

Area di coincidenza di Adriano Altamira: una ricerca sui limiti del vedere

CRISTINA CASERO

Area di coincidenza raccoglie gli esiti di una ricerca che Adriano Altamira ha sviluppato con assidua continuità nel corso degli anni Settanta e mi sembra possa costituire un interessante caso di studio in relazione ad una più ampia riflessione sul concetto di limite e sulla sua assunzione, in termini problematici, nell'ambito delle arti visive.

Le opere confluite in questo ciclo, realizzate per lo più tra il 1972 e il 1977¹, certamente si offrono come efficace strumento per ragionare intorno a quella attitudine all'uso della fotografia come mezzo di riflessione sul guardare, e quindi sui 'limiti' dello sguardo, che tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio seguente si diffonde nella cultura visiva, continuando poi ad avere ancora grande fortuna negli ultimi decenni del Novecento.

Ma il lavoro di Altamira presenta alcuni fattori di indubbia originalità, a partire dal fatto che l'oggetto di questa analisi non è l'immagine *stricto sensu*, indagata nelle sue denotazioni interne o strutturali, e nemmeno nelle sue valenze connotative; sono invece al centro dell'attenzione i processi che ne sanciscono la fortuna, spingendone la comprensione oltre l'atto della visione, che certamente la struttura e la traduce in messaggio, verso le dinamiche secondo le quali le immagini, in veste di segnali visivi, si danno come fatti comunicativi in un sistema di significazioni ulteriori².

¹ I primi lavori riferibili a questa indagine risalgono al 1972 e sono stati esposti nel 1973. Va qui ricordato, però, che anche in seguito Altamira è spesso ritornato su queste riflessioni visive.

² «Se ho scelto, questa ricerca, volontariamente, di accettare i "rumori" dovuti al circuito dell'informazione attraverso cui venivo a conoscere le opere in questione – a volte mai osservate dal vero – è perché in una certa misura la traduzione mediatica cominciava (negli anni Settanta) ad essere non solo parte costitutiva della fortuna dell'opera, ma in certo

Questa convincente «ricerca sperimentale di critica visuale» (Cavellini in Altamira 2001, p.5), condotta attraverso il *medium* fotografico, mi sembra quindi ancora oggi di particolare interesse.

L'operazione ad essa sottesa, infatti, sollecita importanti considerazioni sulle convenzioni che governano l'uso delle immagini e che regolano l'interpretazione di ciò che guardiamo, offrendosi al contempo come una esperienza particolarmente significativa soprattutto in una prospettiva storica, cioè riferita al tessuto che ne ha visto la nascita: la vivace cultura visiva italiana degli anni Settanta, periodo in cui - come ha ricordato lo stesso Altamira - si è compiuto un chiaro «tentativo di osmosi tra fotografia e pittura» (Altamira 1993, p. 7).



Fig. 1 Adriano Altamira, *Il piacere dell'illuminazione*
(René Magritte 1937, Urs Luthi 1972, Duane Michals 1968)

Già da quell'epoca, Altamira si dedica ad una intensa attività teorico-critica³, che si pone su una via più convergente che parallela rispetto alla sua produzione artistica; e di tale attitudine speculativa, tipica di tutta la parabola professionale dell'artista, questo lavoro è testimonianza emblematica, costituendo una perfetta sintesi delle sue posizioni, una chiara dimostrazione del suo modo di concepire la prassi artistica come atti-

senso della stessa costruzione dell'opera, del tipo di messaggio che essa lanciava o che, in qualche modo, incarnava» (Altamira 2001, p.16).

³ Basti, in questa sede, ricordare la vivace attività di collaborazione con riviste specializzate e quotidiani che inizia proprio in quegli anni, con numerosi interventi; vanno poi qui segnalate le sue più interessanti pubblicazioni: *Il secolo sconosciuto* (1997), *Miti romantici. Simboli e inconscio dell'era industriale* (2004) e *La vera storia della fotografia concettuale* (2007).

vità critica, condotta non soltanto teoricamente ma pure pragmaticamente, attraverso il fare.

Dunque, se è vero che in quegli anni l'immagine è al centro di numerose riflessioni, e molti sono sia gli artisti sia i fotografi che ne analizzano con le loro opere la natura ambigua o le dinamiche comunicative, la ricerca di Altamira si attesta più espressamente su un differente registro che, incentrato su di una esplicita attenzione alle dinamiche del guardare, sposta in qualche modo l'asse dell'attenzione dall'oggetto / immagine al soggetto / sguardo.

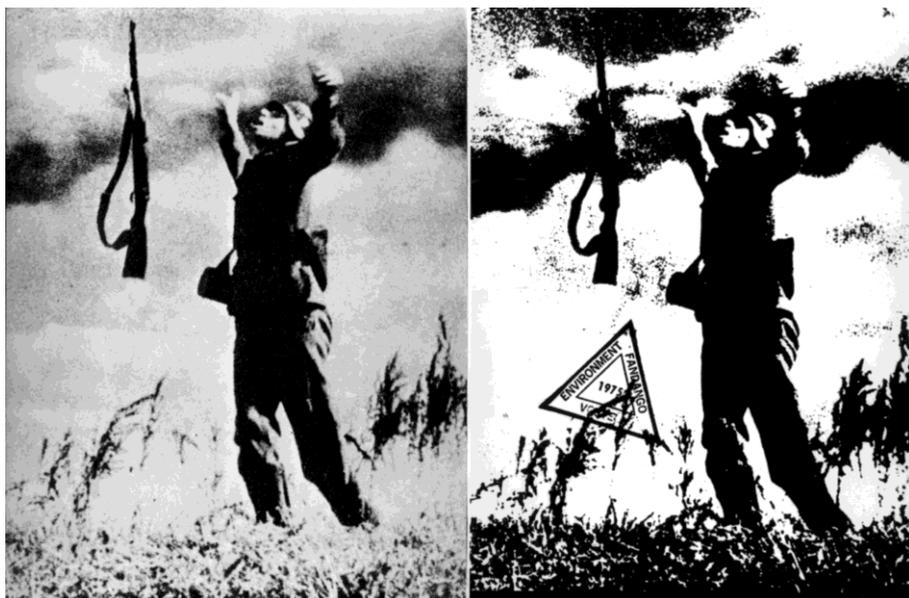


Fig. 2 Adriano Altamira, *Due appropriazioni* (Gino De Dominicis, fotogramma dal film *Immortalità* 1971, Wolf Vostell, *Fandango*, 1975)

Se potessimo vedere tutto quello che l'abitudine non ci permette di vedere, col suo usare lo sguardo in modo pienamente utilitaristico, senza mai abusarlo o impiegarlo invece con le attenzioni che si riservano ad uno strumento delicato, ma anche imperfetto, ci accorgeremmo di come la nostra percezione del mondo sia nello stesso tempo complessa e parziale. Nel momento in cui la nostra mente si fissa su un oggetto particolare, e l'allucinazione⁴ ce ne mostra la faccia nasco-

⁴ Altamira, nel medesimo testo, fa riferimento a Max Ernst, per il quale «la ricerca dell'allucinazione, cioè il "limitarsi a produrre ciò che si vedeva in noi", non ha più nulla di veramente casuale, perché il caso è elevato a sistema. Questo guardare senza volutamente capire, aiutati dal gesto meccanico dello sfogliare vecchi libri, riviste, cataloghi dagli argomenti più

sta, o ulteriore, materializziamo veramente la sensazione di come lo sguardo porti dentro di noi solo un'immagine di quanto in realtà è fuori di noi. Per lo meno, il nostro vivere dentro-fuori è basato su uno scambio continuo, incessante, pena la caduta nel vuoto (Altamira 2001, p. 16).

La matrice di tale fare è indubbiamente di marca concettuale, e in questo senso si pone in linea con quanto stava accadendo negli Stati Uniti, in Europa e pure in Italia in quel frangente, quando l'uso del mezzo fotografico da parte degli artisti si andava facendo sempre più frequente⁵ e per molti artisti la fotografia, in virtù della complessità che essa porta implicitamente con sé, si rivelava uno strumento molto utile, proprio per condurre una riflessione sul linguaggio visivo (e soprattutto, sui suoi limiti, nei termini di una effettiva aderenza alla realtà)⁶. Ma come si diceva, egli non concentra la sua attenzione sui caratteri propri dell'immagine, ossia sul suo essere una messa in scrittura della realtà e non una sua trasposizione analogica; nel discorso di Altamira il fatto che la fotografia sia un linguaggio, un codice, viene dato per scontato, posto alla base di ulteriori riflessioni. Così egli non procede analizzando l'immagine dall'interno, ma la sceglie, la preleva, la considera solo dal momento in cui essa è entrata nel circuito della comunicazione visiva, assumendo un significato che va al di là di se stessa, oltre il bordo della sua cornice. Il ragionamento è posto sul piano delle funzioni d'uso e siffatto presupposto ha, implicitamente, delle ricadute che vanno oltre il mero metalinguaggio, proprio perché l'immagine viene assunta per il suo valore iconico, inda-

svariati, creava così quasi necessariamente, la condizione di prendere una cosa per un'altra, fino a giungere a quella che "più tardi Dalì chiamerà immagine paranoica o immagine multipla"» (Altamira 1979, p.6).

⁵ «La fotografia è partecipe delle scelte degli artisti, non è sufficiente. Essa infatti si trova talmente intrecciata alle poetiche che in quegli anni si fanno strada, da costituire per l'arte tutta un vero riferimento di tipo teorico e progettuale [...] È bene chiarire subito che in quegli anni non vi sono solo artisti che scelgono la fotografia, che "usano" la fotografia, secondo una espressione inelegante alla quale ancora oggi stranamente si ricorre), ma anche fotografi che scelgono l'arte (cioè inaugurano una progettualità complessa e cosciente, pur essendo "solo" fotografi). Si avvia proprio allora quel processo di compenetrazione tra media artistici non solo sul piano tecnico e operativo ma anche e soprattutto su quello dell'intenzionalità, che impedirà di seguito, dagli anni Ottanta in avanti, di porre distinzioni tra fotografo e artista e di immaginare ancora "combattimenti" tra pittura e fotografia» (Valtorta 2008, p.163).

⁶ Sono numerosi gli artisti che, accanto ai fotografi, si impegnavano in quegli anni a riflettere sui caratteri della fotografia e del procedimento fotografico. Non è questa la sede per approfondire queste esperienze, numerose e molto interessanti, ma vale la pena almeno di ricordare il contributo fondamentale di Ugo Mulas, con le sue *Verifiche*.

gata per le sue capacità di trasmettere contenuti, di tradurre messaggi, ma soprattutto per il suo darsi come elemento già codificato all'interno del sistema comunicativo. Analizzata come fatto linguistico autonomo, e in sé caricato di significati altri rispetto alla restituzione del referente, essa viene letta in una dimensione "alla seconda" che forza i limiti entro cui abitualmente la percepiamo, senza violarne la natura.

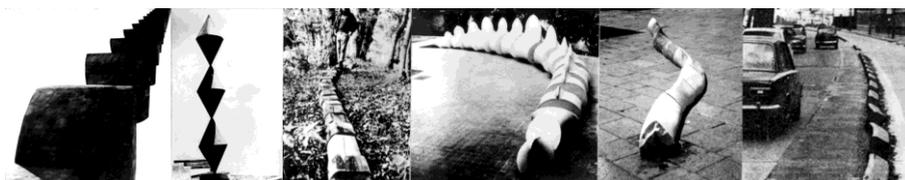


Fig. 3 Adriano Altamira, *Colonne (procedimenti)* (Constantin Brancusi *Colonna infinita* 1937, Ettore Colla *Colonna solare* 1967, Carl Andre *Fila di Prismi* 1966, Pino Pascali *Ricostruzione del dinosauro* 1966, Hidetoshi Nagasawa *Colonna* 1972, Il serpentone di via Cassale, Milano 1972)

Un lavoro di scelta delle immagini, o scelta sull'immagine, non può essere che un lavoro critico, ideologico, in cui tutti gli "accidenti" tipici del campo della visione rientrano in gioco solo casualmente o marginalmente (cioè tutto quanto funziona di solito a livello di gusto, di emozione o di sentimentalismo), poiché l'immagine scelta secondo questo metro è icona, o verifica di una situazione: è cioè, in un certo senso, un'immagine "secca"; precisa immagine di qualcosa (Altamira 1976, p. 17).

Nel condurre una tanto complessa ricerca, Altamira si impegna in un'approfondita indagine intorno alla diffusione, sia strettamente in ambito artistico, sia più latamente in quello della comunicazione visiva, di forme e di iconografie che, di opera in opera, si trasformano in *topos*, poi impiegati in diversi contesti oppure riscritti in molte varianti, senza che questo uso sia necessariamente fondato su una consapevolezza di natura citazionistica. I soggetti delle sequenze possono essere simili tra loro o avere una chiara, quando non esplicita, relazione di contiguità sul piano concettuale o iconografico; ma evidentemente, essi non sono - e non possono mai essere - compiutamente identici, nella sostanza né nelle loro funzioni espressive, comunicative, iconiche.

Così in alcuni casi, l'attenzione di Altamira si è soffermata sulla fortuna di un soggetto iconografico che si presta a differenti intenzioni (*Le vie des formes*) o di una forma che viene sviluppata in differenti «perifrasi» (*Cerchi e spirali*); sul diverso significato che una medesima immagine può as-

sumere (*Due appropriazioni*) oppure sulla diffusione di un gesto (*Impronte e Negativi*) o di un procedimento (*Impacchettamenti*); sulla versatilità di moduli lessicali (*Colonne*) o di vere e proprie iconografie (*Degradazione e consumo delle iconografie* oppure *Classic Pin ups*)⁷.

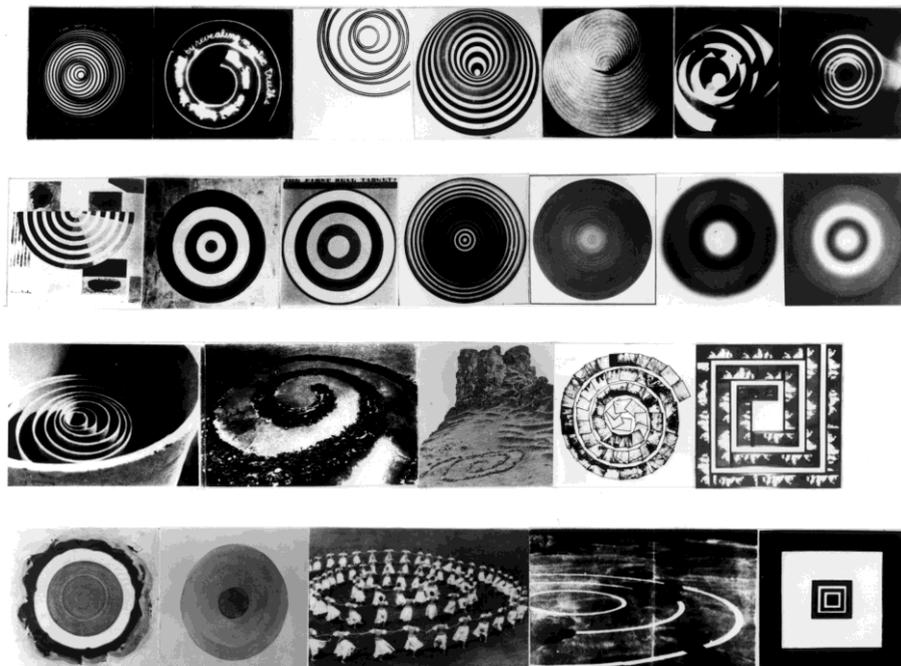
Da questo repertorio di materiali, scelti dall'autore con cura decantata, risulta anche visivamente evidente che pur con una corrispondenza quasi totale delle forme dal punto di vista linguistico, la collocazione in contesti diversi, il loro vicendevole intrecciarsi in differenti relazioni o l'utilizzo con intenzionalità non coincidenti, comporta un deciso mutamento se non della natura ontologica, certamente della valenza di senso della forma e, per conseguenza, si impone la necessità di una nuova consapevolezza da parte di chi la osserva. L'esercizio di Altamira si incentra intorno alla «frequenza e la permanenza di certe costanti culturali» (Altamira 2001, p. 15), sull'ambiguità e la polivalenza di forme e figure, intese come il risultato delle attitudini dei nostri sguardi; essi, nel tradurre ogni cosa in immagine, sono evidentemente condizionati da elementi eteronomi rispetto alla pura percezione, il cui funzionamento è l'obiettivo di questa analisi.

[...] Benché la memoria funzioni come una sorta di *container* di immagini, e la facoltà analogica come un *detector* in grado di cogliere le somiglianze tra immagini organizzate, il meccanismo che presiede alla formazione delle sequenze (ideali o reali), non è così semplice da spiegare né di esecuzione immediata. La grande difficoltà insita nella fase *spontanea di Area di coincidenza* non sta quindi nella possibilità di *trovare* analogie, ma di selezionarle: quindi una operazione di scarto del materiale eccedente ed evidenziazione di quelle immagini che abbiano di per sé la capacità o il potere di innescare una effettiva (e non apparente) interrogazione sul problema della loro somiglianza. [...] In pratica, le immagini devono non soltanto risultare congruenti fra loro o con il *tema* che la loro somiglianza innesci, ma essere anche, in qualche modo, di peso equivalente. Immagini troppo sbilanciate tra loro per importanza o peso storico risulteranno non solo poco funzionali al fine perseguito, ma dannose o controproducenti (Altamira 2001, p. 20).

Un secondo elemento, che caratterizza il procedimento dell'artista, appare poi particolarmente rilevante. Egli, infatti, lavora su un immaginario collettivo, scegliendo forme e figure che si rivelano significative all'interno della sua indagine. Ma, quando vengono scelte, esse non sono real-

⁷ Per una più chiara e approfondita ricognizione delle tavole di *Area di coincidenza* si rimanda a Altamira 2001, contenente tutte le tavole della serie.

mente prelevate dal flusso della realtà; esse sono a loro volta fotografate da Altamira, che conduce quindi la sua analisi sulle immagini attraverso altre immagini. O meglio, fotografando immagini, che sono quindi assunte come brani di realtà, al pari delle altre "forme" che analizza⁸.



Figg. 4-5 Adriano Altamira, *Cerchi e spirali* (*Spirali*: Marcel Duchamp 1926, Bruce Nauman 1967, Frantisek Kupka 1928/30, Victor Vasarely 1965, A. Dekkers 1967, Man Ray 1926, Laszlo Moholy-Nagy 1923 ca., Alighiero Boetti 1967, Robert Smithson 1970, Richard Long 1972, Bill Vazan, Mimmo Paladino 1975; *Cerchi concentrici*: Francis Picabia 1916, Jasper Johns 1955, Peter Blake 1961, Julio Le Parc 1959, Tadasky 1964, W. Fangor 1966, P. Sedgley 1966, Kenneth Noland 1960, Lucio Fontana 1949, *Festa della gioventù* in Germania negli anni '30, Richard Long 1967, Robert Morris 1965)

Egli stesso sottolinea come nella realizzazione di questi lavori, la qualità dell'immagine in sé sia di poca rilevanza:

dal punto di vista della resa delle immagini, questo doppio passaggio riproduttivo, abbassando la qualità di fruizione dell'immagine permette di concentrarsi sull'immagine in quanto segno, veicolo di significati. Una funzione analoga ha la

⁸ Va precisato, a tale proposito, che oggetto della sua attenzione sono le forme; spesso sono le immagini ad essere indagate, ma non necessariamente.

riduzione delle immagini ad uno stesso formato: per cui lo spettatore non vede tanto opere concrete, ma soluzioni, soluzioni visive associate fra loro, nello stadio, potremmo dire, della loro immaterialità (Altamira 2001, p. 16).

Ecco quindi l'apertura, che non permette di definire in termini puramente autoriflessivi questa indagine e che ne porta quindi gli esiti al di fuori dell'immagine stessa. Ancora una volta, oltre il suo limite. Come testimonianza, a mio parere, anche la partecipazione alla mostra *La pratica politica. Il sistema dell'arte e il tessuto sociale*, allestita nella primavera del 1979 a Modena; Altamira espone proprio lavori di questa serie, inseriti nella sezione *Analisi dell'iconismo*. Nell'introdurre il suo lavoro in catalogo, scrive

“Area di coincidenza” è una ricerca condotta, più che sul caso, sulla ricorrenza e persistenza delle costanti culturali. In un tipo di pratica in cui l'originalità delle formulazioni è tutto, non si pone solitamente l'accento sull'appiattimento dato dal condizionamento provocato dall'eccesso di informazione, dalla parziale perdita o distorsione di significato che l'informazione inevitabilmente comporta, dalla base imprescindibile del contesto culturale in cui si lavora. Ma la pratica ottenuta attraverso la frequentazione assidua dei materiali della cronaca artistica tende a far rilevare continue analogie tra fatti apparentemente slegati, o solo casualmente collegati tra loro per datazione, origine o provenienza. E dove c'è analogia c'è struttura. Attraverso il disegno individuale, appare la trama più vasta del sociale in cui questo si colloca (*La pratica politica... 1979, s.p.*).

Sin dall'epoca c'è chi ha sottolineato come questi modi non siano interpretabili in termini puramente metalinguistici, poiché l'operazione si svolge su due piani, sublimandosi in una sintesi di idea e realtà, di teoria e prassi. E in questa dimensione, è fondamentale la scelta dello strumento che Altamira utilizza per la sua indagine, ossia proprio il fatto che si tratti di un lavoro fotografico. Filiberto Menna spiega come la fotografia sia, «anzitutto, o quanto meno, uno strumento di investigazione della realtà (interna/esterna) dotato di una propria specificità disciplinare, di proprie convenzioni linguistiche», concludendo poi che, anche se una preoccupazione di ordine analitico è sempre stata sottesa all'operazione di Altamira, «la pratica artistica della fotografia si situa all'interno del mezzo, [...] come pratica di un soggetto che intende recuperare, dentro il linguaggio (della fotografia), lo spessore, l'opacità e le contraddizioni dell'esistenza» (Menna 1979, p. 2).

Nel medesimo catalogo, introducendo i pezzi esposti in occasione della mostra *Mirages*, Altamira scrive: «vivere è attraversare continuamente l'intersezione di una doppia memoria, fisiologica da una parte, selettiva e lineare dall'altra. Anche i meccanismi del vedere sono doppi, e interpretano il mondo contemporaneamente sul piano della percezione e su quello dei significati, creando una continua interferenza tra i due livelli» (Altamira 1979, p. 1). Proprio questa continua interferenza permette di forzare il margine dell'immagine, che evidentemente non si colloca nella cornice fisica che la definisce, ossia entro il bordo che ne descrive i contorni, bensì nella sua capacità di farsi portatrice di significati altri, oltre la lettura semantica e linguistica; forzarlo significa oltrepassare l'equilibrio tra il significante e il significato univoco, in una tensione elastica che si sviluppa con la diffusione e si pone in relazione con la trama di senso in cui viene inserita. La forza comunicativa dell'immagine si gioca nel duplice rapporto che essa instaura con il reale e il contesto, ogni volta nuovo, in cui può essere utilizzata. Ed è proprio l'elasticità del punto/ limite, ossia la possibilità di forzatura che ogni immagine offre, a dimostrare chiaramente come essa non possa affatto essere univoca.

Intorno a questa dimostrazione ha lavorato Altamira, ragionando su come il nostro sguardo contribuisca di fatto a questa sostanziale ambiguità, alla intrinseca capacità di ogni immagine di darsi appunto come riflesso e sdoppiamento non soltanto della realtà ma, con le stesse dinamiche, pure di altre immagini, in una dimensione chiaramente densa e complessa. Egli, dunque, identifica il limite con la soglia oltre la quale l'immagine non è più riferibile, né letteralmente né esclusivamente, ad un referente ma diventa portatrice, di per sé, di un senso altro.

Bibliografia

- Altamira A. (1974), *Coincidenze*, «Flash Art», aprile 1974, pp. 6-7.
- Altamira A. (1974), *Coincidence area*, «Opus», dicembre 1974.
- Altamira A. (1976), *Area di coincidenza*, «D'ARS », 80, luglio 1976, pp. 116-117.
- Altamira A. (1979), *Mirages*, «Studio Marconi», 8-9, Milano, 1 febbraio, pp. 6-9.
- Altamira A. (1993), *La fotografia postconcettuale negli anni '70*, in *Gli anni '70 lo sguardo, la foto*, catalogo della mostra, Palazzina dei Giardini, Modena, 15 luglio - 19 settembre 1993, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- Altamira A. (1997), *Il secolo sconosciuto*, Rossellabigi, Milano.
- Altamira A. (2001), *Area di coincidenza*, Nuovi Strumenti, Brescia.
- Altamira A. (2004), *Miti romantici. Simboli e inconscio dell'era industriale*, Vita & Pensiero, Milano.
- Altamira A. (2007), *La vera storia della fotografia concettuale*, Area Imaging, Milano.
- Baudson M. (1997), *Du bon usage de l'irrévérence*, La Botanique, Bruxelles, p. 94.
- La pratica politica. Il sistema dell'arte e il tessuto sociale* (1979), Comune di Modena, Modena.
- Menna F. (1979), *Dentro la fotografia*, «Studio Marconi», 8-9, Milano, 1 febbraio, pp. 2-5.
- Pilati A. (1981), *Area di coincidenza/Intervista con Adriano Altamira*, «G7 Studio», 3-4, giugno 1981.

Quintavalle A.C. (1974), *Della falsità*, Università, Parma, pp. 4-7.

Rona E. (1974), *Altamira. L'analogie*, « + - 0 », novembre 1974, pp. 24-25.

Sega Serra Zanetti P. (1977), «Op. Cit.», 39, maggio.