

Rinaldo Censi

COPIE ORIGINALI Iperrealismi tra pittura e cinema

Ed. Johan & Levi, Monza 2014
pp. 75 - € 8,00

Alla fine gli iperrealismi della pittura e del cinema non sono altro che l'annullamento della pittura e del cinema, così come li abbiamo sempre conosciuti. Il lavoro di Rinaldo Censi è certosino, denso e complesso, e riesce a rendere bene l'idea di una dispersione, ovvero del modo in cui intorno al concetto in questione si è concretizzato un universo di differenze.

Dalla citazione di apertura, «Non siamo un gruppo, stiamo tutti facendo cose individuali», alla chiusura, dove l'autore parla di «dimensione contraddittoria, senza origine (ma originale)», non si fa altro che rimarcare lo scollamento tra le diverse opere che riconosciamo sotto il nome di iperrealismo.

Ma c'è di più: se per Bechtle, Estes, Celmins la pittura si riduce a copia, e tende quindi all'annullamento di ogni differenza, l'originale viene proprio a disperdersi nel continuo differirsi nella riproduzione. I pittori iperrealisti infatti non dipingevano riproduzioni fedelissime di realtà che stavano sotto i loro occhi ma partivano da fotografie, manifesti, cartoline che venivano poi spesso ingigantite nelle opere. Paradossalmente l'iperrealtà di cui si parla non ha nulla a che fare con ciò che noi defi-

niamo comunemente reale. Il fine è l'annullamento dell'opera, intesa sia come creazione originale sia come finalità/volontà del pittore; il godimento è dato principalmente dal-

l'esecuzione, nella dimensione assolutamente privata dei diversi artisti, che si ingegnavano con modi diversi per giungere alla creazione di nulla, nulla di nuovo.

Con il cinema iperrealista le cose non sono molto dissimili. A rigor di logica non sarebbe molto corretto nemmeno parlare di cinema, poiché anch'esso si volatilizza nella sostanza impalpabile della pellicola, nel "film" dunque, inteso in senso più letterale e palpabile possibile: molti dei registi iperrealisti di cui parla il libro creano le loro opere proprio graffiando, colorando, macchiando i nastri di immagini, alterandone lo scorrimento "naturale". Anche in questo caso, come nella pittura, la realtà non è più quella dell'immagine filmata ma si riferisce al supporto su cui essa scorre, al processo che rende possibile la visione, e l'opera non è più tanto il risultato finale quanto l'atto solitario della creazione, il rapporto privilegiato, quasi intimo, con la pellicola; come fa

Paul Sharits che compone il film lavorando sul singolo fotogramma, concentrando l'opera proprio sull'investimento personale che essa ha richiesto, sull'atto di elaborarla e lavorarla.

Per esempio nei rallentamenti di Andy Warhol, in film come *Kiss, Eat, Haircut*, girati a ventiquattro fotogrammi al secondo ma proiettati a sedici, ciò che si mostra è l'artificialità più che l'arte, il concetto più che l'immagine, quello di un tempo reso più complesso, di uno sguardo *extimo*, cioè che espone la sua struttura, il suo funzionamento, ovvero la parte più intima di sé.

Tutto questo non appartiene però all'opera, nell'iperrealismo è tutto fuori dall'oggetto che alla fine si riconosce come opera, l'opera è nulla, in essa non c'è alcun messaggio specifico, alcun

intento filosofico o comunicativo, le copie fotografiche si convertono in originali nei quadri e le copie cinematografiche sono rese uniche dal lavoro eseguito sulla singola copia, ma alla fine non si è aggiunto nulla. L'unico risultato è la contraddizione logica che deriva dal voler «affermare» l'originalità di una copia, «convertire copie in originali e originali in copie», in altre parole, come diceva Carmelo Bene, imparare a sfondare porte aperte o a friggere l'aria. Nessuno scopo, nessun insegnamento, nessun messaggio.

A che serve parlare e scrivere di iperrealismo in pittura e al cinema? A nulla. A mostrare quello che abbiamo tutti sotto gli occhi: ovvero che la realtà è tutta segno vuoto.

Alessandra Mallamo

