

La trappola della visione

di Marcello Carriero

da "Iperluogo e altri luoghi" (2007), King Edizioni, Viterbo

Dopotutto il materiale povero assemblato è una prerogativa di molte opere di Altieri (*La creazione del mistero (Confabulazione)*, *L'albero delle parole*). L'intervento di accordatura tra le parti chiamate in causa per formare l'opera avviene con il rivestimento cromatico, in ultima battuta, utilizzando pelli e peluches. La ridefinizione di un oggetto e l'ambiguità introdotta dal cromatismo superficiale sono caratteristica essenziale della *Zebra*. In questa installazione totale due componenti si rincorrono: la privacy e la pubblicità. Se pensiamo che i 31 cubi disposti nella stanza nel 1992 corrispondono agli anni della compagna dell'artista, sarà facile dedurre una componente intima risolta in una sequenza di piccoli brani di vita contenuti all'interno delle scatole illuminate, come se Altieri volesse indurre l'osservatore ad invadere la privacy. Del resto, se pensiamo al procedere della forbice che taglia e si apre, non è difficile scorgerci una metafora del tempo che scorre. Nell'installazione centrale c'è il fulcro dell'opera: il televisore spettatore di se stesso è intrappolato nel ciclo funzionale della ripresa. A monte di ciò possiamo scorgere il sistema usato da Nam June Paik nell'opera Duchamp-Beyus, del 1989 (Fondazione Mudima, Milano). In cui un Buddah di pietra si guarda nel video poiché ripreso da una telecamera frontale. I Media colpiti al cuore ma anche messi in discussione, ciò avviene nelle stanze di Calcata con *Iperluogo*. Concepito come una metafora della comunicazione, *Iperluogo*, fa oscillare il suo nucleo significativo tra incomunicabilità e comunicabilità interpersonale, ma vuole essere anche un momento di confronto con l'ambiente urbano di Calcata. Il visitatore, impedito nel passaggio più corto tra un ambiente e l'alto della galleria, era costretto a seguire la guida rossa, vero e proprio invito all'incontro fisico tra le persone. In egual misura poteva vedere l'altro osservatore nel video, così come l'altro faceva con lui. La piazza di questo borghetto si trasformava in una nuova agorà, in cui il fil rouge di Altieri faceva da bacino di raccolta per pensieri ed idee, diventava iper – logos. Ma il tentativo di portare l'esterno all'interno non si ferma qui. *Alite domesticam flammam* più che una celebrazione dell'atmosfera casalinga, risulta una connessione con la natura, una sorta di lucreziano omaggio alla terra. Altieri, insieme a Maddalena Gnisci, riordinava un salotto, in una galleria, con tanto di camino su cui brillava la scritta che dava il titolo all'intera installazione. Nello spazio, ciuffi di vera erba fresca creavano un senso di spiazzamento, introducevano uno sprazzo di campagna nel chiuso ambito domestico. Giocando a rimpiattino con un'immagine chiusa ed una aperta, Altieri cela e svela la propria identità usando, alternatamente, la genericità e la particolarità dell'icona, rivelando il processo di formazione dell'opera per poi mantenerci all'oscuro con dei dati criptici. Per questo la poeticità della *Stanza Blu* si innesta in un processo di riqualificazione e occultamento che da una parte espone palesemente la corrispondenza, tramite il colore, mentre dall'altra cela lo stretto dialogo tra vacuità accidentale della casa bombardata e quella della sedia sul tetto, come se l'artista volesse fare un monumento all'assenza. In questo periodo, il Nostro sembra inseguire il concetto di trasmutazione delle cose, oltre che quello di segnalazione, relazionandosi ad una prassi di decantazione alchemica. Monocromia come codice per ritrovare una centralità della storia degli oggetti, del loro esser appartenuti a qualcuno di cui si vuol continuare a narrare la vicenda. Nello stesso tempo, il segno rosso può essere il segnale archetipico, come avviene in alcune opere di Morris, sfruttando l'analogia per giungere alla figura mitica della Grande Madre. A Bomarzo *Interno rosso (vaginale)* riprese il tono di rosso del *Iperluogo*, e riprese anche l'idea di inserimento nel contesto urbano, ma invertendone il significato: se a Calcata era centrale il problema della comunicazione, qui risultò più evidente l'indicazione di una soglia originaria, un percorso *ab ovo*. Definire la visione come una esperienza totale e totalizzante, per Altieri sembra ora più importante, pensiamo ad opere come *Ancourage*, costituita da un foglio di cartoncino bristol incorniciato, su cui era stampato il titolo, dal quale partiva una cima marinaresca che si andava a legare ad un blocco di cemento o a *Vaso blu interno rosso*, assemblaggio di carta e ceramica simulante una natura morta; constateremo una riconversione su scala monumentale del problema dentro/fuori. Eppure rimane l'attenzione al paradosso linguistico surrealista, la riconversione dell'oggetto noto in qualcosa di ibrido tra organico ed inorganico. La famosa tazzina impellicciata di Meret Oppenheim è sia la matrice formale, sia un suggerimento contenutistico dei *Peluches* 2000-2002 dell'ultimo Altieri. Contemporaneamente alla sua attività di "rivestitore", il nostro artista porta avanti la ricerca

sulla visione. Presso la Galleria Miralli (VT), in Ritrosia Egli espone le sue scatole ottiche quasi prendendo a prestito la famosa opera Dati di Marcel Duchamp. La mostra, presentata da Angelo Capasso, era una vera e propria summa dell'indagine ottica altieriana. Accanto alle scatole, dietro le quali si poteva facilmente intuire un'elaborazione delle scatole della Zebra, c'era il Cavaliere Metafisico, smembrato ma ricontestualizzato all'interno dello spazio. I due specchietti, posti in fondo alla sala erano lì a dire al pubblico: siete tutti dentro ad una camera ottica. A Berlino, in Abschussrampe, Pasquale Altieri, poggiando su una colonnina un vaso antropomorfo in cui era piantato un fiore di narciso, ribadisce le qualità dello specchio citando il mito. Ed è ancora lo specchio a caratterizzare l'opera di Spello Look at me, si tratta di una "trappola" in cui finisce chi si riflette, una cattività senza scampo per cui la grata della finestra di Via Giulia, rivestita dall'artista di peluche fucsia, è il confine tra arte e vita è la superficie del quadro in cui siamo intrappolati. L'altro aspetto dell'Opera di Pasquale Altieri esula dal ragionamento sulla costruzione della visione, ed è altra cosa anche rispetto alla revisione concettuale della storia dell'arte. Ad opere fondamentali come Fuji, in cui riprende la ripetitività del soggetto caro a Houkusaï riducendola ad un segno veloce, o i recenti Fiamminghi in cui combina la specularità al ritratto olandese del XVI e XVII secolo, L'artista affianca un lavoro sull'attualità, di critica socio - politica ed economica. Lo stesso Iperluogo sotteneva la perplessità rispetto all'estrema fiducia nella rivoluzione telematica; l'opera venne concepita, infatti, in seno al movimento dell'Arte Telematica capitanato dal critico Giuseppe Salerno. Un significato evidentemente politico lo hanno anche le opere su carta sulla Guerra Del Golfo, ritratti delle immagini televisive dei bombardamenti del 92'. Sto parlando di un ciclo di guache dall'aspetto volutamente infantile dai toni plumbei, il riferimento ai War Games è chiaro, così come sono chiara la denuncia ad una terribile spettacolarità della guerra in diretta. Sullo stesso filone è il lavoro sulla Croce rossa, in cui si dichiara l'urgenza dell'intervento umanitario attraverso la ripetizione ossessiva del noto simbolo. Il mercato dell'arte non poteva non essere preso di mira da Altieri; presso l'Explorer Gallery di Roma mette in scena (insieme a Maddalena Gnisci) un vero e proprio trasporto d'arte, trasferì da Viterbo a Roma un falso Van Gogh scortato da due veri vigilantes che sostarono ai lati del quadro-icona del mercato per tutta la durata del vernissage (Vigilantes, vigilantes). Con l'opera MOKBA Altieri costruisce un altare alla lingua russa: un'intera parete venne ricoperta da un corso di russo su vinile degli anni Sessanta e corredata da un coevo giradischi perfettamente funzionante. Sullo stesso motivo della caduta dell'impero sovietico e della sua pseudo - contrapposizione al capitalismo occidentale, Altieri realizza due installazioni vicine Batman e Quattro file di sette che guardano un unico, ovvero due macabri cenotafi, uno dedicato all'eroe americano dei fumetti, l'altro alla figura del mugico staliniano. E' facile ora capire come Pasquale Altieri si muova nel problematico passaggio epocale di fine millennio, utilizzando le coordinate del post - moderno con un eclettismo responsabilmente mal celato. Con quest'atteggiamento mette in crisi le caratteristiche stesse di un momento culturale, egli, di fatto, più volte assume un atteggiamento di dichiarato scetticismo nei confronti di questa definizione epocale (Prove di modernità, Milioni di uomini che promuovono se stessi, Il sorriso di plastica della grande economia) ripescando un empirismo e un'improvvisazione tipica del pensiero pre - scientifico. Per Altieri sono valide quelle conclusioni che lasciano aperta la porta della meraviglia e dell'immaginazione.