

Critica

Alessandro Romanini

Nell'arco del XX secolo i pittori hanno subito il fascino irresistibile del cinema e soprattutto sono stati attratti dal fascino del divismo, in particolare nella sua forma femminile.

Sono ormai consegnate alla leggenda e all'eternità visuale le Marilyn Monroe e le Liz Taylor trasportate dal grande schermo alla tela (alla carta serigrafia spesso) da Andy Warhol allo stesso modo è entrata nell'immaginario collettivo la Joan Crawford "mitizzata" da James Rosenquist.

Cinema e pittura si sono corteggiati e osteggiati come gli amanti più tradizionali, nel corso dell'ultimo secolo e continuano a farlo nel Terzo Millennio, come ci dimostrano le versioni "colte" di registi come Luchino Visconti per rimanere nell'ambito del Belpaese o quelli di Peter Greenaway in Gran Bretagna, dove operava con sapienza anche Derek Jarman (Caravaggio, Blue...), senza dimenticare le raffinate operazioni di registi-artisti come Alain Resnais (L'anno scorso a Marienbad è un film-tesi sull'architettura), Akira Kurosowa (Sogni..), Tarkowski (tutti i film) e Bergman (riferimenti alla pittura nordica), per limitarsi ai più noti.

In questo contesto rientrano perfettamente i manichini inquietanti di George Segal "ambientati" negli atri dei cinema e davanti alle insegne cinematografiche; Nel film "Fuori Orario" (1985) di Martin Scorsese due ladri effettuano un furto nello scantinato di una galleria d'arte da dove hanno prelevato un manichino di cartapesta che compariva nella composizione installativa di George Segal e il dialogo che ne scaturisce è allo stesso tempo esilarante e illuminante riguardo alle reazioni cinema-pittura.

"L'ha fatto quel tipo famoso, Segal. Quello del cinema. Quello che ha fatto quel film "Un tocco di classe" e l'altro risponde: "Non ci vado mai al cinema" e il compare controbatte "Peer questo non capisci d'arte".

Lo sceneggiatore James Minion gioca intelligentemente sulle derive colte dei rapporti cinema e pittura.

Non possiamo dimenticare le immagini della mitologia cinematografica che si possono

scorgere nelle scatole assemblate dal cineasta just collezionista anticipatore della pop art Joseph Cornell o le foto di grandi dimensioni che riproducono sale cinematografiche vuote e i grandi schermi lette in chiave concettuale dell'artista Hiroshi Sugimoto. La lista di coloro che si sono cimentati elaborando la fitta trama delle relazioni fra le due muse sarebbe molto lunga.

Pier Toffoletti ha scelto una dimensione specifica e personale, andando a dipingere, rappresentare gli spazi interstiziali incuneati fra l'aura divistica e la dimensione percettiva e mitopoietica dello spettatore. Operando con grande perizia tecnica, Toffoletti scompone i meccanismi del processo mitopoietico, gli ingranaggi che permettono al cinema di generare sin dalle sue origini, un immaginario collettivo che consegna al mito, allo stardom divistico i personaggi che compaiono sul grande schermo, ricomponendoli con uno stile e una tecnica estremamente personali, in una dimensione "Nuda", umana.

Dimensione umana, che mostra al visitatore (delle mostre) la versione "nuda" su tela, dell'istanza divistica vista sul grande schermo dallo spettatore (delle sale cinematografiche).

La definizione dei personaggi, la stesura sapiente del colore per campiture ampie e "aggressive", rendono possibile un "deplacement" concettuale, che trasporta la magia dei personaggi dal grande schermo alla tela, mutandone gli schemi operativi ma mantenendone intatto il fascino e anzi potenziandolo.

Toffoletti riesce anche con mirabile capacità interpretativa e tecnica a creare una sinergia fra fotografia e pittura.

Non è un caso che la prima mostra degli impressionisti abbia avuto luogo nello studio del fotografo Nadar a Parigi, quasi a sancire un'altra grande storia d'amore fatta di scambi e conflitti; da quando Nièpce iniziò a studiare nel 1816 la sensibilità della luce e la possibilità di riprodurre su carta immagini fotografiche, la pittura è stata defraudata del ruolo di strumento cardine della rappresentazione della realtà a beneficio dello strumento meccanico di riproduzione del reale.

L'affronto diventa maggiore quando la fotografia

nella seconda metà del XIX secolo pesca a piene mani dal “catalogo” storico delle soluzioni formali e compositive della pittura, per rielaborare i generi classici, del ritratto, del paesaggio ecc...dando vita a quel fenomeno che si usa definire “pittoricismo”.

Molti artisti a loro volta vennero affascinati dalle potenzialità espressive della fotografia; Edgar Vegas utilizzava con frequenza gli scatti istantanei per fermare i movimenti dei suoi soggetti e riprodurli poi su tela nel suo atelier e Medardo Rosso addirittura integrò la tecnica fotografica a fine 800', nel processo di creazione plastica.

Negli anni in cui, l'ambito delle arti visive, Body Art, Narrative Art e Arte Concettuale vedevano la presenza e la sinergia massiccia della fotografia, la grande mostra curata da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli nel 1973, a Torino “Combattimento per un'Immagine”, ricordata anche da Flaminio Gualdoni in apertura del compendioso catalogo della mostra “Le Arti della Fotografia” (Milano 1998) tirava le somme in maniera esaustiva sulle varie declinazioni delle complesse relazioni fra pittura e fotografia.

Per Toffoletti la capacità della fotografia di fermare l'attimo, di estrarre dal processo “fluens” del tempo cinematografico come dalla realtà, sottraendolo all'incessante attività distruttiva del tiranno crono, rappresenta l'anticamera ideale e allo stesso tempo lo step propedeutico alla trasposizione in forma pittorica di questo elemento legato al “freezing” dello sguardo meccanico.

La fotografia coglie l'attimo, un frame del percorso temporale in cui viene creata la fascinazione narrativa e mitologica del personaggio e la pittura lo trasforma in un elemento in grado di alimentare il processo percettivo dello spettatore, di catturare l'attenzione e di attivare un percorso di riflessione.

Toffoletti crea cioè un dispositivo che è allo stesso tempo espressivo ma anche produttore di pensiero.

L'artista friulano inoltre, come ha già dimostrato in passato, come molti registi cinematografici, dimostra una particolare capacità di esaltare la fascinazione che promana dalle immagini delle donne dello schermo, dalla Bardot a Sophia Loren all'indimenticabile Anna Magnani per citarne alcune.

Toffoletti attraverso la sapiente stesura pittorica è in grado di restituire la fascinazione esercitata dal cinema sugli spettatori, arricchendo quello stato onirico che assale gli individui nel buio amniotico della sala cinematografica, trasformando quella “sospensione di incredulità” (suspension of disbelief) alla base della percezione filmica, in una potenziata capacità dell’occhio e dello spirito di crearsi percorsi narrativi e di pensiero alternativi e infiniti.