

La “professione fotografica” dell’architettura e del territorio: le mappe italiane di Roberto Bossaglia*

Luigi Avantaggiato

Luigi Avantaggiato, Sapienza Università di Roma.

* Questo contributo rappresenta il proseguimento del progetto di ricerca *La fotografia professionale di Roberto Bossaglia* finanziato dalla Borsa di Studio sulla Cultura fotografica 2017 promossa dalla collaborazione tra la Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (DGAAP) e la Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF).

L'incontro con il costruito è sempre una sorpresa anche per me che sono abituato a leggere i progetti e farmi un'idea di ciò che vedrò, non solo attraverso i progetti stessi, ma grazie anche ai colloqui preliminari con gli architetti e alla documentazione fotografica che, in tali occasioni, mi viene fornita. Io come fotografo non riesco mai a prescindere dal fatto che l'architetto è "costruttore" e che il suo segno di matita o di penna annunzia qualcosa che nascerà e si definirà compiutamente solo quando sarà divenuto lo spigolo di un materiale che separi la luce dall'ombra.¹

1. Roberto Bossaglia: clienti, committenti ed editori

Il presente articolo intende riflettere sulla produzione professionale di Roberto Bossaglia, ovvero su quel settore del suo archivio dedicato alle diverse committenze di fotografia di architettura e di paesaggio. L'analisi attraversa i principali rapporti di lavoro che hanno impegnato il fotografo nell'esercizio della sua professione e che ruotano attorno a tre ordini di committenti: studi associati di ingegneria e di architettura, riviste ed editori di settore, musei e istituzioni pubbliche. Queste tre tipologie di referenti separano la fotografia strettamente professionale di Bossaglia dal resto della sua produzione di ricerca dedicata al paesaggio e si configurano come tre aree di intervento distinte, come dei campi semantici dentro i quali l'autore opera con interessi e finalità diverse.

All'intenso lavoro professionale su commissione si affianca il percorso di attività autoriale, scandito da pubblicazioni monografiche, da mostre personali e collettive in Italia e all'estero dei lavori di paesaggio urbano che realizzava in parallelo. Nonostante l'autore considerasse distinti questi due aspetti della sua fotografia, l'analisi che segue punta a evidenziare le contiguità che intercorrono tra i relativi campi discorsivi, per sottolineare che la fertile produzione professionale di Bossaglia può essere letta come un laboratorio gestazionale di idee formalizzate con altre progettualità in contesti diversi.



R. Bossaglia, TAV, Località Fosso Callarone, Finestra Galleria San Giovanni 9310 m, 1995

1.1. L'esordio professionale: le istituzioni pubbliche

Le committenze per enti o dipartimenti ministeriali, musei e centri di ricerca rappresentano gli esordi della sua carriera e il rapporto con le istituzioni segna l'inizio di uno specifico frangente dell'attività professionale dell'autore, ma non sancisce il suo esordio fotografico, che avvenne in contesti differenti.

Il debutto, infatti, risale al 1977 presso la galleria Studio Trisorio di Napoli con la mostra "Roberto Bossaglia Fotografie" curata da Filiberto Menna. Si trattava di una serie di vedute urbane e di marine che, da un punto di vista compositivo, si sforzavano di negare o camuffare il principio prospettico del linguaggio fotografico ed erano realizzate in modo da evitare le linee convergenti verso il punto di fuga. Per paradosso, l'inizio della carriera del fotografo di architettura muove da un lavoro visivo la cui linea di ricerca consiste nel negare la prospettiva stessa, appiattare lo spazio e denunciare i limiti della bidimensionalità dell'immagine fotografica².

L'urgenza che caratterizza la genesi delle prime immagini di Napoli avvia la ricerca formale, ma sorge a conclusione del percorso universitario e formativo dell'autore, che è fondamentale conoscere per introdurre i contenuti del suo archivio fotografico.

L'interesse verso l'astrazione prospettica che accompagna le fotografie napoletane riposa sulle conoscenze e sugli stimoli maturati durante gli anni di formazione da matematico avvenuti presso l'Università La Sapienza e che perfeziona dopo la laurea frequentando i corsi di Istituzioni di algebra astratta del prof. Lucio Lombardo Radice, matematico, politico e pedagogista molto attivo sul fronte della ricerca.

Gli studi del fotografo non abbracciano solo le fasi tecniche e applicative della matematica, bensì sono orientati verso gli aspetti logico-formali e filosofici del modo di concepire gli enti matematici stessi, conoscenze maturate negli anni universitari che si riveleranno strumenti teorici importanti che, qualche anno più tardi, si ritroverà a mettere in campo nella lettura fotografica delle opere architettoniche.

Con le sue immagini d'esordio indagava la fotografia non come un mero mezzo di riproduzione della realtà ma come linguaggio iconico autonomo rispetto al proprio referente. Questo consente a Bossaglia di avvicinarsi sin dall'inizio della sua attività ai circuiti delle gallerie d'arte e intessere rapporti di collaborazione con critici, galleristi e curatori. Le prime committenze istituzionali di fotografia di architettura,



R. Bossaglia, Italferr, Nodo di Roma, Stazione di Trastevere, 1998

infatti, risalgono al 1980, anno in cui il fotografo viene coinvolto in una mappatura per la mostra “La Metafisica. Gli anni Venti” (Bologna, Galleria d’arte moderna, maggio-agosto 1980)³.

Questa committenza ha come area di competenza Roma, la città in cui vive e lavora, e consiste in una mappatura di zone urbane diversificate e alcuni palazzi della città. Per circa due mesi, dal febbraio al marzo del 1980, il fotografo effettua la sua prima campagna fotografica su commissione, realizzando un *corpus* di circa 400 negativi medio formato.

Le immagini hanno come oggetto il complesso monumentale dell’EUR, gli edifici postali dell’Aventino, della zona di Piazza Bologna, San Giovanni, l’Università La Sapienza, le zone di edilizia popolare legate all’ICAP⁴ e al progetto delle Case Incis come Garbatella o il litorale di Ostia. Si tratta di un ordine di lavoro di ampio respiro, attraverso cui l’autore esplora la città per raccontare l’edilizia e l’urbanistica romana degli anni del boom architettonico fascista, e per fotografare le opere dei principali architetti della prima metà del Novecento quali Arnaldo Foschini, Giuseppe Capponi, Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano Pogatschnig e altri. L’esperienza lavorativa di questa prima campagna fotografica si ripeterà due anni più tardi con una mostra a Milano nel 1982 dedicata agli *Anni Trenta*⁵, dove il fotografo continua a indagare la linea di tradizione architettonica fascista lavorando su progetti dell’architettura romana di Mario De Renzi, Pietro Aschieri e Mario Marchi.

Queste campagne di lavoro guidano l’ingresso di Bossaglia nel campo della fotografia di architettura e forniscono anche lo slancio necessario per stimolare l’autore a ritornare sui luoghi urbani fotografati, sia nei mesi immediatamente successivi, sia a distanza di lunghi periodi, indagandoli e rivisitandoli in maniera più libera e personale. Da queste prime mappature nasce l’interesse e il fascino verso la lettura della scena urbana e delle sue dimensioni sottese che tematizzerà nei suoi lavori di ricerca su Roma.

La collaborazione con gli enti istituzionali, infine, abbraccia anche il coinvolgimento dell’autore in progetti artistici che hanno come oggetto la lettura del paesaggio italiano.

Nel corso della sua carriera Roberto Bossaglia parteciperà, infatti, a importanti iniziative dedicate alla lettura del territorio (*Archivio dello Spazio* 1993, 1995, 1997; *Lo Spirito dei Luoghi: quattro fotografi at-*

traverso il Piemonte, 1999; Atlante 003, 2003) lavorando dentro quel

fronte culturale formato da un gran numero di fotografi, come Gabriele Basilico, Giovanni Chiamonte, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Roberto Salbitani, nonché Olivo Barbieri, Roberto Bossaglia, Vincenzo Castella, Vittore Fossati, Carlo Garzia.⁶

ovvero con quegli autori della “scuola italiana di paesaggio” che hanno utilizzato il linguaggio fotografico per la definizione del concetto di luogo nella cultura visiva italiana.

1.2. Studi associati di ingegneria e di architettura

Per circa venti anni di attività Bossaglia ha preso in carico numerose commesse che lo hanno occupato sia in Italia che all'estero, con lavori di documentazione che spaziano dalla fotografia di interni e del décor di un appartamento residenziale, a mappature di opere ingegneristiche di grande impatto sul territorio.

A partire dalla fine degli anni Settanta l'impegno professionale del fotografo era sempre più diretto verso due specifiche tipologie: i grandi studi di ingegneria edile quali La Compagnia del Progetto, Bevivino&Costa Architetti Associati, Muzi e Associati, Delogu e Associati, e studi di architetti come Paolo Portoghesi, Gino Valle, Giovanni Rebecchini, Franz Prati e altri. Si tratta di realtà aziendali solide e ben radicate nel contesto produttivo italiano, di nomi molto attivi nel panorama dell'architettura, di studi di ingegneria e di architetti che hanno realizzato opere di importanza decisiva per lo sviluppo infrastrutturale dell'Italia, e che faranno sistematicamente affidamento al professionista Bossaglia per la documentazione fotografica delle opere realizzate. Grazie al suo modo di approcciarsi alla commessa, caratterizzato da una spontanea inclinazione verso la lettura delle opere architettonico-ingegneristiche, da uno sguardo attento all'analisi e alla composizione volumetrica e da una solida conoscenza della storia dell'arte e dell'architettura, Roberto Bossaglia avrà modo di realizzare mappature fotografiche e lavori *corporate* per le principali società di ingegneria e architetti italiani attive negli anni Ottanta e Novanta e di documentare l'impatto di alcune delle più significative opere ingegneristiche del territorio italiano paradigmatiche per lo sviluppo connettivo del Paese.

I committenti si dividono in società di ingegneria e in studi associati di architettura che ingaggiavano il fotografo tramite chiamata diretta. Con un circoscritto ventaglio di clienti – in prevalenza architetti – la collaborazione è stata sistematica nel corso degli anni: il fotografo è stato ingaggiato diverse volte per conto dello stesso mandante, delineando l'insorgenza di un chiaro rapporto di consuetudine professionale, basato sulla stima, sulla fiducia e sulla qualità del lavoro prodotto. Queste alcune tra le attività più rilevanti: tra i lavori per Paolo Portoghesi la mappatura del complesso residenziale per i dipendenti Enel a Tarquinia (VT) nel 1989 e la costruzione della Moschea di Roma nel 1990; per l'architetto Gino Valle la sede italiana dell'IBM nel quartiere EUR in Roma (oggi conosciuto come Palazzo INAIL); per l'urbanista e teorico Paolo Soleri documenta la fabbrica “Ceramica Artistica Solimene” (Vetri sul Mare) nel 1989; tra le commissioni per lo studio di Giovanni Rebecchini emergono sia lavori “canonici” come l'Auditorium e il Conservatorio Statale di Musica “Carlo Gesualdo da Venosa” di Potenza nel 1987, sia produzioni di ampio respiro che impegnavano l'autore con diversi rilievi nel corso dei mesi, ritornando su luoghi già fotografati, al fine di documentare l'evoluzione edilizia della costruzione, come accade ad esempio nel lavoro per le raffinerie Esso di Augusta (SR) realizzato tra il 1988-1989. L'architettura, l'esperienza della lettura del territorio, la relazione tra lo spazio architettonico e il luogo configurano l'universo semantico in cui l'autore si è formato e mosso, rappresentano l'“ambiente” (*Umwelt*) e “lo spazio operativo” dello sguardo del fotografo per dirla con il pensiero di von Uexküll⁷. L'origine di queste attività professionali è determinata dalla relazione committente-fotografo, ovvero il professionista Bossaglia riceveva l'ordine di lavoro direttamente dall'architetto piuttosto che dallo studio ingegneristico. In molti casi però le immagini realizzate venivano pubblicate all'interno di riviste di settore, di monografie o di cataloghi per volontà dello stesso committente che voleva sponsorizzare il proprio operato, eludendo quella che era l'originaria natura della commessa che, in questo specifico frangente della produzione di Roberto Bossaglia, risponde sempre alle aspettative dell'architetto e non alle specificità dell'editoria. Questa congiuntura di intenti si risolveva nella scelta del fotografo di garantire la produzione di immagini fotografiche dal valor d'uso diverso, in grado di coprire le mutevoli necessità del suo cliente, tra le quali quella autoriale.

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta quindi, le necessità del mercato e dell'editoria spingono Bossaglia a utilizzare sistematicamente anche il colore per i lavori commissionati, mai sotto forma di immagini stampate ma unicamente attraverso la selezione di negativi o diapositive montate su telaio o su trasparente recante la firma o il timbro dell'autore. L'adozione del duplice magazzino pellicola b/n-colore su apparecchi medio e grande formato da alternare in fase di ripresa e le variazioni del formato fotografico rappresentano le caratteristiche del flusso di lavoro del fotografo che si trova sul campo per smaltire queste produzioni.

Nell'archivio il numero dei negativi bianco e nero è sempre superiore a quello dei supporti colore. Questa costante evidenza che anche nel campo della fotografia professionale il bianco e nero era sempre la prima scelta del fotografo, il mezzo con cui operava con più disinvoltura e incisività rispetto agli scatti a colori: il pensiero figurale prende forma nel bianco e nero e si "clona" a colori nel momento in cui il professionista rintraccia un'inquadratura che può svolgere un ruolo vincente anche sul piano editoriale o grafico e non solo su quello documentale, più strettamente legato all'ordine del suo mandato.

Il lavoro fotografico – e per estensione anche il suo archivio di scatti professionali – si compone quindi di una serie di "immagini-doppie" o di "immagini-copia" sul quale l'autore farà le dovute riflessioni e scelte in fase di provinatura.

In una lezione tenuta presso la cattedra di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano il fotografo espone la metodica del suo flusso di lavoro ed esplicita che per lui il bianco nero è un dispositivo di ricerca linguistica più incisivo del colore, riconducibile a una determinata tradizione iconografica e di pensiero, ma il criterio di selezione rimane sempre una scelta personale dell'operatore fotografico:

Cioè significa che la scelta del bianco nero per me è una scelta squisitamente personale nel senso che io amo sempre sottolineare il fatto che la fotografia è un linguaggio convenzionale e chiaramente la traduzione in bianconero è una traduzione più forte, anche se è traduzione anche quella dei colori della natura nei colori della Kodak o della Fuji, però la convenzionalità del linguaggio è sottolineata meglio dall'assenza del colore e dal chiaroscuro. E

poi tra l'altro c'è un problema storico, quello dell'illustrazione. Chi faceva il disegnatore di traduzioni cioè copiava Michelangelo, la Cappella Sistina che era un affresco a colori, lo traduceva in un disegno in bianco e nero, col chiaroscuro e quindi mi pare che sia proprio una traduzione di linguaggio illustrativo, mi sembra. Io lo preferisco, non è che ci siano delle ragioni così razionali, ci sono anche delle scelte emotive, personali e basta.⁸

Il bianco e nero inoltre rappresenta un linguaggio “identitario” dell'autore, con il quale realizzerà i suoi capitoli più importanti dedicati al paesaggio urbano e alla lettura del territorio, come *Perifanie*, *Lo spirito dei luoghi*, *Archivio dello spazio* e *Atlante 2003*. Solo negli ultimi anni della sua carriera, infatti, con le immagini realizzate nel territorio dell'Agro Pontino nel 2003 (*Agro Pontino*), a Monaco di Baviera nel 2009-2010 (*Un'altra Scena*), a Parigi e Roma nel 2008 e 2013 (*Cahier parisien*; *Incontri*) l'autore comincerà a fare uso del colore come un dispositivo per la lettura del paesaggio.

Rispetto alla fotografia professionale, inoltre, nei lavori di ricerca il percorso creativo si concludeva sempre con la stampa in camera oscura dei negativi, dopo un'attenta fase di provinatura in cui l'autore riportava sui provini a contatto le variazioni di luce, la compensazione dell'esposizione e gli interventi sulla distribuzione tonale delle ombre da realizzare nella fase successiva.

Nello svolgimento quotidiano della professione, però, il medium a colori segue e accompagna sempre gli scatti in bianco e nero e questo aspetto suggerisce che il fotografo considerasse il supporto come un mero strumento di ricalco mimetico della struttura architettonica e lascia intendere che la fase di provinatura e quella di stampa in camera oscura definissero e ultimassero le scelte visive e il lavoro sul chiaroscuro.

1.2. Editori, riviste di architettura e di design

La relazione tra il committente (architetto, studio associato, ecc.) e il professionista ha guidato la ricostruzione dei principali settori di attività di Bossaglia e ha evidenziato che la prospettiva editoriale o la ricontestualizzazione delle immagini realizzate su commissione era uno scenario che si apriva molto spesso, e non coglieva impreparato il fotografo nella gestione del suo lavoro.

I principali committenti menzionati sopra, infatti, erano professionisti



R. Bossaglia, Italferr, Nodo di Roma.Barre Aniene, 1998

molto fertili e attivi anche sotto il profilo della storicizzazione delle pratiche architettoniche, e le loro opere oggetto dell'attenzione della critica e dell'editoria italiana e straniera.

Qui di seguito invece esaminerò il controcampo della sua produzione professionale, quello destinato all'editoria di settore, che vede il fotografo al lavoro sulle medesime aree di azione, ma alle prese con *assignment* editoriali. Ad eccezione di alcuni editori e riviste di architettura con cui l'autore collaborerà occasionalmente per via dei documenti contenuti nel suo archivio – riviste italiane e straniere quali “Lotus International”, “Bauwelt”, “Le Moniteur. Architecture et Urbanisme”, “Composicion Arquitectonica” – Bossaglia poteva contare su tre principali committenti che lo coinvolgevano abitualmente in lavori professionali di documentazione e in alcuni casi in progetti visivi di ordine più complesso: “Domus”, “Abitare” e “Casabella”.

Il rapporto con questi editori si ramifica in diverse modalità di collaborazione che si incrociano negli anni: da una parte Roberto Bossaglia si ritroverà a smaltire commesse inerenti opere di architetti e di studi associati che già conosce o a produrre l'apparato iconografico di alcuni articoli e speciali monografici anche di stampa estera, dall'altra darà spazio alla pubblicazione di immagini desunte dai propri progetti di ricerca e che rispondono alle urgenze estetiche e all'istanza speculativa del fotografo.

Tra i fascicoli più interessanti rintracciati in archivio ci sono lavori che abbracciano le diverse specificità già incontrate nel campo professionale: fotografie di cantieri ed edifici prestigiosi come la Moschea di Roma di Portoghesi (“Domus”, n. 720, 1990) o la Torre Campanaria della Chiesa di San Bartolomeo di Ponte San Giovanni di Bruno Signorini (“Arca International”, n. 109, 1996), costruzioni di grande impatto territoriale e urbanistico come la Torre IBM a Roma di Gino Valle (“Casabella”, n. 622, 1995), commissioni su lavori di restauro e riabilitazione architettonica come il Museo Internazionale della Ceramica in Faenza “Arca International”, n. 109, 1996) nonché numerose abitazioni private (Casa Papanice di Portoghesi/Gigliotti, La Casa più bella del mondo di Franz Prati, Casa Molle di Vittorio Ballio Morpurgo per “Abitare”).

Le esperienze con l'editoria si intensificano a partire dalla prima metà degli anni Novanta, periodo in cui il fotografo è particolarmente attivo sul versante artistico e autoriale. Nel decennio precedente, infatti,



R. Bossaglia, TAV, Galleria Sgurgiola, ingresso Sud, 1996

Roberto Bossaglia aveva realizzato mostre, pubblicazioni e libri fotografici che rappresentavano chiaramente le sue idee e i suoi progetti. All'attivo ci sono il raggiungimento di alcune tappe decisive per la sua carriera: aveva partecipato a progetti sul tema della lettura del paesaggio urbano e del territorio assieme ad altri autori (*Napoli '82: città sul mare con porto* del 1982 e *Roma. I rioni storici nelle immagini di sette fotografi* del 1990), aveva pubblicato il suo primo libro fotografico *Roma. Un itinerario nella memoria* (1986) e legato definitivamente il proprio interesse allo spazio urbano letto nelle sue emergenze architettoniche ed urbanistiche.

L'economia dei rapporti di collaborazione tra il fotografo e l'editoria di settore comincia quindi a superare il mero piano produttivo e ad abbracciare le dimensioni del pensiero critico e dello sguardo dell'autore. Una situazione di questo tipo, ad esempio, si rintraccia in "Abitare" che nel 1989 avviava un'iniziativa editoriale a puntate dal nome *Cartoline da/Postcard From*, ovvero la pubblicazione di immagini e vedute di diverse città italiane appartenenti a lavori di ricerca di autori attivi nel campo dell'architettura e del paesaggio (tra essi Gabriele Basilico e Mario Cresci). Alcune fotografie in bianco e nero di Roma – città che l'autore ha esplorato "a più riprese" con declinazioni diverse nel corso della sua carriera – furono pubblicate in tre numeri distinti (dal 268 al 270) accompagnate da una didascalia informativa che ne esplicitava i contenuti e le informazioni topografiche.

Non si tratta di un caso isolato. "Domus" nel n. 736 del 1992 dedicava al fotografo una intera sezione del volume pubblicando alcune sue fotografie accompagnate da uno scritto di Francesco Moschini⁹. L'articolo si configura come una sorta di portfolio composto da una selezione di immagini di Roma scattate dal fotografo negli anni Ottanta e che rispondono all'apparato iconografico delle ricerche condotte per il suo lavoro *Roma*.

Un itinerario nella memoria

A partire da questa pubblicazione i rapporti con questo editore si faranno sempre più intensi e vicini a quelli che sono i diversi interessi del fotografo, come veicolo di un suo scritto teorico molto importante, che potrebbe essere definito come lo *statement* di Roberto Bossaglia intitolato *Dalla parte del fotografo*¹⁰, testo con cui specifica quello che è a suo avviso il compito della fotografia di architettura e di paesag-

gio, chiarendo aspetti che risultano decisivi per la lettura dell'intero archivio dell'autore, e non solo per la sua produzione specificamente editoriale.

Per Bossaglia la natura di un luogo artificiale è definita dall'atto dello sguardo che ne circoscrive una misura e delle possibilità di lettura. Nel testo egli si interroga su ciò che la fotografia può realmente fornire in più e di diverso rispetto al disegno dell'architetto e al suo progetto, arrivando ad attribuirle principalmente tre funzioni che operano su livelli semantici distinti: quella di suscitare ciò che il fotografo definisce come il "sentimento del luogo", ovvero quell'insieme di relazioni che si creano tra l'edificio architettonico e il suo contesto e che quindi connotano il luogo rendendolo unico, riconoscibile e culturalmente decodificabile; quella di raccontare la materia della struttura, la sua plasticità formale, la sua rugosità, la sua forma e di fornire una sintesi degli esiti concreti scaturiti dal segno progettuale dell'architetto e, infine, quella di tentare di definire il rapporto tra la storia intesa come misura del tempo e l'architettura.

Sicuramente la prima cosa che mi viene in mente, perché è quella su cui si fissa la mia attenzione nella ricognizione prima ancora della ripresa, è quella che io chiamo "sentimento del luogo". Con questo termine intendo indicare il cambiamento obiettivo ed emozionale per chi guarda, che la scena preesistente subisce per quella nuova presenza: come cioè appare il contesto nel quale l'edificio si inserisce e al quale si correla. Lo stesso edificio viene a creare poi ancora un'altra scena data dalla sequenza e dalla frammentazione degli spazi all'interno del suo volume.¹¹

2. Pulsione autoriale e fotografia professionale: il progetto Italferr

Il coinvolgimento in commesse che avevano come prima destinazione la pubblicazione delle immagini su una rivista o su una monografia stimolava certamente gli interessi dell'autore, che poteva considerare l'iniziativa utile per la storicizzazione della sua idea di fotografia. Non posso affermare che gli sforzi intellettuali dei lavori realizzati nel settore dell'editoria siano analoghi ai progetti messi in campo nella sua produzione di ricerca, ma l'economia di risorse impiegata per l'esecuzione di due grandi commesse che mi accingo a presentare sembrano dividerne l'origine e gli intenti. Mi riferisco a due grandi campagne

fotografiche di mappatura del territorio volute da Italferr S.p.A. e Trenitalia S.p.A. che occuperanno Bossaglia a più riprese per più di tre anni di lavoro, a partire dal 1995.

L'ente committente è lo stesso ma il progetto si biforca in due direttrici: la documentazione delle infrastrutture legate alla nascita delle linee alta velocità TAV in Italia (1995-1996) e quella delle Ferrovie Metropolitane di Roma "FM" (1997-1998), ribattezzate nel 2012 come Ferrovie Regionali ("FR", "FL"), ovvero l'intera macchina dei servizi ferroviari suburbani di Roma e del Lazio.

Oltre che per l'effettiva estensione dell'area territoriale di indagine, il progetto *Italferr* – questo il titolo della cartella di lavoro conservata in archivio – abbraccia sia le competenze maturate dall'autore nel campo dell'applicazione professionale della sua fotografia, sia le sensibilità artistiche necessarie per articolare un documentario fotografico di ampio respiro incentrato sulla lettura del territorio e sulla scena urbana mutata, che rappresentano esattamente le linee di ricerca battute dall'autore in autonomia.

In questo specifico caso, il fotografo ha la possibilità di conciliare i due principali campi operativi esercitati nella sua professione ovvero il rilevamento delle strutture ingegneristiche e l'analisi del paesaggio circostante investito da nuove possibilità di fruizione e di lettura. L'impostazione e lo sviluppo della mappatura, l'approccio e i contenuti indagati mi spingono a sostenere che Roberto Bossaglia affronta l'intera campagna strutturando il progetto come se fosse un nuovo capitolo del suo percorso autoriale, poiché ritrovava in esso una sintesi degli aspetti portanti della sua ricerca.

Detto altrimenti, anche se l'origine di questo nuovo discorso fotografico risale a un mandato professionale, la quantità di immagini prodotte e l'insistenza dello sguardo dell'autore su alcune zone specifiche come la rete metropolitana di Roma o le piccole stazioni della tappa adriatica suggeriscono che la "genesì discorsiva" di *Italferr* è riconducibile all'istanza autoriale, risponde a un'urgenza psichica, pulsionale, a quel genuino "desiderio di fotografare" che lo ha spinto a esplorare il paesaggio¹². Da un punto di vista cronologico, infatti, *Italferr* sarà realizzato nel triennio che segue la pubblicazione di *Perifanie* e anticipa la campagna nel Roero e nelle Langhe piemontesi per lo *Spirito dei Luoghi*, ovvero due tra i lavori più fortunati dell'autore.

Il progetto ingegneristico ha una portata colossale e modificherà completamente la rete dei trasporti italiani attraverso un sistema di linee ferroviarie di moderna concezione a cui si aggiunge la creazione di nuove stazioni per i centri urbani minori della costa adriatica delle Marche e dell'Abruzzo.

La realizzazione di questa rete risponde all'ambiziosa politica europea del *Trans European Network*, il programma di rilancio del trasporto ferroviario intracomunitario volto ad accrescere il grado di competitività e di efficienza del sistema Europa. Anche se geograficamente realizzato in Italia, il progetto riposa su logiche di intervento internazionali e susciterà l'interesse di investitori e media provenienti da diverse zone del mondo¹³.

L'ente che commissiona la campagna fotografica, infatti, è Italferr S.p.A., azienda partecipata interamente da Ferrovie dello Stato Italiane S.p.A. e fondata nel 1984 con sede in Roma. La mancanza di finanziamenti statali per la creazione dell'intero progetto ferroviario spinge Italferr S.p.A. a inglobare investitori privati per ultimare il progetto: nel 1991 viene fondata Italferr SISTAV S.p.A. con sede in Genova, l'effettivo committente della mappatura.

Roberto Bossaglia non è stato l'unico a partecipare. Altri otto fotografi sono stati coinvolti nell'impresa e hanno raccontato lo sviluppo di uno dei più grandi progetti ingegneristici italiani da diverse chiavi di lettura: Olivo Barbieri, Gianni Berengo Gardin, Luca Campigotto, Riccardo Abbondanza, Mimmo Chianura, Moreno Gentili, Raffella Mariniello e Fabio Ponzio. La presenza di questi altri autori attribuisce all'intera missione fotografica un peso qualitativo non indifferente e spiegherebbe anche il forte impegno speso sia in termini creativi (per restituire al committente un prodotto valido da un punto di vista estetico e di ricerca sui luoghi) che prettamente lavorativi (di tempo e impegno sul campo).

La finalità delle immagini è duplice: da una parte smaltiscono le necessità di documentazione di un progetto infrastrutturale di questa portata, dall'altra servono per la realizzazione di cataloghi e report sullo stato dei lavori e per le esigenze di *marketing* dell'azienda. La certezza di un esito editoriale internazionale¹⁴ influenza la linea produttiva del fotografo che probabilmente ipotizza anche una distribuzione diversa e indipendente di alcune immagini. Le aree territoriali di indagine sono ampie e l'installazione delle linee ferroviarie rappresen-

ta una solida dorsale su cui avviare una mappatura documentaria. Roberto Bossaglia affronterà il lavoro impostando diverse campagne fotografiche che lo vedranno impegnato in differenti zone e regioni d'Italia. Nello specifico l'autore avvierà il progetto concentrandosi sulla documentazione dei centri di smistamento e controllo ferroviari presso l'Impianto Polifunzionale di Milano Fiorenza in Lombardia e quello toscano di Osmannoro, per poi proseguire nel centro Italia per mappare la costa adriatica del pescarese e, infine, al confine tra il Lazio e la Campania dove si avviano le linee ad alta velocità dirette al nord. Il processo e le logiche di documentazione per queste campagne iniziali innescano percorsi dello sguardo differenti: mentre per il racconto dei centri polifunzionali (ovvero gli hangar industriali destinati alla riparazione dei treni e zone di territorio interdette dove effettuare il cambio di motrice o delle carrozze) Bossaglia deve cimentarsi nel fotografare edifici industriali con l'intento di valorizzarne le novità ingegneristiche e architettoniche, lo sguardo cambia completamente quando è impegnato nei comuni e nelle aree della Tratta Adriatica o in quelle di avvio delle linee AV in Campania. A Fiorenza ed Osmannoro si concentra per rappresentare al meglio il *corporate* di un committente che fa uso di strumenti all'avanguardia e che vuole raccontare di essere all'altezza dell'ammodernamento tecnologico e infrastrutturale degli altri Paesi comunitari.

Nel discorso fotografico, invece, la documentazione delle infrastrutture lascia posto alla mappatura di alcune aree di siti storici e istituzionali la cui pedonabilità è aumentata grazie all'investimento ingegneristico, come il Real Sito di Carditello o la Necropoli di Castel Capuano. In queste immagini Bossaglia abbandona il piano della mera committenza e restituisce una mappa dei luoghi storicamente rilevanti che di lì a poco avrebbero beneficiato dei vantaggi delle nuove linee ferroviarie. Nelle aree della tratta adriatica, ancora, Bossaglia, deve confrontarsi con una moltitudine di interventi ingegneristici (creazioni di nuove stazioni ferroviarie, bonifiche di zone di territorio, sistemazioni di fossi e voragini, installazioni di ponti e costruzione di nuove strade) che hanno modificato profondamente il paesaggio e creato nuove infrastrutture per lo sviluppo della viabilità e, quindi, del turismo.

In questi luoghi l'autore predilige un approccio libero e perlustrante, quasi di scoperta, ritorna a più riprese sulle medesime aree fotografando le installazioni e il territorio con condizioni di luce differenti e da

punti di vista speculari, in linea con le metodologie di analisi dei suoi lavori personali.

È il territorio, la sua scoperta e invenzione, a diventare oggetto di rappresentazione e non solo lo spazio ingegneristico in quanto tale. Grazie alla costruzione di queste nuove linee ferroviarie, le zone e i comuni quali Ortona, Casalbordino, Porto di Vasto, San Vito Lanciano saranno collegate al resto della dorsale infrastrutturale italiana attraverso una serie di ponti, viadotti e cavalcavia, garantendo un cambio delle possibilità di accesso all'area.

Il sistema dello sguardo del fotografo al lavoro in questi luoghi non è limitato alle modifiche che investono il piano superficiale del paesaggio, ma coinvolge anche la rete infrastrutturale di gallerie e snodi che si articolano nel sottosuolo, nonché i cantieri e le trivelle che deformano l'ambiente. Quando il fotografo racconta gli interventi di traforazione sceglie delle immagini che sottolineano il carattere invasivo dei processi di erosione. Con più incisività rispetto al resto della sua produzione professionale, in questo progetto Bossaglia manifesta un'attenzione verso il paradigma tecnico, verso le profonde e violente modifiche ambientali esercitate dall'ingegneria e dalla tecnica moderna. La trasformazione prepotente del sottosuolo, l'oggettivazione della natura e l'alterazione significativa dell'ambiente rappresentano le condizioni preliminari per l'innesto e il consolidamento urbano e caratterizzano, secondo Heidegger, l'ontologia del pensiero tecnico moderno¹⁵.

A partire dalla fine del 1997 Roberto Bossaglia inizierà la documentazione delle nuove linee ferroviarie suburbane di Roma e del Lazio, progetto che lo vedrà impegnato per circa un anno e con il quale concluderà la commessa affidatagli.

Con questa ultima fase della campagna *Italferr*, l'autore torna a indagare Roma: lavora su zone che conosce bene e, in molti casi, ritorna sui luoghi che aveva fotografato in precedenza ma con un'altra intenzione estetica.

L'urgenza della commessa si concentra nella mappatura delle nuove linee ferroviarie "FM" che collegano zone diverse da Nord e Sud e da Est a Ovest, e di alcune nuove infrastrutture nei centri urbani limitrofi alla metropoli come Lanuvio, PAVONA e Fidene.

In maniera analoga al progetto TAV, lo sguardo del fotografo si concentra sugli aspetti strutturali del progetto, muovendosi nei cantieri sparsi nella città per raccontare l'articolazione e lo snodo delle linee

ferroviarie all'interno dello spazio cittadino. Le immagini raccontano un territorio in via di espansione, con l'inserimento di nuovi impianti ingegneristici nelle zone di Ostiense, Valle Aurelia e Colli Aniene, e documentano alcuni edifici logistici in via di demolizione.

Il fotografo aveva esplorato in precedenza queste zone della città e la linea di ricerca del suo sguardo si soffermava sulle aree marginali del tessuto urbano, in quei quartieri di nuova edificazione che aumentavano la misura della periferia romana. A distanza di qualche anno, Bossaglia ritorna in quei luoghi e produce una mappatura che sembra essere una replica rovesciata dello sguardo dell'autore, il controcampo delle sue analisi sulla periferia romana, con l'intento di documentare le installazioni, gli innesti ferroviari, i viadotti e i raccordi stradali che trasformavano e popolavano i margini della città.

La vastità dell'area di competenza, gli argomenti, le aree di interesse investigate e la natura stessa dell'iniziativa fanno di *Italferr* un lavoro rivelatore da un punto di vista storiografico, in grado di restituire un'esaustiva analisi dell'impatto di un'operazione ingegneristica di questa portata e la sintesi del pensiero figurale di un autore che ha dedicato alla fotografia di architettura e di paesaggio tutto il suo sforzo intellettuale, anche a costo di anteporre il rispetto per l'opera alla sua personale istanza creativa. Infatti:

Il processo creativo dell'architetto consiste nell'avere una matita in mano e tracciare una linea che si inverte in un materiale: quello che era linea diventa spigolo di una pietra. Si tratta di una serie di segni che da lontano si avvertono per sintesi ma che da vicino acquistano un significato ben diverso, di macchina complessa e polimorfa, come qualsiasi architettura fatta anche di materiali diversi. Quindi questa percezione dell'architettura io la devo percorrere al contrario, dall'oggetto devo risalire al progetto. Cioè le mie fotografie devono sì descrivere le pietre che ho davanti, ma anche rendere evidente, per esempio, una facciata. [...] La lettura della scena mutata per effetto del nuovo è quello che io, secondo me, sono chiamato a fare come fotografo. Io devo essere la prima persona che espropria il lavoro dell'architetto e che lo vede dal punto di vista del fruitore, altrimenti non c'è dialettica.¹⁶

e ambienti umani. *Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 55.

1. P. Cialli, *Conversazione con Roberto Bossaglia (16 febbraio 2004)*, in “Architettura & Arte”, n. 1/2, 2004, p. 115.

2. Alcune fotografie di questa mostra assieme ad altre immagini di Napoli e delle marine limitrofe realizzate tra il 1976 il 1982 confluiranno nel volume collettivo *Napoli '82: città sul mare con porto*, a cura di C. De Seta, Electa, Milano 1982.

3. Cfr. R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *La metafisica: gli anni Venti*, vol. 2, *Architettura, arti applicate e decorative, illustrazione e grafica, letteratura e spettacolo, musica, cinema, fotografia*, Grafis, Bologna 1980.

4. L'Istituto Autonomo di Case Popolari, ente fondato nel 1903 avente lo scopo di promuovere, realizzare e gestire edilizia pubblica finalizzata all'assegnazione di abitazioni ai meno abbienti.

5. Cfr. R. Barilli (a cura di), *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, Comune di Milano.

6. R. Valtorta, *In cerca di luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in Id. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013, p. 23.

7. J. J. von Uexküll, *Ambienti animali*

8. La citazione è tratta dalla relazione scientifica inedita *La scena urbana: il paesaggio artificiale. La città nello sguardo di un fotografo* tenuta da Bossaglia il 17 Marzo 1998 presso la cattedra del prof. Federico Brunetti di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e consegnata come materiale didattico del corso.

9. F. Moschini, *Roberto Bossaglia fotografo*, in “Domus”, n. 736, 1992, pp. 70-75.

10. Cfr. R. Bossaglia, *Dalla parte del fotografo*, in “Domus”, n. 763, 1994, pp. 109-110.

11. Ivi p. 109.

12. Cfr. G. Batchen, *Un desiderio ardente. Alle origini della fotografia*, Johan & Levi, Monza 2014.

13. Cfr. M. Spinedi, *L'alta velocità italiana*, in “Kineo. Trimestrale di architettura dei trasporti”, n. 12, 1996, pp. 40-47.

14. Cfr. Il catalogo *Italferr. Engineering for Railways*, Italferr Corporate Communications Department, 1999.

15. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

16. R. Bossaglia, *La scena urbana: il paesaggio artificiale. La città nello sguardo di un fotografo*, cit.