) sia a livello concettuale (ridurre l'immagine a una *propria* dimensione che sia al tempo stesso formale ed etica, riconoscibile e comune, unica e collettiva). Ciò che ne deriva si potrebbe definire, con Bourdieu, un sistema «medio», al tempo stesso visivamente anonimo e socialmente connotato. Un sistema che opera come un metro di paragone del rapporto tra il *nostro* tempo e la fotografia, se è vero che «è nella sua dimensione temporale che emerge tutto il paradosso della fotografia popolare. Taglio istantaneo nel mondo visibile, la fotografia fornisce il mezzo di dissolvere la realtà solida e compatta della percezione quotidiana in un'infinità di profili fugaci come immagini di sogni», cosicché «è solo in nome di un realismo ingenuo che si può considerare realistica una rappresentazione del reale che deriva la sua apparenza di obiettività non dalla concordanza della realtà stessa con le cose (poiché quest'ultima si manifesta solo attraverso forme di percezione socialmente condizionate) ma dalla conformità alle regole che ne definiscono la sintassi nel suo uso sociale»⁶.

Che forma di percezione socialmente condizionata può dunque esibire oggi il prototipo senza tempo e sospeso nel tempo della chiesa armena, se non – parafrasando una riflessione che Walter Benjamin dedica alla moda⁷, e che andrebbe commisurata alla attuale "moda della fotografia" – quella di chi, situandosi ai margini della percezione quotidiana, muovendosi al tempo stesso al suo interno e al suo esterno, tenta ostinatamente di opporre resistenza agli *effetti fatali della dimenticanza*?

⁶ Pierre Bourdieu, *La definizione sociale della fotografia*, in Id. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* (1965, *Un art moyen*), Guaraldi, Rimini 1972, pp. 132-133.

⁷ «Le mode sono una medicina destinata a compensare, sul piano collettivo, gli effetti fatali della dimenticanza. Quanto più un'epoca è effimera, tanto più si orienta secondo la moda». Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi (Das Passagenwerk)*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. 85.