

Sull'astrazione

Profondità e superficie. Nell'esperienza degli ultimi anni, in effetti, l'occhio fotografico non è sfuggito alla riflessione condotta in altri campi della ricerca artistica collocandosi alternativamente in una condizione riflessiva e referenziale. Intendiamo dire, con questo, che il fascino della profondità consentito dall'occhio meccanico ha in un certo senso sollecitato i termini della riflessione analitica sulla questione del referenzialismo fotografico, sottolineando, indirettamente, la centralità dell'esperienza fotografica nella ricerca artistica degli ultimi anni in virtù della sua intrinseca dualità reale e illusoria. Negli odierni sviluppi della disciplina stiamo assistendo ad una sorta di rivincita dell'occhio che trova riscontro nella rinnovata centralità del soggetto. Non si tratta comunque di un ritorno tout court alla trasparenza dell'ottica fotografica bensì una diversa trascrizione del reale nello spazio formalizzato della superficie, quello, per intenderci, su cui la fotografia aveva condotto, negli anni sessanta/settanta, le sue riflessioni analitico-concettuali.

Non ci sorprende dunque che autori dell'ultima generazione, ma di già collaudata capacità, come sembra essere il caso di Serafino Amato, conducano le loro esplorazioni fotografiche su soggetti indifferentemente figurativi o astratti. Dicendo questo non vogliamo semplificare i termini di un problema storicamente ben definito: a noi interessa mettere in risalto come nel percorso ideativo di Amato i termini astrazione e figurazione non rappresentano delle scelte linguistiche a priori, ma semmai gli estremi di un percorso continuamente verificato nei due sensi, dove l'occhio fotografico e lo sguardo funzionano da accumulatore energetico di segni elementari suscettibili di metamorfosi.

L'astrazione risiede nel soggetto che attiva un campo percettivo sulla superficie neutra della fotografia. Foto-grafia, nel senso etimologico del termine, e astrazione, convivono dunque nell'idea dell'artista che precede logicamente lo scatto e l'evento chimico-meccanico dell'epifania dell'immagine sulla carta emulsionata. Il piano ideale per cui queste composizioni di Amato sembrano pensate è la superficie neutra della tela, la "peinture", dunque, non la prospettiva proiettata illusionisticamente sul vetro della "camera obscura". La sua fotografia non è frutto di alchimie, non deriva quindi da una diretta sperimentazione della tecnica pittorica sulla superficie fotografica come nel caso di altri autori operanti nell'area della foto-pittura.

I numi tutelari della condizione operativa in cui Amato sembra riconoscersi appartengono alla generazione "eroica" della fo-

tografia, da Weston ad Adams: ad una ricerca disciplinare specificamente iconica che attraversa tutta la produzione dell'avanguardia e costituisce, nell'esperienza complessiva dell'astrazione, il motivo complementare delle contemporanee ricerche sui valori cromatici e luminosi dell'immagine. In termini linguistici diremmo che la figura privilegiata da quegli autori è la metafora, e questo deriva ovviamente da un atteggiamento di fiducia nel mezzo meccanico e, di conseguenza, nel rapporto arte-realtà che oggi non è proponibile.

Alla struttura aperta di certe composizioni di Weston si sostituisce, nelle fotografie di autori come Serafino Amato una struttura "chiusa" che ad altro non rimanda se non a se stessa: la trascrizione dei segni sul campo fotografico, quindi, non comporta scarti semantici rilevanti, nè tantomeno sembra motivata da scelte ideologiche che assegnano alla fotografia, nel senso ricercato dagli autori di quella ormai distante generazione, una sorta di potere maieutico e disvelatore. I frammenti ritagliati da Amato su scenari urbani o naturali ci sembra sottendano questo preciso discorso. Direi quindi che, nel contesto specificamente linguistico in cui si colloca la fotografia di Amato, il problema della "trascrizione" in superficie si associa alla questione teorica della relazione tra i segni della natura e i segni della fotografia investendo tematiche come il concetto di "mimesi" e il rapporto artista-realtà che sembrano assumere, nell'ambito dell'odierna ricerca fotografica, un particolare rilievo. Il confronto si risolve nello spazio decentrato, obliquo, della fotografia che ritrova al di là dell'avvincente presenza dell'oggetto, l'apparenza muta di una struttura formale astratta. Astrazione e figurazione rappresentano i termini di un processo compositivo che certifica l'indifferenza e l'instabilità del soggetto.

La fotografia di Amato riconquista nuovi orizzonti narrativi all'immaginario combinatorio dell'artista a partire dalla superficie del quadro e dall'azzeramento dei valori semantici. Le immagini realizzate in sequenza possiedono un ruolo centrale in questo processo in quanto, derivate da esperienze concettuali e comportamentistiche esprimono, nelle combinazioni individuate nelle opere dell'autore, l'aspirazione ad una riduzione del movimento al campo formalizzato del quadro fotografico. Dalla ripresa cinematografica al frammento isolato e "montato" in storie brevi.

Giuseppe Cannilla