

Arte

IL LIBRO CONVERSAZIONI SU KLEE E DINTORNI

È in uscita per le edizioni Henry Beyle il volume di Italo Calvino e Tullio Pericoli, *Furti ad arte* (pagg. 84, € 36,00, tiratura 400 copie su carta Tatami, con sovraccopertina e otto immagini carta cotone Alcantara di Sicilia). Nel 1980, spinto dal desiderio di

fuggire dalle proprie abitudini o da possibili ripetizioni, Pericoli avvia una conversazione con Calvino. Descrivono il rispettivo lavoro, si soffermano su parole fondamentali, perlustrano le idee di imitazione, prestito, furto. Il libro ne è il regesto.

Imitazioni. Beltracchi con un «Salvator Mundi», altro dipinto "contestato"



IMMAGINARE IL FALSO, MA FATTO AD ARTE

Wolfgang Beltracchi. Un gioco raffinato, che conduce a riflessioni filosofiche sulla natura della pittura. Il «falsario» tedesco non copia: realizza opere che gli artisti avrebbero voluto fare

di Ugo Nespolo

Proviamo a immaginare che l'arte tutta non sia altro che un enorme gioco scenico, una sorta di costruzione collettiva, regolata e capace di trasformare oggetti e gesti in fatti estetici e che tutti gli attori si trovino concordi nel partecipare a questa sorta di finzione corale. È quello che il filosofo americano Arthur Danto ha sostenuto e descritto quando parla di gioco teatrale che in arte si fonda su spazi deputati e multipli, museo, galleria, fiera. Gli attori hanno ruoli prestabiliti e riconoscibili, l'artista, il critico, il curatore, il collezionista, lo spettatore. La loro interazione è ben regolata da convenzioni condivise, da codici critici e istituzionali in grado persino di decidere cosa sia arte e cosa no. Come in teatro si può vivere una sospensione dell'incredulità nel momento in cui accettiamo che una Brillo Box di Warhol sia arte o che un attore sia Amleto.

È, in fondo, una drammaturgia collettiva, un meta-gioco in cui l'arte rinnova incessantemente le proprie regole. Si può dire che l'Artworld dantiano abbia una natura che si evidenzia quando viene considerata come il crocevia tra il gioco linguistico di cui parla Wittgenstein e il gioco dei ruoli descritto da Goffman.

Per parlare con qualche proprietà di falso in arte conviene subito scomodare il filosofo Hans Vaihinger e la sua filosofia dell'Als Ob, come se, per cui non pochi concetti, teorie e sistemi sono finzioni che usiamo proprio come se fossero veri ben sapendo che non lo sono.

Il Finzionalismo è la teoria per cui viviamo, pensiamo e operiamo grazie a finzioni consapevoli da usare come strumenti pratici. Il falso in arte allora non sarà soltanto inganno ma una finzione produttiva, un come se che apre lo spazio del possibi-

le. L'arte abita la terra dell'Als Ob in cui l'opera falsa non è semplicemente una copia ma un come se deliberato in cui persino il fruitore - se ingannato - sta al gioco in una sorta di patto sociale che sa mettere in crisi esperti, musei, mercato e mina la credibilità dell'intero Artworld.

Un gioco raffinato che vive ai labili confini dell'opera falsa viene messo in campo dagli artisti definiti Appropriazionisti, coloro che usano il falso in termini espliciti con l'intento di mettere in gioco il tema della riflessione sulla natura dell'opera, dell'autore e del sistema dell'arte. Sturtevant

**IL CASO BELTRACCHI
SPOSA QUELLI
DI VAN MEEGEREN
E DE HORY E MOSTRA
DI ESSERE DISPOSITIVO
DI RIVELAZIONE**

con la ripetizione esatta delle opere di Warhol, Lichtenstein, Beuys, Stella come operazione concettuale per dire che l'arte in fondo non è che copia e ripetizione, Sherrie Levine che ha rifotografato le fotografie di Walker Evans per mettere in crisi l'originalità e lo sguardo amatoriale. Richard Prince fotografa le pubblicità Marlboro come Appropriation Art contro l'idea di copyright e della mercificazione.

All'inizio del 2000 nessuno conosce Wolfgang Beltracchi anche se da diversi anni lavora senza tregua e con un talento impareggiabile a produrre opere di grandi artisti del Novecento tra cui brillano Heinrich Campendonk, Max Ernst, Fernand Léger, Kees Van Dongen. Non copia per niente, semplicemente - come dirà poi - realizza quelle opere che gli artisti avrebbero voluto realizzare.

Le sue opere possono essere state viste al Metropolitan a New York o all'Hermitage a Pietroburgo o nei maggiori musei francesi ed anche pubblicate a piena pagina negli eleganti volumi dei capolavori del XX Secolo. Con facilità stampati sulle copertine dei ricchi cataloghi delle principali case d'asta.

La provenienza delle opere che passavano di mano in mano di avidi esperti, mercanti, collezionisti, era meravigliosamente costruita come opere provenienti da un'eredità della moglie Helene, opere raccolte intorno agli anni 20. Nomi autentici di nonni e bisnonni che avrebbero avuto rapporti col grande collezionista Alfred Flechtheim.

Furono arrestati il 22 agosto 2010 a Friburgo e condannati a pene lievi da scontare in prigioni aperte. Il bianco titania aveva tradito l'artista, non la qualità delle sue invenzioni. La scoperta del suo talento al servizio del falso ha aperto un dibattito profondo e non privo di conseguenze e di questioni tutt'ora aperte.

Beltracchi compariva felice e rilassato al processo, sempre sorridente mentre la sua fama cresceva e confermando la falsificazione di 14 opere aggiungeva che in realtà i suoi lavori sono alcune centinaia.

La sua figura e il suo talento hanno prodotto in Germania una sorta di consenso, un'ammirata simpatia, la sua figura è stata addirittura definita come qualcosa che sta tra quella di un Cristo redivivo e un Albrecht Dürer.

Julia Michalska in Art Newspaper scrive di come i media tedeschi riservino un'aperta simpatia per Beltracchi. «Die Zeit» vorrebbe una grande mostra dei suoi falsi mentre «Frankfurter Allgemeine» scrive di come Beltracchi abbia dipinto il più bel Campendonk di sempre. Ancora il giornale riporta che «La falsificazione in arte è la maniera

meno immorale di appropriarsi di 31 milioni di Euro per 14 opere». Lo «Spiegel» osserva pungente «Paragonato ai banchieri ladri, Beltracchi e i suoi non hanno raggirato la gente comune e rubato il loro risparmio ma soltanto persone che han voluto essere raggirate». Opinioni estreme ma che hanno da fare con il sentimento comune non privo di una certa ammirazione per quei personaggi dalle doti fuori dal comune.

Libri, mostre, filmati, interviste raccontano di un Beltracchi rilassato e appagato, tanto che all'intervistatore della CBS che gli chiede se ha visto sue opere esposte nei musei sorride e risponde: «Sì, in tantissimi musei, sono uno degli artisti più presente nei Musei!». Ed anche: «Lei ha sconvolto l'artworld ed ha messo i critici in a very nervous position, erano disattenti, incompetenti?». «Niente affatto, tutti bravissimi ma ero io a esser troppo bravo».

La verità è che oggi dopo l'affare Beltracchi gli esperti sono terrorizzati all'idea di esprimere i loro giudizi. Molte fondazioni come quella di Warhol, De Kooning, Haring, Basquiat hanno chiuso i battenti e non ci sarà forse più la possibilità di aver giudizi certi o certificati per le loro opere.

Il falso non è affatto negazione dell'arte ma un potente strumento capace di mettere in crisi quella «perverzione costante del nostro tempo, la vendita dell'autenticità» (Nick Groom), il falso sa illuminare i punti oscuri di critica, mercato, istituzioni svelando quanto la verità di un'opera dipenda quasi soltanto dalle cornici narrative, da firme e certificati.

Lo straordinario caso Beltracchi sposa quelli di Han van Meegeren, Elmyr de Hory, Pei-Shen Qian e mostra le potenti modalità di poter essere usato come dispositivo di rivelazione.

«FURTI» D'AUTORE CON COMPLICITÀ LETTERARIA

Tullio Pericoli e Italo Calvino

di Marco Belpoliti

Tra il 1965 e il 1967 Calvino pubblica sulle pagine de «il Giorno» alcuni racconti che poi raccoglierà in *Le cosmicomiche* e in *Ti con zero*. Tullio Pericoli li illustra sulle pagine del quotidiano milanese. Come ha ricordato il pittore, gli arrivavano dalla redazione dei dattiloscritti battuti a macchina, che trasformava in figure agglutinate: segni di Klee interpretati in chiave espressionista.

Difficile trasferire in immagini le narrazioni congetturali dello scrittore ligure. Comincia qui un rapporto che culmina in un'occasione espositiva. Pericoli la coglie al volo nel 1980: «Rubare a Klee» alla galleria «Il Milione» di Milano. Sono acquerelli e matite che evocano spazi mentali e reali, debitori dell'opera dell'artista svizzero-tedesco. Eleganti e liriche, le carte suggeriscono all'artista l'idea di un dialogo con lo scrittore che ammira. S'intitola *Furti ad arte* e figurerà nel catalogo dell'esposizione. Lì mette a fuoco la comune attinenza al rifacimento, alla citazione, al plagio, all'imitazione e alla parodia. Calvino è reduce dalla pubblicazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), dove ha rifatto dieci inizi di romanzi in stili tutti diversi. Nessuno meglio di lui, pensa Pericoli, sempre attento a quanto accade nella letteratura, può discutere di rielaborazione e menzione. Inoltre, Klee è senza dubbio un artista che interessa a Calvino; lo predilige da tempo, dopo essere stato un fedele ammiratore di Picasso. Molte copertine dei suoi libri, nuovi e vecchi, recano disegni o acquerelli di Klee.

Il dialogo diventa così una riflessione sulla poetica d'entrambi, in particolare dello scrittore, che ha elaborato nel corso del decennio precedente un'idea di letteratura del possibile, condensata nella formula «dello scrivibile e del narrabile». Incalzato dalle domande e considerazioni di Pericoli, Calvino sciorina la sua personale poetica e ricapitolando alcuni dei modelli che hanno punteggiato la propria carriera di narratore, da Pinocchio a Faulkner, da Hemingway a Nieve e a Stevenson. Si incomincia a scrivere copiando, afferma, ovvero «alla maniera di».

Il furto diventa invenzione per i giovani scrittori, ma c'è poi il furto con scasso implicito in ogni vera lettura o traduzione. Dal canto suo, Pericoli descrive l'"angoscia dell'influenza", per dirla con Harold Bloom; è l'ossessione di Klee che l'ha assillato per molto tempo e di cui vuole liberarsi. In questo modo Calvino diventa un complice letterario.

L'idea dello scrittore è quella di «partecipare a una creazione collettiva, come qualcosa che comincia prima di noi e che presumibilmente continuerà dopo di noi», dice. È l'immagine di una catena ad ispirazione biologica e nel contempo sottolinea la necessità di leggere le opere sempre in un contesto.

Da interprete di Klee, Calvino avanza l'idea d'una «ispirazione antropologica della sua pittura». Sorretto dagli esempi

che gli presenta Pericoli, ribadisce che in arte «non c'è progresso». Non esiste una «verità pittorica da raggiungere», incalza il pittore. Il fine dell'arte «è di dipingere tutto il dipingibile, esplicitare le possibilità della pittura». E c'è anche il «piacere che si prova a rubare, a penetrare in un sistema altrui». I due sostengono l'idea di un'arte - pittura e scrittura - quale ricerca delle forme possibili. Eredi delle avanguardie novecentesche e delle neoavanguardie - gli anni 70 dello sperimentalismo artistico si sono appena conclusi -, compiono un passo ulteriore verso l'idea d'una potenzialità, che Calvino ha incontrato nell'Oulipo parigino, e Pericoli ha invece esperito nella piccola temperie artistica milanese dopo la stagione di Lucio Fontana e Piero Manzoni.

Questo dialogo, oltre che una perfetta esposizione delle idee artistiche e letterarie di Calvino, segna un passaggio importante nella declinazione della «profondità della superficie», che è la vera novità di quel momento. Nel 1979 Jean-François Lyotard pubblica *La condizione postmoderna*; Calvino e Pericoli, dal canto loro, riaprono l'idea di

**QUESTO DIALOGO
È UN PASSAGGIO
IMPORTANTE DEL TEMA
«PROFONDITÀ
DELLA SUPERFICIE»
DELLO SCRITTORE**

un'arte come continuità del fare e dello scrivere, che si sintetizza nella pratica di un'innovazione continua della stabilità. Un punto di equilibrio, che il lucido e intelligente dialogo descrive in modo semplice ed efficace. È l'aspirazione ad una letteratura, e insieme ad una pittura, che non rinuncia alla creazione anche nella forma della ricreazione. Con uno sguardo rivolto all'oggi, non si può non ricordare che l'opera di Klee, ispiratore di entrambi, si è sviluppata tra le due guerre, nel momento della vittoria del Fascismo e del Nazismo, in una situazione di radicale crisi dell'Europa. Leggere questo dialogo, ripubblicato ora con gli acquerelli originali della mostra in una elegante edizione, è un'utile boccata di ossigeno nella drammatica realtà attuale.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



Tullio Pericoli. «Rubare a Klee», 1980