

Klimt ricostruito. Caravaggio e Van Gogh in 3D. Riproduzioni digitali al posto dei quadri. Le mostre diventano show. E fanno discutere

di Emanuele Coen

I predatori dell'aura perduta

L'ARTE NON È mai stata così pop. E i grandi artisti mai così venerati dal pubblico. Il fenomeno però non ha nulla a che fare con Andy Warhol e soci, ma torna indietro nei secoli. Nelle città italiane e in giro per il mondo si moltiplicano gli show itineranti in 3D dedicati a Caravaggio, Giotto, Van Gogh e adesso a Klimt, a cento anni dalla mor-

te del pittore austriaco, di pari passo con le mostre con cui Vienna lo celebrerà per tutto il 2018.

Arte sempre più popolare dunque, centinaia di migliaia di visitatori in fila per immergersi nel flusso di immagini sgargianti, ambienti virtuali, "mirror room" per selfie psichedelici. E poi eventi blockbuster come "Giudizio Universale", a Roma, lo spettacolo faraonico su Michelangelo e la sua creazione più celebre, la Cappella Sistina. E ancora, film e documentari sulle vite dei grandi artisti, a partire da "Caravaggio - L'anima e il

sangue", prodotto da Sky con Magnitudo Film (la voce è di Manuel Agnelli), docu-film campione di incassi, ma anche David Hockney, Julian Schnabel e via dicendo. L'arte diventa spettacolo, esce dai musei e sconfinava al cinema, in tv e a teatro, in chiese e auditorium. Che ospitano mostre, o meglio raffinate esperienze sensoriali, con un minimo comun denominatore: l'assenza delle opere d'arte originali, vero invitato di pietra di questi eventi. Alcuni esperti salutano in modo positivo questi appuntamenti perché proteggono i quadri dai rischi legati ai continui



Una fotografia di "Medicina", il quadro di Gustav Klimt rimaterializzato da Factum Arte

Foto: Courtesy of Factum Arte

viaggi, altri invece sparano a zero considerandoli pure operazioni di cassetta.

«Il fine nobile di questi show è farci precipitare dentro complesse composizioni di icone e di colori. In effetti, però, dietro questo alibi pedagogico c'è solo furbizia commerciale», taglia corto Vincenzo Trione, docente di Arte e media e Storia dell'arte contemporanea all'Università Iulm di Milano, che insieme a Tomaso Montanari ha scritto il pamphlet "Contro le mostre" (Einaudi), atto d'accusa contro la deriva dell'"artainment", l'arte che si trasforma in intratte-

nimento. «Si tratta di trucchi orditi per catturare ingenui spettatori. Ben realizzati, ma pur sempre trucchi. Che banalizzano la profondità dell'arte. La riducono ad attrazione da circo. Ne violentano l'identità».

Quel che è certo è che il boom riporta al centro alcune questioni: l'"aura", quel soffio magico connotato all'esemplare originale di un'opera d'arte, viene svalutata dalla sua riproduzione meccanica? Ha ancora senso la contrapposizione autentico e falso nell'era digitale? Negli anni Trenta del secolo scorso, mentre

cinema e fotografia rivoluzionavano lo statuto dell'opera d'arte, il filosofo tedesco Walter Benjamin diede alle stampe il suo saggio, "L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935-36)", di recente ripubblicato da Bompiani, facendo discutere fino ai giorni nostri.

«La teoria di Benjamin è passata di moda già da diversi anni. Quando scrisse il suo saggio, il filosofo aveva in mente le brutte riproduzioni delle grandi opere, ma era consapevole del fatto che il popolo poteva conoscere l'arte attraverso le copie, perché non avrebbe avuto facile accesso agli originali», riflette Adam Lowe, nel suo ufficio stipato di carte e bozzetti in calle de Albarracín, periferia est di Madrid. Si trova in una ex fabbrica il quartier generale di Factum Arte, il laboratorio fondato nel 2001 dall'artista inglese, dove un team di artisti, esperti informatici e restauratori lavora su tre fronti: collabora con famosi artisti contemporanei (Marina Abramovic, Anish Kapoor, Mariko Mori, per citarne qualcuno), realizza copie perfette di celebri dipinti esistenti - tra cui "Le Nozze di Cana" di Paolo Veronese, utilizzato qualche anno fa dal cineasta Peter Greenaway per una installazione - e "rimaterializza" capolavori rubati e mai più ritrovati, distrutti volontariamente o a seguito di un fatale errore. Un lavoro certosino, realizzabile grazie all'altissima tecnologia, alla perizia delle persone coinvolte e al comitato internazionale di esperti. Perché non si tratta di produrre un fac-simile per cui sono disponibili dati precisi, ma occorre lavorare quasi alla cieca, sulla base di indizi, foto e frammenti, per ridare vita a opere d'arte di inestimabile valore, spesso avvolte nel mistero.

È il caso della celebre "Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi" di Caravaggio, tela trafugata dalla mafia a Palermo nel 1969 e forse ancora esistente, oggi tornata a vivere in copia sopra l'altare dell'Oratorio della Compagnia di San Lorenzo, nel capoluogo siciliano; o di "Water Lilies" (1914-1926), una delle famose "Ninfee" di Claude Monet, gravemente danneggiata in un incendio, nel 1958, rimaterializzata ed esposta per la prima volta nella mostra "Capolavori dal Musée Marmottan Monet, Parigi" (fino al 3 giugno al Complesso del Vittoriano, a Roma). Nasce da qui "Il mistero dei capolavori perduti", la serie di sette ➤

➤ documentari diretti da Giovanni Troilo, in onda dal 5 aprile (ore 21,15) su Sky Arte HD, dedicati ad altrettanti quadri di grandi maestri - Vincent Van Gogh, Jan Vermeer, Tamara de Lempicka, Franz Marc, Graham Sutherland, Claude Monet, Gustav Klimt - andati perduti o distrutti. «I documentari raccontano storie forti, con un filo rosso che le unisce e solleva una questione di fondo: come far fronte alla fragilità delle opere d'arte in pericolo, esposte a catastrofi naturali o all'intervento nefasto dell'uomo?», sottolinea Roberto Pisoni, direttore di Sky Arte HD.

Per comprendere il primo documentario, "Klimt e il Terzo Reich", siamo saliti al primo piano di Factum Arte: qui Jordi García Pons, coordinatore del team, osserva soddisfatto un importante dipinto del celebre pittore austriaco ri-

Indizi, foto, frammenti e tecnologie sofisticatissime hanno consentito di rimaterializzare "Medicina"

materializzato e finora mai esposto in pubblico, che svela in esclusiva per L'Espresso: "Medicina" (1901) misura quattro metri e mezzo di altezza e tre metri di larghezza, unisce colori dal rosa al porpora, l'oro. La figura centrale raffigura la dea della salute, Igea, in piedi di fronte a una colonna di corpi nudi che si contorcono. Vicenda inquietante, quella del quadro originale. Commissionato

per l'aula magna dell'università di Vienna, una volta consegnato venne considerato pornografico e per questo respinto dall'ateneo. In seguito, all'inizio della guerra, fu confiscato dai nazisti e nel 1943 trasferito in una zona remota dell'Austria, nel castello di Schloss Im mendorf. Fino all'ultima notte di guerra, quando un gruppo di ufficiali delle SS decise di affogare i propri dispa-



Un momento della mostra "Caravaggio Experience"

Fascismo in cornice

colloquio con **Germano Celant** di **Alessandra Mammi**

Post Zang Tumb Tuum... Come lo scoppio di un motore parte alla Fondazione Prada la macchina del tempo e ci immerge nella bellezza italiana tra il 1918 e il 1943, dalla fine della Grande Guerra alla fine del Ventennio fascista. Non è esattamente una mostra ma un tuffo nel passato, nella storia, e in quel rapporto fra arte, potere e propaganda che segnò la prima parte del Novecento e che è tornato a suscitare grande interesse in questo 2018: la Gam Torino mette in scena una riflessione sul comunista Renato Guttuso, mentre Bologna al Mambo sta per chiudere una trionfale rassegna delle rivoluzioni russe e sovietiche e dal 16 marzo a Firenze in Palazzo Strozzi inizia un viaggio tra arte e politica dagli anni Cinquanta al Sessantotto con emblematico titolo, "Nascita di una nazione", scelto dal curatore Luca Massimo Barbero. Ma la radicalità del "Post Zang Tumb Tuum" orchestrato da Germano Celant per la Fondazione Prada (nella sede di Milano, fino al 25 giugno) è ineguagliabile. Filologica ricostruzione di Biennali, Quadriennali, Esposizioni coloniali, sindacali fasciste, gallerie private, atelier d'artisti, case di collezionisti e critici. Una "mise en scène" che nasce da centinaia di foto: per oltre due



anni una squadra di giovani storici è stata sguinzagliata in tutta Italia a ripescare documenti e fonti. Ed ecco, tra un Depero nel suo studio, un Goebbels che ride di fronte alla scultura di Martini, una Sarfatti dagli occhi spiritati, nasce l'installazione della mostra che riesce a resuscitare gli antichi allestimenti. Molti capolavori ritrovano il loro esatto posto accanto a quadri magari meno noti, libri, progetti, poster, arredi. Ogni opera si ricongiunge al suo contesto e svela la sua obbedienza alla visione mussoliniana del mondo, della cultura, delle arti. E arrivano pensieri e domande.

Perché il fascismo aveva così a cuore alcuni artisti? E come mai oggi, dove invece è il mercato e non la politica a dettar legge, ci interessa così tanto quel fusionale rapporto fra arte e propaganda? La parola al curatore. **Quel che più colpisce in questa sua mostra, Germano Celant, è l'assoluta coincidenza fra progetto politico e cultura artistica. E la scarsa coscienza democratica degli artisti. Davvero pochi si ribellarono al fascismo...** «Costruire una mostra partendo dai documenti significa capire il contesto in cui gli artisti si muovono. È esattamente il contrario di una scelta curatoriale che punta a mettere insieme delle opere come figurine in un

saggio, illustrazioni di un'idea critica. Qui, se vogliamo, la figura del curatore scompare e al suo posto parlano le fonti, le quali ci dicono che in quegli anni di regime molti artisti si adattarono al potere ma difesero la loro autonomia linguistica, pur restando indifferenti alla sua strumentalizzazione. Come a dire "il potere passa, l'arte rimane". Pittori come Sironi o scultori come Martini non ebbero però cedimenti sulla ricerca e su questo furono sostenuti da un collezionismo colto e alto borghese, mentre non possiamo dimenticare che il ministro della cultura si chiamava Bottai e il suo assistente Giulio Carlo Argan. Non siamo insomma di fronte a una involuzione reazionaria come per l'arte sotto il nazismo o agli esiti demagogici di un certo realismo sovietico».

Ma come spiega questo ritrovato interesse dell'Italia per la storia artistica del suo primo Novecento?

«Da tempo nel mondo c'è una diversa attenzione sull'arte italiana. L'Europa in particolare ha molto rivalutato il Futurismo rispetto al Cubismo che ora appare formalista, mentre il movimento di Marinetti è plurilinguista, interdisciplinare, più vicino a una sensibilità contemporanea. La globalizzazione ha messo in crisi l'egemonia anglosassone e il duopolio America/Europa. Siamo più interessati alle storie locali ma proprio per questo abbiamo bisogno di cambiare il nostro approccio teorico e tornare a confrontarci con le fonti e con la storia. Il contesto diventa necessario altrimenti come capire, ad esempio, l'arte della Nigeria? Considerare il singolo manufatto come un relitto trovato nel mare è inutile nonché politicamente scorretto. L'ancoraggio alla storia e alle storie diventa necessario».

Resta il fatto che negli ultimi vent'anni si è stretto un rapporto di potere fra arte e mercato e non più fra arte e politica, la quale appare piuttosto indifferente alla ricerca visiva...

«Ci sono parecchie considerazioni da fare in proposito. La prima

è che l'arte del ventennio fu supportata da una borghesia industriale che aveva capito quanto fossero importanti gli artisti per entrare in un mercato internazionale. Come ben si vede in mostra attraverso il design e l'architettura. La seconda è che questi artisti non lavoravano pensando alle case borghesi. Le pesanti sculture di Martini, le grandi decorazioni di Sironi, gli arazzi di Depero in quanto oggetti ingombranti inamovibili o invadenti nelle forme e nei colori avrebbero fatto esplodere gli interni borghesi dell'epoca. Loro progettavano pensando a spazi pubblici e alla comunicazione di massa. Oggi invece la produzione è educata e formale, pensata per case di ricchi e muri bianchi, fuori da un contesto storico, senza alcun desiderio di rompere le grammatiche o comunicare messaggi. Ha vinto la decorazione e la quotazione, mentre il fronte di rottura per gli artisti si è spostato più nell'allargamento al mondo del cinema o di altre forme di ricerca visiva che sfuggano a questa integrazione potente, che non ha più bersagli con cui confrontarsi».

In questa ricostruzione filologica di un universo fascista non avete avuto paura di rischiare una forma di apologia?

«Ovviamente sì. Per questo nella parte che riguarda la "Mostra della Rivoluzione Fascista" del 1932 abbiamo voluto evitare modellini, ricostruzioni, messe in scena. Così come avremmo voluto più materiale sugli artisti dissidenti come Carlo Levi Corrado Cagli, Giuseppe Antonio Borgese, ma per ovi motivi di censura e di clandestinità le testimonianze sono molto rare».

Sarebbe possibile estendere questo rigoroso metodo per raccontare i nostri giorni?

«Sì. Ma il racconto si sposterebbe in territori e paesi dove ancora il rapporto fra l'arte e la storia si esprime in termini di conflittualità. Temo che nell'attuale arte europea e americana prevalga più la decorazione che il confronto con la Storia». ■

Foto: Elaborazione grafica The Fake Factory, M. L. Antonelli - Agf

➤ ceri in un'orgia organizzata sullo sfondo dei dipinti di Klimt. La mattina seguente fecero saltare in aria il castello con una potente carica di esplosivo, mandando in fumo le opere del pittore austriaco: "Filosofia", "Giurisprudenza" e, appunto, "Medicina". Un epilogo avvolto nel mistero, dal momento che tra un incendio e l'altro il maniero fu saccheggiato, e delle ceneri dei capolavori non è mai stata trovata traccia.

Per rimaterializzare "Medicina" la squadra di Factum Arte ha impiegato tre mesi, fino alla stampa finale. «Siamo partiti da tre elementi: una foto in bianco e nero scattata negli anni Venti, un bozzetto a colori autografo di Klimt conservato in un museo israeliano e una piccola foto a colori con la figura centrale del dipinto, Igea», spiega García Pons: «La sfida più complessa è stata il colore: nella figura di Igea, all'interno della foto, era possibile distinguere il colore della pelle, il rosso del vestito, il blu. Da queste informazioni abbiamo potuto ricostruire i colori delle figure circostanti».

Con la messa in onda verrà lanciato il sito lostpaintings.net in tre lingue - italiano, inglese e tedesco - che racconterà la storia di ogni opera e dell'artista che l'ha realizzata, la storia della scomparsa e il processo di rimaterializzazione. «Il sogno sarebbe di collocare il dipinto nel luogo per cui era stato pensato: l'università di Vienna, oppure al museo Leopold, sempre nella capitale austriaca, dove sono conservate le stampe in bianco e nero del quadro. Una cosa è certa: quello che abbiamo realizzato non è il punto d'arrivo definitivo di "Medicina" ma può essere la base per stimolare una discussione. Se emergeranno nuovi elementi, si potrà fare di nuovo», conclude García Pons. Tra i pochi ad aver visto a Madrid il dipinto nella sua nuova veste c'è anche Stephanie Auer, assistente curatore al Museo Belvedere di Vienna. «Il risultato di Factum Arte è buono, mi ha fatto effetto vedere per la prima volta il dipinto a colori, nelle sue dimensioni reali. Tuttavia, alcune parti del quadro non possono essere rimaterializzate in maniera soddisfacente perché le copie non forniscono le informazioni necessarie. Esiste ancora un ampio margine di interpretazione». La seconda vita di "Medicina" non sembra essere neppure l'ultima. ■

Decine di biennali per il mondo. E un'estetica dello choc. Critica d'autore al gran circo delle esposizioni

Ma quei re sono tutti nudi

colloquio con **Peter Sloterdijk** di **Stefano Vastano**

L'ARTE VUOLE ancora soddisfare il nostro bisogno di trascendenza, ma oggi è sparsa ovunque e i grandi artisti provano a colpirci con tecniche sempre più surreali». Inizia così, a Venezia, l'incontro con Peter Sloterdijk. In cui uno dei più prestigiosi filosofi tedeschi - autore della mastodontica trilogia delle "Sfere", nonché del saggio "L'imperativo estetico" (Cortina editore) - spiega i destini dell'arte contemporanea. E le aporie di musei e Biennali spuntati come funghi in tutto il pianeta. «Siamo nell'era dell'iperinflazione estetica. E ciò costringe gli artisti a inventarsi riti magici sempre più azzardati».

In che senso l'arte contemporanea avrebbe qualcosa di "surreale"?

«Venezia è il luogo migliore per defini-

re l'arte contemporanea. Si parla di arte contemporanea dal momento in cui, dalla madre di tutte le Biennali sulla Laguna, centinaia di Biennali si diffondono in ogni Paese e città. Una mega-offerta espositiva che produce la strana eco che percepiamo ogni volta che parliamo di arte contemporanea».

Quale strana eco?

«Più di trenta anni fa Harald Szeemann diceva che l'arte ha un vero nemico, che non è l'arte cattiva ma la globalizzazione. Da allora monta il processo di auto-cannibalizzazione delle opere d'arte tra loro. In questo sistema di reciproca autodistruzione dell'arte, artisti come Hirst o Koons optano per strategie di "deflazione": Koons puntando sul kitsch, Hirst su opere che ancora somigliano all'arte. Neanche per i più grandi è facile operare nell'era dell'arte inflazionata».

Le opere hanno quel non so che di "sur-

reale" perché c'è troppa arte?

«Per distinguere i loro lavori dall'arte di massa i più grandi devono ricorrere alla tradizione e alle tecniche del surrealismo, all'estetica dello choc. All'inizio i surrealisti, per spaventare il borghese, si affidavano all'osceno o al brutto: un secolo dopo a scioccarci è piuttosto il "bello" che Hirst sintetizza sotto formaldeide. Ma nel frattempo la cultura di massa ha integrato nei suoi media lo choc della tradizione surreale».

Ma nella cultura di massa lo choc non si riduce spesso al kitsch?

«Analizzando le pagine di "Via col vento", l'antropologo Arnold Gehlen definì il kitsch come "una scorciatoia sulla via dei grandi sentimenti". Persino il kitsch ha una sua legittimità come veloce diffusione dei grandi temi dell'arte».

Se in tv o al cinema dominano le "scorciatoie" del kitsch, chi sono i veri artisti, gli ultimi sciamani della cultura occidentale?

«Sì, i grandi nomi dell'arte contemporanea possono esser visti come gli ultimi sciamani, ma a patto che vediamo nello sciamanesimo, e sin dalle sue origini, una forma di cinismo. Nelle pratiche sciamaniche c'è sempre qualcosa che

porta a chiedersi se lo sciamano creda davvero in ciò che sta facendo».

A proposito di irrazionalità del mercato artistico, una rivista dei surrealisti parigini s'intitolava "Acéphale"...

«Già, e in uno dei suoi saggi Lévi-Strauss narra la storia di un giovane sciamano sotto processo per magia nera. Per discolarsi il giovane dice che sotto a delle rovine è sepolto un oggetto magico. La comunità inizia a scavare per scoprire sotto l'ultima pietra una minuscola piuma. E all'istante tutti la vedono come epifania del sacro, quanto basta allo sciamano per salvare la vita».

La morale della favola è, come diceva Beuys, che ognuno è artista o che nessuno sa bene cosa sia l'arte o il sacro?

«La morale che ne traeva Lévi-Strauss è che, nelle culture arcaiche, le prove per l'esistenza del sacro sono scarse. Nella nostra era dell'arte iper-inflazionata scintille di trascendenza brillano in ogni angolo del cosmo. E ai grandi artisti oggi non resta che inventarsi, come ai suoi tempi Wagner con il suo teatro a Bayreuth, con nuove tecniche surreali e piani di trascendenza sempre più alti. I surrealisti d'altronde ridisegnarono tutta una geopolitica a seconda dei Paesi che davano più rilevanza al sogno».

Qual era il Paese al centro di questa geopolitica surreale?

«L'Afghanistan era la loro centrale mondiale sia per le forniture di oppio che per produttività onirica. Mentre gli Stati Uniti nelle loro mappe oniriche, erano una strisciolina senza senso alla periferia dell'universo».

Nel suo saggio "L'imperativo estetico" lei definisce i musei come "piramidi sepolcrali" in cui l'arte finisce mummificata...

«L'arte ha un suo particolarissimo rapporto quasi magico con lo spazio che la circonda. E ogni oggetto naturale, persino le feci come ci insegna Piero Manzoni, diventa arte se estrapolato dal contesto ed esposto in una sua White Box. Sì, lo spazio museale moderno è la prosecuzione del sepolcro faraonico con altri mezzi espositivi: le opere mutano in "mummie" nelle gallerie o musei e attirano così l'attenzione del pubblico. Esposta, l'arte punta sempre allo stato

d'eccezione delle nostre percezioni».

Basta questa visione a farci parlare, come fa il suo libro, di un "imperativo estetico"?

«Nella cultura romana l'imperatore era il titolo che spettava a chi comandava l'esercito; solo in seguito alla funzione militare si è aggiunta la sacralità di un Cesare. Nell'immaginario dei cittadini Roma era cinta dal sacro confine del pomerium entro il quale nessun soldato poteva metter piede: solo per un trionfo l'imperatore poteva varcarlo in armi. Negri e Hardt prendono un'illegitima scorciatoia post-leninista nel definire l'imperialismo, mentre le nostre storie dell'impero racchiudono, dalla loro origine romana, sia gli elementi urbanistici e civili di Roma che le funzioni militari e sacrali dell'imperatore».

Sta dicendo che gli artisti di oggi sono la versione post-moderna della tradizione romana dell'impero?

«Oggi abbiamo a che fare con artisti che fondano un loro pomerium creando dei regni tutti loro e sacrali. Non è una novità che l'artista guidi la propria impresa, ma un imprenditore che sia sciamano e imperatore del proprio regno è un privilegio di cui solo i grandi artisti godono. Se Joseph Schumpeter ha coniato nell'era moderna il mito dell'imprenditore, è da Vasari in poi che la vita degli artisti tramuta in leggenda. E basta una visita nell'atelier di Anselm Kiefer per accorgersi come l'artista contemporaneo viva - tramite le sue opere - una vita da "imperator" nel suo regno simbolico».

Per non parlare delle archistar, che seminano nel pianeta monumenti, musei e palazzi come vessilli del loro stile.

«Gli architetti hanno da sempre la missione di costruire sistemi immunitari spaziali. Nella mia trilogia "Sfere" ho ricostruito, dall'intimità delle camere da letto ai Crystal Palace delle Fiere del capitalismo a Londra, queste varie forme di macro-intérieurs. Con le loro cupole, duomi e cattedrali gli architetti alzano cieli immunitari sopra le nostre teste per consentire idealmente ad un intero popolo di riunirsi sotto quelle volte architettoniche». ■



Foto: U. Andersen - Getty Images