

Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard con Giulia Pes e Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a Tommaso Casini, Laura Lombardi (a cura di), *The Gentle Art of Fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Milano, Silvana Editore, 2019.

Somewhere between **lies** and **truth lies the truth**.

Le parole in esergo, incise sull'architrave dorato che suggellava l'ingresso a *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (Venezia, Punta della Dogana e Palazzo Grassi 2017), dove Damien Hirst schierava finti reperti di uno scavo immaginario in un relitto "incredibile", offrono una chiave ermeneutica e una sintesi icastica per la collezione di saggi *The Gentle Art of Fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso* (fig. 1), curata da Tommaso Casini e Laura Lombardi.

Il volume, il cui titolo parafrasa quello del trattato dello scultore Riccardo Nobili (*The Gentle Art of Faking*) pubblicato a Londra nel 1922, scompone il tema del *fake* attraverso un prisma di discipline e linguaggi audiovisivi, che vanno dalla storia e critica d'arte e dei media alla filosofia e alla letteratura, e dalla pittura alla miniatura, alla scultura, all'installazione, alla fotografia, alla video-arte, al cinema, alla performance.

Che rapporto c'è tra falsificazione, copia, appropriazione, *re-enactment* e *détournement* di un'opera, di un'immagine o di un oggetto? Dov'è il confine tra verità e finzione? Qual è il discrimine tra omaggio, gioco, parodia, profanazione e dissacrazione? Nell'era della *post-truth* e delle *fake-news*, reificazione della società dello spettacolo e dei simulacri profetizzata da Guy Debord e Jean Baudrillard all'apice del post-modernismo, può l'arte contemporanea, appropriandosi del *fake* come artificio critico e atto resistenziale, rinegoziare i concetti dialettici di "autorialità", originalità, verità e il plusvalore legato all'unicità dell'opera d'arte, e sfidare canoni e *auctoritates*?

Queste sono le domande sottese all'antologia, che raccoglie alcuni contributi di due simposi tenutisi a Milano all'Accademia di Belle Arti di Brera e all'Università IULM nel 2019, a cui fece *pendant* la mostra collettiva *A Story That Was(n't)*, allestita a Brera dagli studenti del Biennio di *Visual Cultures* e Pratiche Curatoriali.

Il libro si divide analogamente in due parti «distinte, ma osmotiche», come dichiarano i curatori stessi nell'introduzione (p. 11). La prima (composta di nove saggi) è dedicata alle pratiche artistiche del *fake* come forme creative nella poetica di alcuni artisti contemporanei adepti dell'arte dell'appropriazione e della finzione (Thomas Demand, Rossella Biscotti, Eredi Brancusi, Gabriele di Matteo, Joan Fontcuberta, Moira Ricci, The André e la compianta Chiara Fumai); la seconda (dieci saggi) propone riflessioni su teorie e storie di falsificazione, copia, appropriazione, *re-enactment* e *détournement* nelle arti audiovisuali e mediatiche, in letteratura e in filosofia.

Il tema del falso d'arte e nell'arte e quelli corollarici della copia e della riproduzione sono stati oggetto di riflessione critica da parte di *connoisseurs* e storici, storici dell'arte e della critica d'arte, archeologi, filologi, filosofi e giuristi sin dal crepuscolo del XIX secolo: a esso sono stati dedicati libri, articoli, convegni, mostre e musei. Più recente è l'attenzione posta, in seno al falso, alle pratiche mimetiche tipiche dell'arte del Novecento, incluse appropriazione e finzione mitopoietica. *The Gentle Art of Fake* si configura come un tentativo originale e ambizioso di riunire e far dialogare, con pindarica disinvoltura, queste diverse forme del *fake*, le quali hanno alle spalle diverse letterature e tradizioni critiche.

Le prime mostre sull'appropriazione nell'arte (intesa qui in senso lato) datano alla fine degli anni Settanta, quando andarono in scena le seminali esposizioni *Pictures* (New York, Artists Space 1977) e *Art about Art* (New York, Whitney Museum of American Art 1978) e, con riferimento al mondo antico, *Berlin und die Antike* (Berlino, Große Orangerie Schloss Charlottenburg 1979). In anni recenti, mostre temporanee e ricerche sul tema dell'appropriazione e su quelli tangenti del riciclaggio e della citazione nelle *visual arts*, si sono moltiplicate. Si citano, tra altri, le mostre *Icons: The Art of Appropriation* (New York, Sotheby's 2012) e *L'image volée* (Milano, Fondazione Prada 2016), il simposio *L'image recyclée* della rivista «Figures de l'art» curato da Georges Roque (2013) e la monografia *Arte guarda Arte* di Lucilla Meloni (2013).

Tra gli artisti contemporanei adepti dell'arte dell'appropriazione ricordati in *The Gentle Art of Fake*, figura Gabriele di Matteo, ritratto dalla penna di Raffaella Pulejo: sia che dipinga *de main de maître* le serie *Arafat* (1996) o *The Blind Man* (1998), sia che diriga "*d'oeil de maître*" *Quadro di famiglia (d'après Velasquez Las Meninas 1656)* (2010; fig. 2) o l'infinito *China made in Italy* (2009-), l'artista, appropriandosi di modelli più o meno illustri, ristabilisce, in maniera paradossale, i valori di "autorialità", originalità, unicità dell'opera e del processo creativo da cui scaturisce, e il rapporto dialettico opera-immagine. Similmente, The André, protagonista del saggio di Stefano Lombardi Villauri, copiando contestualmente la maniera di

cantare e lo stile letterario di De André e gli stilemi della musica trap, trascende, con effetto straniante, i modelli per produrre, con encomiastica derisione, «una specie originale» (p. 122).

I saggi critici sull'appropriazione artistica raccolti nella seconda parte coprono invece un lungo arco temporale e molteplici linguaggi espressivi e declinazioni retoriche: si va da *Lo scolabottiglie* di Marcel Duchamp (1913-1914), antesignano di tutti i *readymade* (Marco Senaldi), a *24 Hour Psycho* di Douglas Gordon (1993), *The Shining* di Robert Ryand (2005) e *The Red Drum Gataway* del Gump Studio (2015), esempi illustri di “falso consacrante”, *fake trailer* e *mash-up* in cinema e video arte (Alberto Pezzotta). Al confine tra appropriazione e copia si situa invece il saggio di Marcella Anglani, che esplora la «portata» del David (p. 228), originale musealizzato e sostituito da una copia-surrogato nel contesto originale e, al contempo, moltiplicato e riflesso attraverso copie, appropriazioni, rivisitazioni, varianti, reinvenzioni, riproduzioni in piccolo, nuove opere canoniche; o, ancora, introduzione di nuovi materiali (come la resina dei modelli 3D o il polistirolo dell'artista sudafricano Kendall Geers). Nello stesso limbo, Thierry Duphrène indaga le neogrotte non solo come riproduzioni dell'originale (e suo surrogato per motivi conservativi), ma anche come «interpretazioni artistiche o “rievocazioni” che inscenano arte preistorica come in una performance o una *pièce* teatrale» (p. 205), nel contesto di una più ampia riflessione su appropriazione e *reenactement* nell'arte contemporanea.

Per quanto concerne l'arte della finzione, che con la narrazione mitopoietica costruisce mondi immaginari che trascendono e sfidano la realtà attraverso molteplici mezzi espressivi, esempi illustri sono quelli del Museum of Jurassic Technology di Los Angeles, fondato da David Wilson nel 1988, e, più recentemente, *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, progetto espositivo trans-mediale che nel 2017 riunì alla Fondazione Prada a Ca' Corner della Regina gli artisti Alexander Kluge, Thomas Demand, Anna Viebrock e il curatore Udo Kittelmann, o la summenzionata *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* di Damien Hirst – la cui storia è suffragata da un *mockumentary* «para-testuale» (p. 222) prodotto da Netflix che illustra il ritrovamento.

Tra gli artisti della finzione protagonisti di *The Gentle Art of Fake*, figura, nel ricordo di Antonella Marino, Chiara Fumai, la quale non solo «rovesciava la realtà» (p. 53) per rivelare la falsificazione mediatica – come nella *videoinstallation Chiara Fumai reads Valerie Solanas* (2013) –, ma la trascendeva per abbracciare il magismo – come in *The Criminal Woman* (2011-2013) e *The Book of Evil Spirits* (2015), dedicati alla medium Eusapia Palladino –, giungendo a reincarnare, nelle sue performances, personaggi reali del passato – come in *I did not Say or Mean Warning* (2013).

A Joan Fontcuberta è invece dedicato un articolo/intervista firmato da Tommaso Casini e Pierandrea Villa. La post-fotografia dell'artista catalano ha uno scopo pedagogico: suscitare il dubbio e uno scetticismo attivo, ironico e irriverente, contro gli assiomi della scienza e l'*autoritas* delle istituzioni. Serie come *Herbarium* (1984) o *Fauna* (1987; fig. 3), tassonomie fittizie di specie immaginarie la cui esposizione in spazi museali è sostanziale all'opera stessa, mettono in crisi il museo come istituzione, mentre progetti come *Sputnik: the Odyssey of the Soyuz 2* (1997) o *Deconstruire Ossama* (2002) prendono di mira il *frame* mediatico e l'oscurantismo politico.

Utilizzando anch'egli il *medium* fotografico, gioca invece con finzione e appropriazione il summenzionato Thomas Demand, di cui il volume riporta la *lectio magistralis* tenuta in occasione del conferimento del diploma *honoris causa* e la *laudatio* di Helmut Friedel. La pratica espressiva dell'artista tedesco consta nel fotografare modelli cartacei tridimensionali che riproducono luoghi verosimili o reali. Si pensi a *Grotto (Processo grottesco)* o *Yellowcake Embassy I-VII* (2007; fig. 4): il "disvelamento" dell'artificio induce lo spettatore a spostare l'attenzione sul processo creativo, palesando sardonicamente che la fotografia, il *medium* oggettivo per antonomasia, non produce necessariamente immagini veridiche ma può essere mendace.

Ancora, gli Eredi Brancusi, raccontati da Elisabetta Longari, si muovono altresì a cavallo di finzione e appropriazione: ironici ed eleganti prestigiatori di una mitopoiesi caleidoscopica che accarezza il *nonsense*, al finto recupero degli scarti materiali di capolavori dell'arte del passato della serie *Lasciti* (1995-; fig. 5) – che evoca, *in absentia*, i modelli di riferimento –, affiancano i cenotafi di personaggi immaginari della letteratura, del cinema e della musica di *Scomparsa* (1999). Con la dialettica memoria-oblio e con la litote gioca anche Rossella Biscotti (Raffaella Pulejo), mentre le opere di Moira Ricci (Simone Frangi) riflettono sull'auto-finzione e sull'utopia.

Anche tra i saggi critici il concetto di finzione è indagato in una pluralità di declinazioni: dal *trompe-l'oeil* delle miniature che illustrano le *ekphraseis* di architetture immaginarie nei codici veneti cinque-secenteschi (Massimiliano Rossi) al *vers faux* di Mallarmé, all'apocrifo, all'*autofiction* in letteratura (Paolo Giovannetti), alla *science fiction* mediatica e ai *mockumentaries* (Bruno di Marino).

The Gentle Art of Fake ha una struttura multicentrica: oltre ai saggi succitati, che è lasciato al lettore il compito di ricondurre ai poli dell'appropriazione e della finzione mitopoietica, il volume contiene altri contributi eccentrici, ma secanti. La compianta Maria Tilde Bettetini propone un *excursus* filosofico sulla bugia dai presocratici a Nietzsche, mentre Cristina Baldacci riflette sul circolazionismo

steyerliano delle immagini digitali «povere» e «potenti» nell'era della post-produzione e del World Wide Web, accostate alle «immagini operative» di Trevor Plagen e all'automa come *fake* dell'uomo di Philippe Parreno. Infine, Giulio Ciavoliello parla delle «antropologie dell'originale e del falso» (p. 195) nel mondo occidentale dal Cinquecento ad oggi, quando «l'arte prende il posto del sacro» (p. 198), mentre Laura Lombardi, nel saggio che apre la sezione teorica, offre, come una *mise en abyme* dell'intero volume, una panoramica multidisciplinare e diacronica sulle declinazioni del falso nelle *visual cultures*, nei media e in filosofia tra vecchio e nuovo millennio.

Nondimeno, tutti i saggi concorrono a rivendicare che il *fake* può diventare «un'arte» o «uno stile» (p. 205) o «un genere» (p. 220) in sé, come asseriscono Thierry Duphrène e Bruno di Marino – e come allude il titolo stesso del volume, dove l'ambiguità del valore oggettivo/soggettivo del genitivo non è un orpello (in fondo, che i simulacri siano spesso più interessanti degli originali lo sosteneva già Baudrillard). Il *fake* può rivelarsi altresì, come suggerisce manifestamente Raffaella Pulejo ed emerge implicitamente nei saggi di Elisabetta Longari, Stefano Lombardi Villauri e Alberto Pezzotta, un antidoto paradossale contro la mortalità dell'opera. E allora – si chiede in chiusura Marcella Anglani – ha senso limitare l'uso mediatico di un'immagine della "portata" del David di Michelangelo? Lo sfruttamento commerciale lede la *dignitas* dell'opera (e delle sue copie illustri) o la riproduzione dell'immagine concorre alla sua sopravvivenza? L'iconoclastia della nostra era ci mostra che l'opera d'arte tende a perdere ogni funzione salvo che non venga più o meno brutalmente usata per un fine e un interesse puntato sul presente.

Per chiudere il cerchio, torniamo alla citazione hirstiana in esergo. Pur pindarico e poliedrico, questo libro ha il merito di rendere esplicito come gli artisti contemporanei, appropriandosi del falso come discorso critico e processo dialettico, sollevino lo specchio contro lo sguardo meduseo dei simulacri baudrillardiani per valorizzare le potenzialità dell'"autorialità", cagionando il ritorno dell'aura nella creazione artistica legittima e incitando dinamiche resistenziali contro le *authoritates* politiche, medial, scientifiche, religiose, culturali e i loro dogmi, contribuendo, inoltre, alla sopravvivenza delle opere canonizzate nelle loro immagini. Ecco allora che «da qualche parte tra **verità e menzogne giace e mente la verità**».

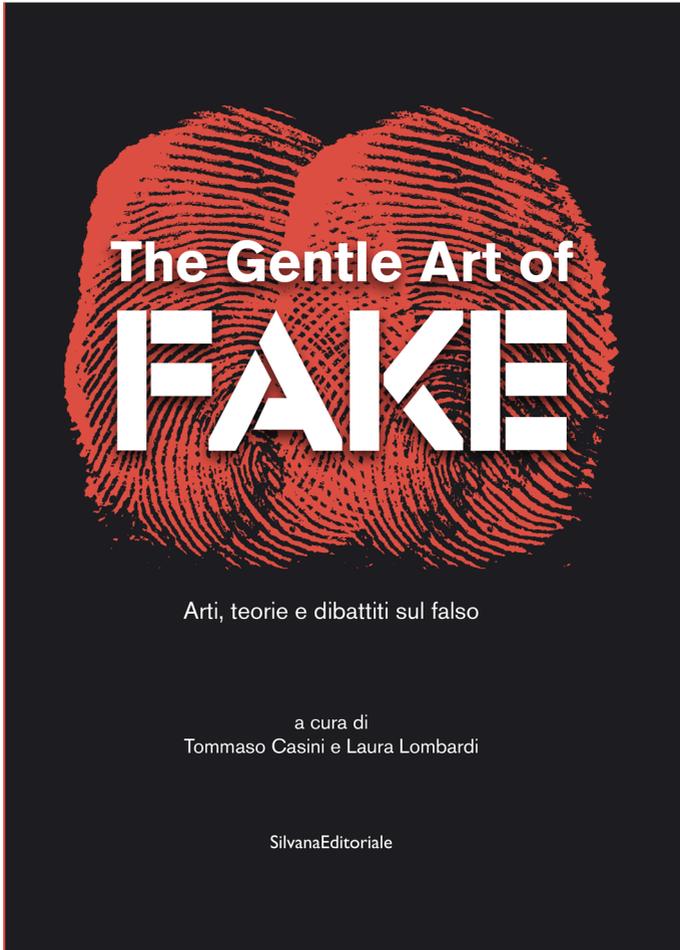


Fig. 1: Tommaso Casini, Laura Lombardi (a cura di), *The Gentle Art of Fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Milano, Silvana Editore, 2019: copertina.



Fig. 2: Gabriele di Matteo, *Quadro di famiglia (d'après Velazquez Las Meninas 1656)*, 2010, olio su tela, 318 × 276 cm. Per gentile concessione dell'artista.



Fig. 3: Joan Fontcuberta, *Centaurus Neandertalensis*, *Fauna Series*, 1987, fotografia.
Per gentile concessione dell'artista.



Fig. 4: Thomas Demand, *Embassy II*, 2007, stampa cromogenica montaggio diasec, 228 x 320 cm. Per gentile concessione dell'artista.



Fig. 5: Eredi Brancusi, *Lascito Picasso e lascito Duchamp*, 1995.
Per gentile concessione dell'artista.