

L'inganno del visibile

Alberto Agazzani

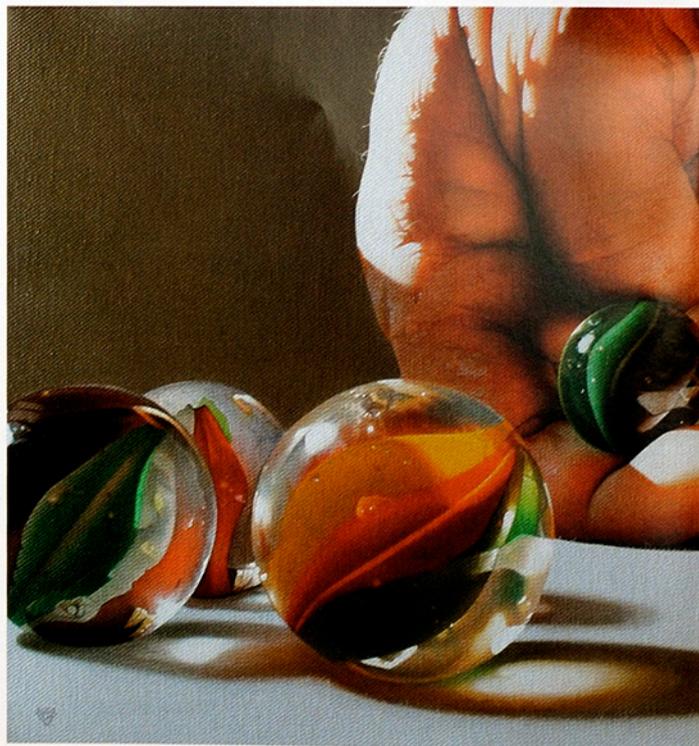
Fin dai primi decenni del Quattrocento si assiste, in pittura, a un cambiamento radicale nel modo di rappresentare la realtà (anche grazie all'uso di strumenti ottici): una realtà non più idealizzata ma così realistica da sembrare più vera del vero. Da questo momento inizia il percorso verso l'iperrealismo che, nato negli Stati Uniti nei primi anni Sessanta del secolo scorso, si propaga poi in Europa e acquisisce in Italia connotazioni specifiche.

L'

invenzione della camera ottica, diretta antenata del cinema e della fotografia, ha avuto un'influenza fondamentale nel modo di vedere e rappresentare la realtà, fino ad arrivare, nella nostra contemporaneità, a modificare radicalmente quel concetto di "meta-

fisica" che, per secoli, ha sostenuto e alimentato l'anima della pittura. A quale possibile "altrove" può condurre una rappresentazione pittorica del visibile così fedele da rasentare la rappresentazione fotografica? Quale metafisica è possibile in questo caso?

Il fenomeno è tutt'altro che nuovo, così come ben noto è il percorso che dal XV secolo a oggi ha portato al cosiddetto "iperrealismo". È nei primi decenni del Quattrocento, infatti, che per la prima volta vengono utiliz-





zati strumenti ottici per la realizzazione di tele dipinte. Improvvisamente, senza gradualità alcuna, si passò da una rappresentazione ideale della realtà, ancora saldamente ancorata a canoni medievali, a una fortemente realistica portatrice di nuovi valori e nuovi misteri, aprendo la strada a un modo di vedere il mondo fino ad allora inedito e destinato a cambiare – in misura determinante – l'intera storia dell'arte. Si può in una qualche maniera affermare che in quel momento nacque un nuovo concetto di metafisica, destinato, alla luce della nostra modernità, a sfociare nella più parossistica espressione pittorica immaginabile, talmente estrema e rivoluzionaria da modificare il concetto stesso di pittura. Ritorniamo così alle domande che

Nella pagina a fianco,
Paolo Tagliaferro,
Come giocavamo
(2009).

Andrea Boyer,
ABW305
(2008).

hanno aperto questo discorso: a quale possibile metafisica si riconduce quest'arte iperreale? Quali valori svela e quali misteri crea una pittura nella quale tutto – la pittura stessa – viene rivelato con una verità stupefacente?

La risposta, complessa e tutt'altro che definitiva, a tratti anche apparentemente contraddittoria, può essere rintracciata nel nichilismo che domina la nostra epoca. Finite le ideologie, estinti ed esiliati dèi ed eroi, sovvertiti i valori che per secoli avevano sostenuto la nostra cultura, è un altro "altrove" quello a cui l'arte si deve necessariamente rivolgere. Chi non ha speranza si è rapidamente convertito all'orrore e al gioco circense della provocazione a tutti i costi (non rendendosi conto, spesso, della terribile gratuità e vetustà della scelta), mentre coloro che hanno

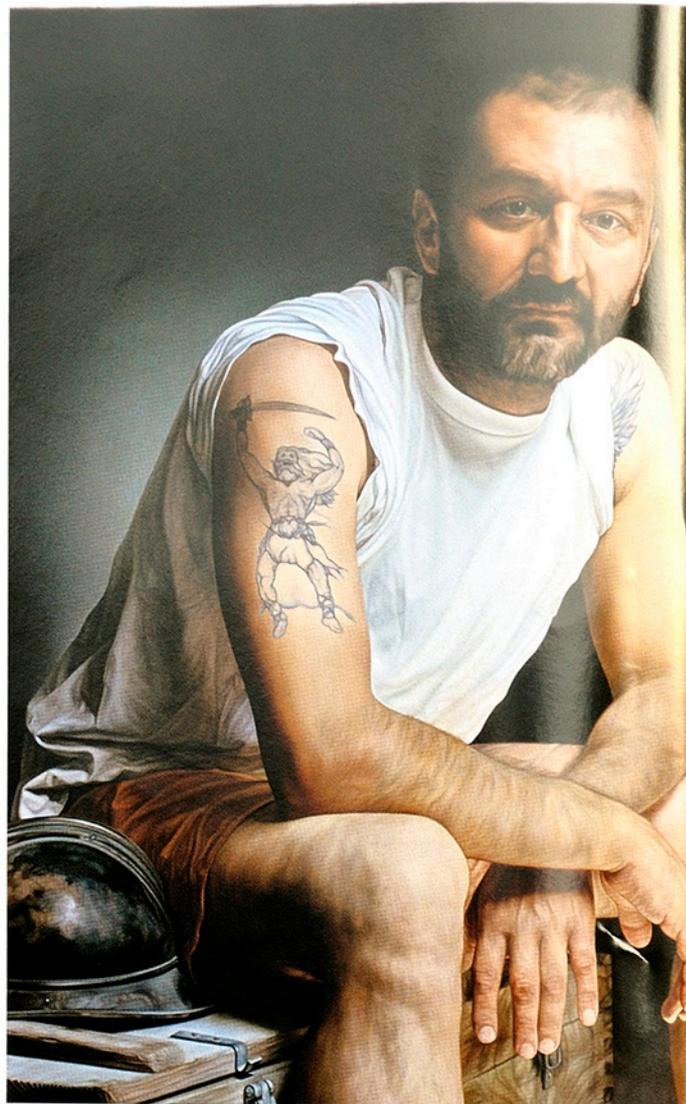
Lontano dalla fredda e quasi meccanica ideologia dell'iperrealismo "pop" americano, l'iperrealismo italiano si caratterizza per una pittura profondamente indagatrice di se stessa



Qui sopra, Andrea Barin, *Santo nello studio* (2006-2007).

A destra, Alessandra Ariatti, *Quello spirito guerrier ch'entro mi rugge* (2006).

una speranza forte e vivida – pittori e scultori animati da un'incrollabile fede nella Bellezza e nei suoi valori – hanno coscientemente scelto la strada di un realismo esasperato, di un idealismo inedito, la via di una nuova metafisica, cinica ma appassionata, spesso glaciale ma sempre sorprendente, possibile e impossibile nel contempo, fino ai limiti della prevedibile capacità umana (e in totale opposizione allo storico concetto di "iperrealismo" americano). Un teatro della rappresentazione, totalmente autoreferenziale, che indaga la Bellezza attraverso se stesso e che, come in una messinscena barocca, si rivela per stupire, per abbacinare, per meravigliare e lì, in quello scarto senza tempo dato dall'incontro con l'inatteso, insinuare il senso di un nuovo mistero, creare un'emozione senza nome che rapisce e incanta: nuove rivelazioni, nuovi misteri, una nuova metafisica del cinicamente autoreferenziale, portatrice di un nuovo, estremo, rivoluzionario concetto di pittura.



Nella pagina a fianco, in basso, David De Biaso, *Marea 201* (2009).

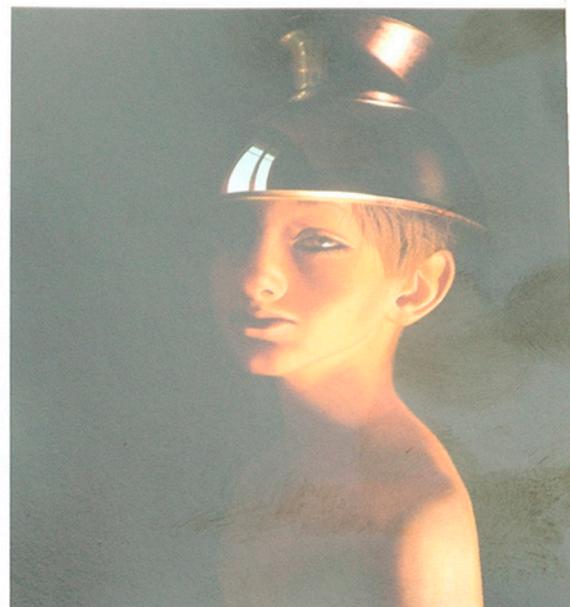
Effettivamente, riprendendo il filo di quanto già scritto in occasione di altre indagini sul fenomeno, il "realismo", inteso come mera rappresentazione della realtà, in pittura non esiste. Né potrebbe esistere, essendo il dipingere essenzialmente, così come inteso nella sua secolare tradizione, un "fatto mentale", per dirla con Leonardo, che partendo dalla realtà ci trasporta in una dimensione "altra", anche diversamente metafisica, per l'appunto, fuori da qualunque tempo e da qualunque spazio. La storia dell'arte, tutta, è un esempio di ciò. Dalle Veneri paleolitiche – in cui la caricaturizzazione degli attributi sessuali era rivelatrice di un desiderio e un bisogno di fertilità e abbondanza per quei tempi vitali – fino a oggi, ogni epoca della vicenda umana è stata caratterizzata da una visione della realtà fi-



glia, insieme, di istinto e cultura e sempre lontana da un realismo meramente illustrativo. Non a caso l'immagine dipinta diventa, attraverso la pittura, segno-simbolo, icona portatrice di concetti e significati, mai la sterile rappresentazione di se stessa. La storia della pittura, quindi la storia della rappresentazione, risulta perciò strettamente legata a quel fenomeno che oggi chiameremmo "moda", espressione e sintesi, in chiave più che mai contemporanea, di quei bisogni

Qui sopra,
Mauro Maugliani,
In the Dark
(2009).

In alto, a destra,
Daniela Montanari,
Cyberboy
(2010).



istintivi e di quegli ideali che stanno alla base di ogni creazione artistica. Si pensi solo a Piero della Francesca, a Michelangelo, allo stesso Caravaggio, a Rubens o a Picasso: in tutta la storia del mondo la realtà visibile è rimasta essen-

zialmente la medesima, con le sue forme e i suoi colori, ma la sua rappresentazione, sempre iconicamente riconoscibile, è cambiata, seguendo di volta in volta l'evolversi e il variare degli istinti e delle idee, in una parola seguendo i dettami di una moda.

Diverso il discorso sull'iperrealismo. Nato negli Stati Uniti nei primi anni Sessanta del secolo scorso, in contrapposizione alla libertà stilistica totale dell'Action Painting e degli espressionisti astratti, l'iperrealismo (definito come tale solo nel 1972 in occasione della sua "consacrazione" ufficiale a Kassel durante lo svolgimento di Documenta 5: *Befragung der Realität-Bildwelten heute* ovvero *Interrogazione delle realtà-immagini del mondo oggi*), di contro, si pone come obiettivo l'annullamento del punto di vista del pittore nell'immagine di-





Qui sopra e a sinistra,
di Luigi Benedicenti,
Domenica (2010);
La dolce idea
(2010).

In basso,
Riccardo Negri,
Incontro
(2010).

pinta. Se l'artista astratto distrugge l'icona per imporre la propria visione del mondo in maniera assolutistica, l'iperrealista si impone di rappresentarla con una precisione e una fedeltà tali da trasfigurarla, da renderla più vera della verità sin nei suoi "inganni ottici" più complessi. E quindi ancora una volta in maniera non-realistica.

In Italia il fenomeno di questo realismo "cinico" (in quanto assolutamente autoreferenziale) ha assunto

un'importanza capitale. Lontano dalla fredda e quasi meccanica ideologia dell'iperrealismo "pop" americano e contemporaneamente pregno della grande tradizione pittorica occidentale, l'"iperrealismo" italiano si è sviluppato con caratteri e peculiarità uniche. Non una pittura ancorata alla metafisica dell'"altrove", ma anzi profondamente indagatrice di se stessa, della propria anima, del proprio "dentro" e, come tale, riferibile solo alla propria psiche e alla propria idea.

In Italia il concetto di "realismo cinico" è inevitabilmente associato, almeno fino alla metà degli anni Novanta quando il suo linguaggio era ancora puramente pittorico, al nome di Luciano Ventrone. L'approccio del pittore alla realtà appariva, insieme, fra i più eccentrici e originali, italianissimo nel "calore del colore", nel

A quale possibile metafisica si riconduce quest'arte iperreale? Quali valori svela e quali misteri crea una pittura nella quale tutto – la pittura stessa – viene rivelato con una verità stupefacente?

Roberto Bernardi,
Fuori o dentro
(2007).

chiaro e costante riferimento al Barocco e nel suo essere scevro da quella componente "pop" così tipica in questo genere di pittura, soprattutto in quella di matrice statunitense.

Tra i pittori italiani più eccellenti che portano il concetto di "mimesis" alle estreme conseguenze, con caratterizzazioni personalissime e altrettanto italiane, delineando un vero e proprio filone ancora largamente inesplorato, vi sono autentici fenomeni ormai internazionalmente riconosciuti come Roberto Bernardi, Giuseppe Carta, Alessandra Ariatti, Cristiano Pintaldi, Luigi Benedicenti ed Enrico Ghinato. Seguiti da pittori altrettanto straordinari, in piena ascesa, come Fabio Aguzzi, il disegnatore Andrea Boyer, Salvatore Mammoliti, Francesco Capello, Michele Taricco, Enrico Guarino via via fino alle generazioni più vicine a noi, rappresentate da Daniela Montanari, Mauro Maugliani, Claudia Bianchi, Andrea Barin, Marzio Tamer e a giovanissimi emergenti carichi di talento come Marica Fasoli, David De Biasio, Paolo Tagliaferro, Emanuele Dascanio e Riccardo Negri, ultimo gruppo di iperrealisti "doc".

Il trionfo della "mimesis" sull'invenzione continua... ▲

