LA MISTERIOSA INSIGNIFICANZA DELLA RAPPRESENTAZIONE
Francesco Moschini

L'occhio poetico di Roberto Bossaglia reinventa Cerreto Sannita, facendo emergere, in tal modo, una città che conserva tutta intera la propria singolarità e la propria matrice ideologica. Ciò avviene attraverso la particolare manipolazione del tempo rappresentativo del moderno. R. Bossaglia sembra volere infatti rifondare, proprio operando sulle figure del tempo, lo spazio ideale, e idealizzato, di questa città di fondazione. Perciò egli utilizza il mezzo fotografico come se esso fosse uno strumento di restituzione dell'immagine analogo alle macchine ottiche settecentesche. La "foto-finestra", in analogia con il quadro-finestra di Erwin Panofsky, introduce quello che vedremo essere un complesso sistema progettato di rimandi simbolici, che, innanzitutto, intende garantire una costruzione razionale dello spazio. Proprio questa razionalità rappresenta tuttavia una estraneazione dalla realtà, pazientemente perseguita già nella selezione degli elementi presenti nell'inquadratura, siano essi gli uomini o le cose, fino a che il luogo non si presenta privo di qualsiasi accidentalità non progettata, fino a che lo spazio dato non si trasforma in uno spazio omogeneo, al quale sono estranei sia il concetto di percezione immediata che la relativa sintesi di spazio psico-fisico. Questo modo di procedere è una peculiarità di R. Bossaglia, fotografo-artista, forse un tributo alla sua formazione di matematico, che privilegia la descrizione di spazi disabitati, e perciò ulteriormente astrattizzati, sull'orlo della metafisica e che, in questa antologia di immagini di Cerreto Sannita, ricostruisce con vedute prospettiche, riprese in gran parte "di scorcio", la morfologia urbana, restituendo, nella descrizione, la progettualità ortogonale dell'intervento tardo-seicentesco. È come se il linguaggio fotografico si adeguasse, *logicamente*, ad un progetto totalizzante per poi introdurre, attraverso l'enunciazione degli elementi discontinui del moderno, il conflitto dialettico che caratterizza queste due visioni del mondo, riconducibili, anche, al rapporto tra la quantità cui è riconducibile il progetto dell'immagine, e la qualità, che emerge, inafferabile, dal luogo.

La ricerca complessiva di R. Bossaglia, e ci riferiamo più in generale a tutta la sua opera, sembra costantemente porsi di fronte all'oggetto con l'obiettivo di riscoprire l'aura di ciascun luogo, salvaguardandone l'unicità e l'irripetibilità: una operazione questa da artista, di segno pertanto nettamente contrario a quella indicata da Walter Benjamin come espressione del carattere rivoluzionario della tecnica fotografica; mentre infatti il filosofo tedesco attribuiva alla fotografia la capacità, distruggendo l'aura della casa, di reperire l'uguaglianza *anche* nell'irripetibile, R. Bossaglia sembra percorrere una strada opposta, rintracciare l'irripetibile nell'uguale. L'aura è ritrovata in quella particolare rappresentazione del tempo, che fissato nell'istante, rende statuarie le rare presenze umane, o riduce a simulacri le "tracce" ineliminabili del moderno, come, per esempio, le sempre presenti e invadenti automobili che finiscono per assumere quasi una qualità mitica. Si mette in scena allora una sorta di conflitto fra i tempi, come se passato e presente entrassero in collisione: alla misurata città settecentesca si sovrappongono le presenze caotiche, e pertanto inquietanti, del contemporaneo. Non solo, ma mentre l'immaginario fotografico urbano tende a comporre una sequenza espressiva della continuità fisica e psichica, invece automobili, pedoni, segnali stradali, ecc. irrompono con una violenza tale da spezzarne il ritmo. Così la Cattedrale, è perfettamente inquadrata attraverso l'arco d'ingresso di un locale pubblico: la croce segna l'asse di simmetria di questa immagine composta, ma, sull'angolo sinistro, un motociclista e l'ombra di un cartello stradale intervengono come elementi perturbanti che sbilanciano l'intera composizione ed imprimono una rotazione che mette in crisi il sistema impostato staticamente. Il riferimento alla pittura metafisica di Giorgio De Chirico è reso esplicito anche dall'insistenza con cui l'ombra delle cose, e in alcune immagini anche delle persone, viene esibita fino ad assumere il significato di una impermanenza. È il mistero dell'ora, non l'abolizione del tempo ma proprio il gesto che ferma l'ora rappresenta l'elemento enigmatico della composizione, come, fra l'altro, viene ribadito quasi costantemente dagli orologi, sempre inquadrati ad occupare una posizione centrale. La storia e la memoria di Cerreto Sannita si incontrano con il quotidiano ed il divenire, e questo incontro è l'enigma dell'ora sottolineato anche dai netti contrasti tra luce ed ombre, sempre violenti e decisi, ma, ciononostante, anche venati d'ironia nell'esibizione di una logica costruttiva sulla quale si dispiega la presenza dell'effimero, ostentato soprattutto nei suoi aspetti più degradati, già consumato, piuttosto che nel trionfo edonistico della moda. Come non c'è sintesi tra vita e memoria, come rivela la reciproca indifferenza tra città storica e città tatuata, analogamente non c'è sintesi tra artificio e natura, tra la città e il territorio, riletto in chiave paesaggistica e non più in quanto "natura". Progressivamente infatti R. Bossaglia mette in atto un meccanismo di estraneazione dai luoghi che fa coincidere la possibilità reale di abitarli con l'immersione in un mondo fantasmatico. Con ciò il riferimento alla pittura metafisica, nonostante le inevitabili e legittime considerazioni relative al problema della specificità disciplinare di ciascuna tecnica, sottende, se non proprio delle affinità poetiche, almeno delle aree problematiche comuni. La relazione fra fotografia e pittura si caratterizza per la diversa capacità di cogliere, attraverso il fenomeno, l'essenza delle cose, per cui si ritiene comunemente che in una fotografia ci sia *meno verità* che non in un quadro, essa sarebbe pertanto più verosimile ma meno vera. Ciò trova giustamente origine in due argomentazioni: il fatto che la restituzione della realtà, ottenuta per mezzo della fotografia, non ci consente di affermare alcunchè in merito a questa realtà, come invece accade per quanto riguarda il quadro, ma tuttalpiù essa si limita a creare atmosfere, che riflettono una concezione eminentemente estetizzante del reale; in secondo luogo è caratteristica creativa della fotografia quella che W. Benjamin definisce come "abdicazione alla moda. *Il mondo è bello*: questo è il suo motto". Perciò anche la rappresentazione del degrado assume toni lirici capaci di suscitare sentimenti di simpatia e quasi di incanto, non fosse altro che per la preziosa strombatura che apre su questo cortile interno dell'edificio dei padri conventuali quasi abbandonato. È come se, attraverso l'obiettivo, l'oggetto esercitasse una autonoma capacità di fascinazione estetica, che la tecnica di R. Bossaglia tende ad esaltare. In questo caso la bellezza delle immagini in sé restituisce, oltre al fascino, anche la tensione progettuale e costruttiva di una operazione storica fortemente caratterizzata dal punto di vista ideologico, mentre il contrasto con il moderno non è rappresentato come conflitto, ma come una "necessità" a ragione della quale ciascun elemento trova una propria puntuale collocazione che anche se produce dissonanze, non cade però in alcuna dimensione onirica o nostalgica dell'abitare. Le tracce del moderno infatti eliminano il rischio della nostalgia e insieme contribuiscono a descrivere i luoghi in quanto abitabili all'interno delle proprie contraddizioni e differenze. Poeticamente abita l'uomo tra la città e il monte, tra natura e artificio, tra il tempo pietoso e pro-

gressivo evocato dalle architetture religiose e quello violento e puntiforme evocato dalle figure mitologiche della cultura metropolitana, le automobili, le motociclette, ecc. La struttura narrativa composta sul modello dechirichiano viene arricchita dai suddetti elementi che ricostruiscono lo spazio ideale, non solo descrivendolo nei suoi aspetti quotidianamente esperiti, ma rievocandolo in una poetica.
La XVII Triennale di Milano si era aperta con una antologia di immagini fotografiche che, a partire dagli anni Trenta, interpretavano le città più simbolicamente rappresentative del mondo, ed alla fotografia era in particolare dedicato uno degli otto settori in cui era suddivisa la rassegna, impegnate a descrivere un "mondo senza qualità". Sarebbe ingenuo ritenere oggettivo l'obiettivo del fotografo, e tuttavia bisogna riconoscere che questa arte singolare si offre come un ineffabile ed indissolubile miscuglio di oggettività, non interamente controllabile dall'operatore, e soggettività inerente alla scelta di una particolare inquadratura o comunque di quella parte o situazione ritenuta in qualche modo significativa. Questo aspetto determina la singolare ambiguità che caratterizza l'immagine fotografica che, con maggiore o minore consapevolezza, si ritrova a dover affrontare il problema del proprio "doppio", senza che essa sia in condizione di risolverlo in una qualunque direzione. In altre parole essa è essenzialmente posta nella condizione di poter scegliere solo in parte, entro ben precisi limiti. Così alla Cerreto, suggerita da R. Bossaglia, si sovrappone la descrizione inconscia di ciò che essa realmente è, in quanto artificio, in virtù di quella componente di riproduzione *automatica* a cui essa non può in alcun modo sottrarsi, e che ne costituisce la natura tecnica. Tuttalpiù la fotografia può manifestare la propria tensione verso una irraggiungibile libertà espressiva, come accade quando sceglie di esaltare un particolare o un dettaglio senza poter raggiungere, a meno che non si tratti di costruzioni realizzate in studio, quella totale astrazione iconica consentita ad altre arti. Sempre, anche nel momento in cui l'obiettivo si fissa sul particolare di una scala, emerge la natura materiale e corruttibile dell'oggetto, in cui la materia si afferma in tutta la sua "oggettività", che il mezzo non può eludere. Ma il nodo della questione è significativamente rappresentato dalla condizione per cui al massimo di esibizione della matericità della cosa, al massimo cioè della sua oggettivizzazione, corrisponde un effetto catartico e dunque il grado minimo della rappresentazione della natura cosale dell'oggetto, fino alla sua pressochè totale vanificazione. Si pensi, per esempio, al progressivo avvicinamento fotografico alla gradinata della chiesa di S. Antonio che viene "strappata" letteralmente al tutto di cui è parte per trasformarsi in autonomo dettaglio che ci comunica innanzitutto la discontinuità e l'usura del materiale di cui è formata.
Se dunque la fotografia non riesce ad eliminare le proprie contraddizioni, tra tecnica ed arte in sostanza, e piuttosto pone in esse la propria creatività, queste ne conformano la struttura del racconto, riproponendo quello stesso conflitto all'interno dei luoghi rappresentati, sia nella costruzione della singola immagine che nel componimento narrativo che pone in sequenza più vedute di uno stesso luogo. Così, ancora, lo scorcio prospettico di una strada come corso Umberto I trasborda dallo spazio fittizio dell'inquadratura: mentre interpreta storicamente l'assialità urbana, mentre descrive la continuità del prospetto settecentesco, non può tuttavia purificare l'immagine da tutta una serie di elementi puntiformi (le insegne dei negozi, le antenne della televisione, i fili elettrici, ecc.) che ne inquinano e frammentano la lettura storica, proiettandola inequivocabilmente nel presente e, contemporaneamente, esibendo il doppio tempo che ne definisce le differenze. L'essenza dell'immagine, ciò che propriamente costituisce la sua verità, ciò rispetto a cui essa si pone come testimone, è la reale esistenza di un luogo intermedio, reso perciò visibile, tra il passato ed il presente, in cui si manifesta il lento trasformarsi e modificarsi dei luoghi in cui abita l'uomo. È allora il tempo del *divenire* ad essere enunciato, ad essere "messo in scena" come differenza e contrasto. Ed a questo stesso problema fa riferimento la costante presenza umana, in altre opere totalmente assente, che rende testimonianza di una condizione esistenziale, anzi essa diviene presenza emblematica per comprendere questo continuo procedere *oltre* delle cose e forse, proprio per questa ragione, essa è colta nella costante tensione verso un agire, un superare attraversando i luoghi. In quell'oltrepassare, che possiamo simbolicamente ritrovare sintetizzato nell'icona dell'uomo che attraversa la strada, si esprime il mutamento, *solo* passando l'uomo trasforma il mondo: niente di più pregnante di questa immagine per ritrovare l'essenza stessa di Cerreto Sannita, la sua fondazione che non ha ormai più nulla di divino, ma appartiene interamente alla volontà razionalizzatrice di fondarsi dell'uomo, nella sua qualità di architetto del proprio abitare il tempo e lo spazio.
Privilegiando la fuga prospettica e la veduta "di scorcio", R. Bossaglia tende contemporaneamente ad articolare le immagini così come verosimilmente sono percepite da un qualunque osservatore ed a proporre una città senza emergenze, scegliendo piuttosto di rappresentare la continuità storica della città invece della sua frantumazione archeologica. La città storica in quanto priva di discontinuità si presenta come il risultato di un progetto che l'ha ordinata e controllata, ma, senza progettualità alcuna, su di essa prendono forma i segni, frammentari, della cultura contemporanea, che richiamano, costantemente, alla caratteristica figura del consumo. Si veda il prospetto della chiesa di S. Antonio interrotto da un distributore di benzina e da un furgoncino parcheggiato ai piedi della scala. Eppure questo oggettivarsi delle cose sembra dichiarare, nell'ambito del contesto poetico, la propria inutilità ed il proprio inevitabile degrado. I momenti di maggiore lirismo si ritrovano laddove la città è raccolta nella propria silenziosa solitudine rotta dai passi dei pochi passanti o dove la parvenza umana è presentata solamente attraverso l'ombra proiettata di un monumento sul terreno, affinchè nulla turbi l'equilibrio tra l'edificio religioso e il monte, simboli di due forme del permanere contrapposte all'effimero, o proposte come Valori e non come cose. Il tema della merce, del consumo e della moda tuttavia assumono un ulteriore significato smascherando le tensioni idealizzate e idealizzanti che informano una narrazione più mitologica che storica intorno a Cerreto Sannita. La volontà che l'ha fondata si rivela infatti essere la stessa che ne segna, con tatuaggi, il corpo. Si tratta, al limite, di due maschere prodotte dallo stesso pensiero e crudemente documentate da R. Bossaglia.
Nel concepire però il mondo come immagine, la fotografia si presenta come suo analogo. Nessuna perplessità dunque sul carattere dichiaratamente riflessivo e problematizzante dell'interpretazione di R. Bossaglia che sembra muoversi, nella rappresentazione della realtà urbana di Cerreto Sannita, tra valenze metafisiche, sublimando gli eventi, e puntuali concessioni estetiche, all'effimero, fino a raggiungere una totale estraneazione che si trasforma nella coscienza della fine di un sentimento di appartenenza. In questo senso la salvaguardia delle caratteristiche storiche di questo centro urbano è operata attraverso un salto all'indietro nel tempo, in stridente contrasto con le tracce del moderno, che crea, appunto, quella distanza critica di brechtiana memoria. Ma bisogna aggiungere a queste considerazioni un altro elemento, che fra l'altro distingue questo da altri lavori, cioè la misteriosa *insignificanza* della rappresentazione. Diversamente dalle considerazioni di Roland Barthes, nel suo *La camera chiara*, che nel *punctum* ritrovava quella tensione capace di consentirgli il riconoscimento dell'oggetto, qui ci troviamo di fronte alla messa in scena del mistero stesso dell'abitare, e invitati piuttosto alla contemplazione che non alla attenzione critica. Nessun significato trascendente, nessuna ricerca di significati tali da sovrapporsi ideologicamente agli eventi: cogliere la verità è proprio questo affondare nel nulla che si distende tra le cose. La fotografia infatti procede dal particolare, studiato, approfondito e sviluppato fino a risalire al generale, all'universale.

Gioca un ruolo essenziale, in questo procedimento, la memoria; è infatti proprio la memoria a selezionare quell'elemento significativo ed a riproporlo nella sua carica sintetica ed, insieme, simbolica. La centralità del tema della memoria, anche per quanto riguarda la restituzione della natura frammentaria del reale, appare evidente nella stessa costruzione dell'immagine fotografica, nella quale l'architettura è sottolineata in quanto volume. Tuttavia, in modo diametralmente opposto alla letteratura, la fotografia, nell'isolare il particolare, lo decontestualizza e lo pone quale mero oggetto, privato di qualsiasi significato, presentato come mistero, proprio nella sua insignificanza, racchiuso in modo definitivo nel tempo del suo isolamento. Perché è l'insignificanza a rendere misterioso l'oggetto, a tendere verso la molteplicità di significati ivi racchiusi. Infatti proprio a partire dalla messa a fuoco di una particolare condizione o situazione prende le mosse il racconto: dall'intuizione del "mistero" si innesca quel processo immaginativo e creativo che muove dal particolare all'universale. Così attraverso questa rassegna di immagini, con le quali R. Bossaglia ricostruisce, per frammenti isolati, — ma non ricomponibili come, ad esempio, in un ipotetico mosaico —, l'identità locale di Cerreto Sannita. Si tratta, anche, di una operazione di "rifondazione estetica" che restituisce, ad una realtà che sembrerebbe avviata verso un inesorabile degrado, quel sentimento dell'architettura e del progetto da cui ha avuto origine.

La fotografia di R. Bossaglia occupa dunque territori intermedi, tra quelle operazioni "minimaliste" che puntano unicamente sul dettaglio e quelle letture, invece, panoramiche del paesaggio urbano. Egli, mentre ricostruisce e reinterpreta l'oggettività dell'insediamento, conduce questa operazione a partire dalla quantità minima di una strada, o, addirittura, della veduta da una finestra, ritrovando la memoria della propria originaria appartenenza al luogo, la dimensione di un abitare piuttosto che non di un oltrepassare i luoghi. "L'immagine, nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane. Il poeta, nella novità delle sue immagini, è sempre origine di linguaggio" (G. Bachelard). Il carattere originario dell'immagine fotografica risiede contemporaneamente nel suo superamento di ogni dato della sensibilità e nella condizione, che essa impone, di rivivere i luoghi, in modo totalmente nuovo, nello spazio della rappresentazione, nel quale si intrecciano *reale* ed *irreale*. Per questa ragione le architetture tendono a farsi più rarefatte, piuttosto elementi di volume che non definizioni riflesse nella misura e nella geometria: si tratta di uno spazio vissuto nelle sue possibilità così come nella sua parzialità, ricostruito, e offerto all'immaginazione, attraverso il gioco lecorbuseriano della luce; la ricerca e la scoperta di quella luce particolare che esalta i volumi, che irrompe tra le case, che disegna il contrasto tra interno ed esterno, tra buio e luce.

Appartenere ad un luogo è allora questo ritrovare la dimensione del nostro abitarvi, la possibilità di evocare intimità oniriche. Ma abitare i luoghi è questo ritrovarvi i segni contraddittori della memoria, della storia e dell'attualità; è ritrovarvi il mistero proprio a partire da un elemento privo di significato, che assume significato e valore in quanto patrimonio sociale o privato; infine perché non è possibile circoscriverlo in alcuna teoria o concetto, ma esso resta permanentemente "aperto", pur nella fissità cronologica dell'immagine, al divenire. Dunque la foto di architettura come la rappresentazione di una non-architettura, di qualcosa che è meno e insieme più dell'architettura, che, proprio nel momento in cui ne ostenta il massimo di oggettività ne esalta la capacità di farsi espressione del molteplice. In questo senso l'assoluta mancanza di retorica, che caratterizza l'opera complessiva di R. Bossaglia, contribuisce a rendere più violentemente immediata la rappresentazione. Non troviamo infatti nessuna tensione verso concettualizzazioni ideologiche, che magari esaltino un momento teorico, la storia o il moderno, ma è proprio l'assoluta coesistenza e compenetrazione di questi due momenti a costituirne la fascinazione estetica, a rappresentare il momento della "rifondazione estetica", in cui la stessa costruzione della astratta quinta stradale evoca atmosfere irreali.

Eppure R. Bossaglia mostra di essere, attraverso la poetica delle sue immagini fotografiche, quello che G. Bachelard definirebbe un "abitante degli angoli", un grande sognatore per il quale "niente è vuoto, la dialettica del pieno e del vuoto non corrisponde che a due irrealtà geometriche". È la solitudine determinata dall'assenza dell'uomo, dalla sua scarna presenza che fa riaffiorare il mondo dell'infanzia, "senza dubbio, bisogna arrivare al fondo della *rêverie* per commuoversi davanti al grande museo delle cose insignificanti". E se queste immagini non sono "ragionevoli", in quanto troppo poetiche, ripercorriamone tuttavia i tracciati, per ritrovare, oltre la razionalità di questa città di fondazione, quel tanto di irrazionale costruito, nel corso del tempo, dall'abitare, e, qui, da questa lettura che ne coglie scorci, fughe prospettiche, inquietanti commistioni di elementi aggressivamente eterogenei, abbandonando ogni forma di spirito critico per lasciarsi andare alla contemplazione, fino al progressivo venire meno della stessa Rappresentazione, nei suoi caratteri di controllo e organizzazione della percezione, nella ricerca di far vivere l'immagine nella sua spontaneità, senza che essa sia preparata da pensieri.