



Università
Ca' Foscari
Venezia

ANNO ACCADEMICO / ACADEMIC YEAR

2025/2026

Corso di Dottorato di Ricerca

in Storia delle Arti

ciclo XXXVIII

LE ESPRESSIONI ARTISTICHE COME ELEMENTO INTERDISCIPLINARE DELLA CULTURA.

Il paradigma del performativo nelle mostre di Fondazione Prada (1998-2017)

SSD: L-ART/03

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Simone Piazza

Supervisore

ch. prof. Silvia Burini

Co-Supervisore

ch. prof. Piermario Vescovo

Dottoranda

Angelica Bertoli

Matricola 956740



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA

INDICE

Premessa.....	1
A introduzione. Contesto, metodo, delimitazioni	2
1. Proposta per uno studio interdisciplinare.....	9
1.1 Una mappatura terminologica per leggere le connessioni fra teatro e arti visive	9
1.2 Una questione di linguaggio: il <i>performativo</i> come campo di ricerca	15
1.2.1 La svolta performativa delle arti (<i>Performative Turn</i>) e la trasformazione dell'esperienza estetica.....	22
1.3 Delimitare il contesto: prospettive interdisciplinari dello spazio espositivo.....	27
2. Elementi di connessione con il metodo plurilinguistico di Germano Celant	35
2.1 Strumenti di analisi.....	39
2.1.1 Primo strumento: la <i>cross-pollination</i> tra le arti come categoria critica	39
2.1.2 Secondo strumento: l'installazione nello spazio espositivo transmediale	47
2.2 Germano Celant regista curatoriale. Il rapporto con il teatro e la teatralità	55
2.2.1 Progetto: <i>Il corso del Coltello</i>	65
2.3 All'interno di Fondazione Prada	70
3. Il caso di Fondazione Prada	79
3.1 La nascita di Fondazione Prada tra ricerca, metodo e osmosi dei linguaggi artistici	79
3.2 Due casi specifici: Fondazione Prada tra Venezia e Milano, analogie e differenze	83
3.2.1 La prima sede fuori Milano: Fondazione Prada a Venezia, Ca' Corner della Regina	83

3.2.2 Fondazione Prada e il territorio milanese: il complesso architettonico di Largo Isarco	85
3.3 Ridefinire lo spazio espositivo	94
3.3.1 All'esterno: il ruolo dell'architettura per ripensare la funzione della cultura	96
3.3.2 All'interno: lo spazio espositivo come spazio di reciprocità	106
4. La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio:	
<i>Laurie Anderson. Dal Vivo; Art or Sound; The Boat is Leaking. The Captain Lied.</i>	123
4.1 Il caso di <i>Laurie Anderson. Dal Vivo</i> . La temporalità dell'opera d'arte tra presenza ed esperienza	127
4.1.1 Esibire un corpo disincarnato	128
4.1.2 Tra il corpo e il suo clone: identità fluttuanti nella dimensione liminale	137
4.1.3 La mostra come teatro del tempo reale	142
4.2 <i>Art or Sound</i> . Tra spazio acustico e dispositivo performativo: l'incontro tra visibile e udibile	147
4.2.1 La mostra come dispositivo sinestesico	150
4.2.2 Elementi di affinità tra il dispositivo espositivo e lo spazio teatrale	159
4.3 Spazi figurativi e immagini sceniche. Il caso di <i>The Boat is Leaking. The Captain Lied</i> . come esempio di progetto espositivo transmediale	163
4.3.1 Slittamenti tra opera e scenografia	167
4.3.2 La mostra come forma di drammaturgia spaziale	171
4.3.3 Convergenze tra immagine, scena ed evento	179
4.4 A conclusione: elementi comuni	184

Apparati	191
La voce di Fondazione Prada: intervista a Chiara Costa e Mario Mainetti.....	191
Bibliografia.....	206
Sitografia	234
Immagini	245

Premessa

Questa ricerca, cofinanziata con risorse dell'Unione europea – NextGenerationEU (PNRR, Missione 4 – Componente 1 – Riforma 4.1 “Riforma dei Dottorati”), si è svolta nel rispetto del vincolo tematico e della collaborazione con impresa previsti dal suddetto Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza¹. Il tema della ricerca corrisponde al titolo *Le espressioni artistiche come elemento interdisciplinare della cultura*, cui ho successivamente affiancato il sottotitolo *Il paradigma del performativo nelle mostre di Fondazione Prada (1998-2017)*, esplicitando, così, sia l'istituzione collaboratrice, sia il paradigma teorico che, nel corso dell'elaborato, si è dimostrato uno strumento di analisi coerente e adeguato per un'indagine interdisciplinare delle espressioni artistiche nel panorama culturale contemporaneo.

¹ Borsa PNNR DM 352/2022.

A introduzione. Contesto, metodo, delimitazioni

Durante la seconda metà del secolo scorso e, in maniera più sistematica, tra gli anni Ottanta e Novanta, il campo delle arti è stato oggetto di attraversamenti metodologici e disciplinari che hanno progressivamente messo in crisi la stabilità delle categorie disciplinari tradizionali, ridefinendo in modo sostanziale i presupposti teorici ed epistemologici su cui si fondava la distinzione tra le diverse forme artistiche. Le separazioni tra arti visive, teatro, musica, video e architettura si sono progressivamente attenuate, dando luogo a configurazioni ibride, informi² e transitorie, difficilmente riconducibili a modelli interpretativi consolidati. In questo contesto, non solo le pratiche artistiche, ma anche le modalità della loro produzione, presentazione e fruizione sono state oggetto di una radicale riconfigurazione.

L'oggetto della presente ricerca è l'uso del concetto di *performativo* come strumento di analisi di pratiche artistiche che si costituiscono dall'incontro e dal dialogo tra arti visive e teatro, delineandosi come interdisciplinari e proponendosi come paradigmi della cultura nel tempo presente. Il quadro teorico della ricerca si trova, infatti, in una posizione di interconnessione tra i campi di studio delle arti visive, degli studi teatrali, dei *curatorial studies* – con un'attenzione specifica alla curatela delle arti performative – e della cultura espositiva, riferita in particolare alla storia espositiva di Fondazione Prada.

L'ipotesi di partenza dello studio è che nella scena artistica ed espositiva contemporanea emergano forme di tangenza, se non di affinità, tra pensiero critico, metodologia curatoriale ed elementi propri dello spettacolo e dello spazio teatrale³ – in particolare quelli di messinscena, scenografia e architettura – intesi come strumenti attraverso cui ripensare sia la nozione stessa di arte, sia l'organizzazione spaziale dell'opera nel dispositivo espositivo.

² Con un'attenzione specifica all'ambito delle arti visive, Hal Foster ricorre alla nozione di "informe" per evidenziare le crescenti difficoltà di una lettura unitaria dell'opera; nondimeno, in quanto espressione della condizione sociopolitica contemporanea, essa può – anzi, dovrebbe – essere sottoposta a un processo di analisi e sistematizzazione (cfr. H. Foster, *Design & Crime*, Postmedia Books, Milano 2003; Id., *Bad New Days. Arte, critica, emergenza*, Postmedia Books, Milano 2019).

³ L'accezione di "spazio teatrale", qui applicata al contesto espositivo, è da riferirsi a M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000). Nella terza accezione, lo spazio teatrale riguarda lo spazio di relazione e movimento; P. Bianchi, *The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places*, "Anglistica AION" 20.2, 2016, pp. 83-95; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Carrocci editore, Roma 2016; M. Roman, *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Manuella Éditions, Parigi 2020.

Attraverso una mappatura delle terminologie specifiche che hanno determinato un'apertura dei perimetri delle discipline artistiche già a partire dalla seconda metà del Novecento⁴, lo studio ha preso avvio dalla necessità di integrare lo stato attuale degli studi intorno al valore e al ruolo che il concetto di performativo assume, sia da un punto di vista linguistico che teorico e pratico, non solo nel contesto teatrale, ma soprattutto all'interno delle arti visive. Il riferimento cronologico è centrale per una descrizione sempre più precisa e sistematica di queste dinamiche di sconfinamento che si ritrovano all'interno e all'origine della "svolta performativa" teorizzata da Fischer-Lichte. A partire dalla medesima cornice temporale, tale svolta consentirebbe di leggere nel presente le evoluzioni delle arti attraverso il paradigma del performativo, estendendosi oltre il consolidato ambito del secondo Novecento.

Sebbene siano molti i contributi tesi a fornire una sua possibile definizione⁵, la ricerca si è indirizzata all'individuazione di caratteri ricorrenti alla base del performativo: una considerazione preliminare riguarda il fatto che si tratta non di definire una nuova categoria artistica, ma di riconoscere in esso una capacità di produrre realtà e di coinvolgere lo spettatore, consentendogli l'esperienza di un contesto di interazione con i partecipanti e con tutto ciò che compone e abita lo spazio dell'opera. La stessa Fischer-Lichte, individuando i caratteri relazionali di tale concetto, ripensa il rapporto degli spettatori con lo spazio al fine di identificarli "non solo come soggetti percipienti e pensanti, ma anche come soggetti capaci di azione, attori [che diventano] co-produttori che partecipano [...] alla configurazione dello spettacolo, senza tuttavia poterla determinare"⁶.

A partire da questa prima ricostruzione, lo studio è stato indirizzato verso un approfondimento culturalmente più ampio della svolta performativa, al fine di verificare e argomentare punti di connessione con la teoria fondativa di Fischer-Lichte. In questo contesto, un riferimento teorico determinante è rappresentato dal lavoro di Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, in cui la studiosa traccia una "costellazione dinamica di svolte culturali"⁷ in riferimento alle diverse trasformazioni che, a partire dagli anni Settanta sulla scia della svolta linguistica, hanno prodotto un campo di ricerca culturale altamente

⁴ Un possibile riferimento è, per esempio, al concetto di "Visual Art Performance" elaborato da RoseLee Goldberg. Si veda R. Goldberg, *Performa: New Visual Art Performance*, Performa Publications, New York 2007; B. Marranca, *Performance Ideas*, in "PAJ", n. 106, 2014, pp. 1-2; M. Wilson, in *SPECIAL SECTION / Being Contemporary*, in "PAJ", n. 100, 2012, pp. 43-59.

⁵ I primi testi fondativi del concetto di performativo sono: E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, New York 1959; J. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, J. O. Urmson (ed.), Clarendon, Oxford 1962, 1962; J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York 1993.

⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 33 e p. 89.

⁷ Cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, De Gruyter, Berlino 2016, p. iv. Traduzione mia.

differenziato. Queste prospettive hanno ridefinito gli ambiti di indagine, introducendo nuovi oggetti di studio e aprendo a configurazioni interdisciplinari precedentemente inesplorate, mettendo al contempo in discussione l'efficacia dei canoni teorici e metodologici consolidati. In questa prospettiva, la svolta performativa rappresenta uno dei momenti centrali all'interno del processo di ripensamento contemporaneo delle scienze della cultura, che, secondo Bachmann-Medick, non riguarda soltanto le arti o la performance teatrale, ma costituisce una categoria epistemologica trasversale, capace di descrivere la cultura come insieme di pratiche incarnate, situate e agentive.

Sebbene queste riflessioni siano risultate fondamentali per comprendere la progressiva trasformazione delle pratiche artistiche contemporanee, esse presentano, tuttavia, alcune ambiguità quando vengono applicate al campo delle arti visive e, in particolare, al contesto espositivo. Il concetto di performativo è infatti spesso utilizzato in maniera estensiva e talvolta indistinta rispetto a quello di performance⁸, generando una sovrapposizione semantica che rende difficile una sua applicazione sistematica. Se nel contesto teatrale il carattere "live" dell'evento appare immediatamente evidente, nel caso delle arti visive e delle mostre tale dimensione richiede strumenti analitici più articolati.

È proprio a partire da questa difficoltà che si colloca la presente ricerca, che si propone di indagare il performativo come paradigma capace di interrogare le arti visive, in modo particolare nel contesto espositivo contemporaneo. L'ipotesi di fondo è che la mostra debba essere analizzata in quanto dispositivo fluido⁹, aperto a integrazioni e a dialoghi interdisciplinari e intermediali, in cui si attivano processi di relazione e di esperienza nei confronti del visitatore-spettatore. In questa prospettiva, il performativo non viene inteso come un attributo di singole opere o pratiche, ma come un principio operativo che attraversa e struttura l'intera macchina espositiva, in una necessaria interazione anche con l'architettura.

Per attuare concretamente questi primi strumenti concettuali, sono state selezionate tre mostre di Fondazione Prada come casi di studio: *Laurie Anderson. Dal Vivo* (1998); *Art or Sound* (2014); *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* (2017), che rappresentano il fulcro dello studio

⁸ Si vedano I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021; D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, JRP | Ringier & Les presses du réel, Ginevra/Digione 2010; Ead. *The Experiential Turn*, in E. (a cura di), *On Performativity*, "Living Collections Catalogue", vol. 1, Walker Art Center, Minneapolis 2014, disponibile online <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>, ultimo accesso 17/02/2026.

⁹ Quello di "fluidità" è un concetto che ritornerà spesso all'interno della presente ricerca, con principale riferimento all'uso teorico che ne fa Germano Celant. Nel corso del capitolo 2 il tema risulterà centrale e con esso la sua ricostruzione attraverso molti contributi di Celant stesso. Per un primo riferimento si veda G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme. Dall'operare 'caldo' con gli artisti all'esporre 'freddo' con gli architetti: un metodo pluri-linguistico*, in "Domus", n. 940, ottobre 2010, pp. 92-98, <https://www.domusweb.it/it/arte/2010/10/09/germano-celant-un-sogno-insieme.html>, ultimo accesso 15/02/2026.

e gli esiti di una possibile metodologia interdisciplinare. In questo contesto, la ricerca ha sempre messo in evidenza ogni mostra in qualità di risultato di un lungo processo scientifico, in linea con la mission della Fondazione fin dalla sua costituzione¹⁰. In questa prima fase del lavoro sulla Fondazione Prada, si è tenuto conto della centralità del ruolo di Germano Celant, prima Direttore dell'istituzione dal 1995 al 2014, poi Soprintendente artistico e scientifico fino al 2020. Celant si è rivelato la figura metodologica di raccordo ideale tra la sezione teorica iniziale e la sua applicazione, sia nella ricostruzione della storia della Fondazione, che nell'analisi della mostre sopra citate.

Alla luce di queste considerazioni, lo studio si è dunque orientato verso un approfondimento specifico, confluito nel secondo capitolo dell'elaborato, dedicato al metodo plurilinguistico di Germano Celant. In questa sezione sono state individuate e approfondite alcune categorie concettuali proposte dal critico e curatore genovese, dimostrate valide in un contesto culturale più ampio, fino a oggi. In particolare, si sono sviluppate le nozioni di *cross-pollination* tra le arti, di visione sferica, di fluidità, insieme all'installazione, intesa come strumento di costruzione di uno spazio espositivo transmediale. Ognuna di esse si configura come un principio strutturale in grado di leggere in maniera complessiva i processi di ibridazione dei linguaggi artistici e di tradurli nello spazio. Ciò che la ricerca rivela è la funzione di tali concetti come strumenti critici capaci di individuare la mostra come uno spazio di attraversamento¹¹, in cui le discipline si contaminano e si trasformano reciprocamente. Uno dei principali obiettivi dello studio è, infatti, quello di riconoscere Fondazione Prada non come un museo identitario o uno spazio espositivo, ma come un "gruppo di lavoro con più spazi espositivi"¹², una piattaforma di attraversamenti disciplinari.

A partire da queste considerazioni, la ricerca ha definito l'influenza di tale impostazione concettuale sul campo curatoriale, partendo prima di tutto dal riconoscimento di Germano Celant quale "regista curatoriale". In linea di continuità con le sue esperienze, emerge una

¹⁰ In merito alla ricerca come elemento costitutivo di Fondazione Prada, si rimanda direttamente alla pagina della mission dell'istituzione: <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

¹¹ Nel corpo dell'elaborato ricorrono spesso gli elementi di dinamicità, mobilità e fluidità insiti nelle mostre, oggi al centro di numerosi studi sulla cultura espositiva. Per alcuni, parziali, riscontri si vedano: C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, in "TDR/The Drama Review", vol. 62, n. 2 (238), Summer 2018, pp. 22-42; P. Bianchi, *Lo spettatore coreografato: o quando il teatro entra al museo*, in L. Lattanzi, V. Vasiljević (a cura di), *Politiche ed estetiche del teatro*, in "Itinera", n. 16, 2018, pp. 170-186, <https://doi.org/10.13130/2039-9251/11496>; B. Groys, *Entering the Flow: Museum Between Archive and Gesamtkunstwerk*, in G. Bast, E. Carayannis, D. Campbell (a cura di), *The Future of Museums. Arts, Research, Innovation and Society*, Cham: Springer, 2018, pp. 67-79, https://doi.org/10.1007/978-3-319-93955-1_8; D. von Hantelmann, *Art Institutions as Ritual Spaces: A Brief Genealogy of Gatherings*, in T. Garcia, V. Normand (a cura di), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, ECAL/Stenberg Press, Berlino 2019, pp. 251-259; M. Lind, *Performing the curatorial: within and beyond art*, Sternberg Press, Berlino 2012.

¹² M. Mainetti, *La voce di Fondazione Prada: intervista a Chiara Costa e Mario Mainetti*, p. 198.

convergenza metodologica e concettuale con l'identità della Fondazione, che fin dalla sua costituzione rivendica un metodo di lavoro collaborativo, multidisciplinare e interdisciplinare. Relativamente ai casi di studio, il primo, *Laurie Anderson. Dal Vivo*, evidenzia i meccanismi di configurazione della mostra come ambiente in cui la presenza viene ridefinita attraverso l'uso della telepresenza, mettendo in discussione la distinzione tra corpo reale e presenza incarnata, tra realtà e messinscena, fino a configurarsi come spettacolo. *Art or Sound* sviluppa invece una dimensione sinestesica, in cui il suono diventa elemento strutturante dello spazio e, in stretta relazione con la conformazione architettonica di Ca' Corner della Regina, trasforma il corpo dello spettatore in una cassa di risonanza. *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, infine, costruisce un ambiente narrativo complesso, in cui l'incontro tra spazi figurativi e immagini sceniche costruisce uno spazio espositivo transmediale.

In questo contesto, il campo di studio sulla curatela delle arti performative si è rivelato particolarmente utile, soprattutto perché apre nuovi orizzonti teorici al concetto di performativo in relazione alle arti e al contesto espositivo¹³, lavorando anche sul ruolo dello spettatore¹⁴ nel processo di realizzazione della mostra. In questa prospettiva, la mostra non è più soltanto il luogo di esposizione delle opere, ma si conferma nuovamente un ambiente di attraversamento, in cui il visitatore è chiamato a negoziare costantemente la propria posizione percettiva e interpretativa. In particolare, la visione di Florian Malzacher si è rivelata particolarmente utile per una comprensione trasversale del lavoro curatoriale di Germano Celant.

La metodologia utilizzata ha previsto un'analisi della letteratura critica in esame negli ambiti sopra descritti (studio delle arti visive, degli studi teatrali, dei *curatorial studies* – con un'attenzione specifica alla curatela delle arti performative – e della cultura espositiva); l'individuazione di parole chiave, concetti e argomentazioni come quelli di *teatralità*, *interdisciplinarietà*, *azione espositiva* – oltre a quelli introdotti precedentemente –, che possono essere traslati dall'uno all'altro dei campi discorsivi; la scelta di studi di caso approfonditi, affiancati da figure professionali specifiche; l'obiettivo costante di far interagire coerentemente

¹³ Per citare alcuni esempi, oltre a P. Di Matteo, E. Lazzari, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in P. di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, Luca Sossella, Fano (PU) 2021, pp. 7-31, si veda anche A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution*, Les presses du réel, Digione 2024; C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*; G. Guy, *Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed & Performed*, Routledge, Londra/ New York 2016; J. Hoffmann, *Theater of Exhibitions*, Stenberg Press, Berlino 2015; M. Lind, *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*; C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, catalogo della mostra, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo di Madrid, 22 marzo – 21 settembre 2014, Stenberg press, Berlino 2014.

¹⁴ Il "campo dinamico" entro cui viene identificata la curatela delle arti performative è inoltre definito da "tecniche curatoriali che si aggregano, così come i partecipanti [...] e dalle cornici materiali e discorsive", I. Rogoff, B. von Bismarck, *Curating/Curatorial*, in B. von Bismarck, J. Schaff, T. Weski (a cura di), *Cultures of the Curatorial*, Stenberg Press, Berlino 2012, pp. 24-25.

la teoria con la pratica artistica, tentando un'applicazione allo studio di caso, dei concetti rintracciati nel corso dell'analisi teorica.

Procedendo per “commistioni terminologiche”¹⁵, si verifica la validità e la funzione di termini propri del teatro, della botanica, dell'architettura nel contesto delle arti visive, della mostra e del discorso critico contemporaneo, attraverso un'attenta attività di verifica e delimitazione dei significati.

La tesi è suddivisa in quattro capitoli, di cui il primo è dedicato al contesto teorico e metodologico di riferimento nel tentativo di presentare una proposta di studio interdisciplinare, presentando il contesto storico e la parentesi temporale entro la quale gli studi prendono vita e si evolvono. Esso mira a inquadrare e analizzare principalmente i concetti di “teatralità”, “performativo”, e “svolta performativa” al fine di verificarne la valenza concettuale e teorica all'interno del contesto espositivo. Si concentra, dunque, sull'identificazione di una cornice scientifica che consenta di estendere il discorso ai luoghi della ricerca – Fondazione Prada –, gli attori principali – Germano Celant, gli artisti, i curatori esterni, i membri della Fondazione – e le modalità di lavoro – che associa la teoria al *modus operandi* curatoriale. Il secondo capitolo, che si concentra sul metodo curatoriale e scientifico di Germano Celant, prevede una prima parte legata a una ricognizione terminologica che consenta di leggere la seconda, incentrata sull'approfondimento di alcuni casi espositivi in grado di rispondere ai concetti di “teatralità”, “performativo” introdotti nel primo capitolo. L'intento è di evidenziare anche il carattere laboratoriale di certi progetti espositivi. Il terzo capitolo analizza la dimensione spaziale della Fondazione Prada, evidenziando l'importanza del ruolo dell'architettura, grazie soprattutto a figure collaborative di riferimento, primo fra tutti Rem Koolhaas. Il quarto capitolo, infine, presenta le mostre-casi di studio, attraverso cui vengono verificate le impostazioni teoriche fin qui esplicitate.

In appendice si trovano, in ordine: l'intervista che ho condotto, in data 18/02/2026, a Chiara Costa e Mario Mainetti, rispettivamente Head of Programs e Head of Public Program and Publications di Fondazione Prada, presso la sede milanese dell'istituzione, in Largo Isarco, 2. A questa segue la bibliografia, che presenta i testi consultati e organizzati in ordine alfabetico e successivamente in ordine crescente, nel caso di più fonti dello stesso autore/autrice; le fonti in rete sono state raccolte nella sezione “Risorse online” e sono riportate anch'esse in ordine alfabetico. Infine, la sezione dell'appendice si conclude con la raccolta delle immagini, che corrispondono alla numerazione che si trova nel testo.

¹⁵ U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016, p. 160.

In conclusione, l'obiettivo della presente ricerca è di rintracciare e avanzare dei riferimenti per una possibile metodologia interdisciplinare, che non sia impostata esclusivamente su un metodo di comparazione e accostamento dei diversi campi di studio delle arti, ma che piuttosto riconosca dei possibili paradigmi comuni per una lettura coerente della cultura contemporanea. Dato il carattere mobile e in continuo divenire di questo campo di studio, risulta impossibile restituire in maniera completa e definitiva un processo ancora in divenire.

1. Proposta per uno studio interdisciplinare

1.1 Una mappatura terminologica per leggere le connessioni fra teatro e arti visive

I no longer see the distinction between theater and visual arts very clearly...distinctions I suppose are
a civilized disease.

Claes Oldenburg, 1962¹⁶

Questa parte iniziale dell'elaborato è rivolta alla presentazione del contesto di ricerca in cui viene analizzato il concetto di interdisciplinarietà nel panorama artistico e culturale contemporaneo attraverso una metodologia che si auspica rivelarsi valida e adottabile nell'ambito degli studi di carattere interdisciplinare. In particolare, la ricerca propone un'analisi delle modalità con cui elementi performativi si immettono nel campo delle arti visive al fine di evidenziare reciproche contaminazioni tra queste e il contesto teatrale. In merito alla connessione con il teatro, si vedrà come alcuni elementi propri dello spettacolo e dello spazio teatrale¹⁷, principalmente quelli di messinscena, scenografia e architettura, si dimostrino quali strumenti in grado di ripensare non solo la nozione stessa di arte, ma anche l'organizzazione spaziale dell'opera nel dispositivo in cui essa viene presentata. L'impiego del termine teatrale si collega all'evoluzione che l'oggetto degli studi ha subito, con un impulso significativo a partire dagli anni Sessanta¹⁸ del secolo scorso, quando al testo drammatico è subentrato "il

¹⁶ C. Oldenburg in B. Rose, *The Theater of Action*, in Id., *Claes Oldenburg*, The Museum of Modern Art: New York Graphic Society, Greenwich 1969, p. 198.

¹⁷ Relativamente all'uso di "spazio teatrale", ci si riferisce allo spazio della scenografia intesa non come puro ornamento, ma come strumento sia tecnico che ideologico e sensibile, perché si tratta di un elemento che tenta di mantenere in equilibrio la relazione tra corpi, spazi e opere. In una seconda accezione, lo spazio teatrale è identificato anche come luogo "destinato agli spettacoli, insieme di sala e di scena", in cui oltre agli attori sono inclusi anche gli spettatori. In questo senso si tratta del teatro come edificio, come spazio architettonico (cfr. M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*). Nella terza accezione, lo spazio teatrale riguarda lo spazio di relazione e movimento. Si veda anche E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; M. Roman, *Habiter l'exposition*.

¹⁸ Anche Chantal Pontbriand individua nel decennio sessanta un "glissement" che si è verificato tra le arti della scena e le arti visive. Operativo non solo a livello linguistico, questo *glissement* ha comportato una significativa mutazione dei concetti fondamentali che definiscono la pittura, scultura e le altre arti, in particolare "de la conception statique de l'œuvre-objet, nous sommes passés depuis vingt ans à un concept d'œuvre dont toutes les instances sont mises en jeu : l'œuvre, le public, l'artiste" (C. Pontbriand (a cura di), *Performance Text(s) & Documents*, atti del convegno *Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme/ Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism*, Montréal, 9, 10, 11 ottobre 1980, in "Parachute", Montréal 1981, p. 6).

teatro, il *fatto teatrale*, inteso non come semplice prodotto-risultato, ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo”¹⁹. Si tratta, dunque, di considerare il teatro come uno spazio dinamico in cui “le cose sono reali e irreali nello stesso tempo, [in grado di creare] situazioni e pratiche insieme simboliche e concrete”²⁰. Il fine è di costituire uno spazio dal carattere relazionale ed esperienziale che si pone in connessione con lo spettatore²¹. In particolare, il riferimento al concetto di spettacolo – che verrà approfondito nel corso dell’elaborato – non è casuale ed è qui considerato quale oggetto teorico che consente di sviluppare la struttura metodologica degli studi. In particolare, Erika Fischer-Lichte instaura l’oggetto di analisi della sua *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte* a partire non dal concetto di performance, ma da quello di spettacolo (*Aufführung*), sebbene, come ci avverte Tancredi Gusman nell’introduzione al volume, la traduzione del termine tedesco non restituisce la complessità della sua accezione originaria. Ponendo al centro degli studi un termine tradizionalmente legato al contesto degli studi teatrali, la teatrologa tedesca chiarisce l’intento di richiamarsi al “passaggio dall’oggetto-testo all’oggetto-spettacolo”²², così da determinare un’interazione con lo spettatore, che diventa partecipante attivo e co-autore²³ dell’opera affinché porti a compimento la mostra-spettacolo con il suo apporto relazionale ed emotivo. Ciò che si tenterà di chiarire è, dunque, la considerazione dello spettacolo non come puro intrattenimento, ma come momento in cui lo spazio scenografico e tutto ciò che lo circonda va in scena, relazionandosi necessariamente anche con l’architettura. E in merito a questa macchina performativa, vedremo come nel caso specifico del contesto espositivo la forma dello spettacolo permetta di chiamare in causa tutti gli elementi che costituiscono l’esperienza di un’opera d’arte e il suo rapporto con lo spettatore, con l’architettura, con la percezione.

Di fronte a casi di ibridazioni all’interno dello spazio di esposizione, diversi autori e autrici si sono interrogati su ulteriori sviluppi terminologici in grado di cogliere tali evoluzioni culturali, che inevitabilmente influenzano sempre di più il corso dello spirito del tempo²⁴. Di fronte a tale

¹⁹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Bulzoni, Roma 2008, p. 13. Corsivo nell’originale.

²⁰ F. Malzacher, *Sentirsi vivi. Il potenziale performativo della curatela*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 47-63.

²¹ Si veda M. De Marinis, *In cerca dell’attore*; P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, Routledge, Londra/ New York 2012; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*.

²² T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, pp. 9-19, qui p. 11.

²³ Si tornerà in seguito sul concetto di spettatore come co-autore. Oltre al già citato testo di Erika Fischer-Lichte, si veda anche P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*.

²⁴ Come ci sarà modo di vedere, i principali – seppure parziali – riferimenti teorici che hanno lavorato in maniera sistematica sullo studio dei processi di sconfinamento delle pratiche artistiche verso una loro teatralizzazione e

carattere interdisciplinare delle arti, si procederà alla contestualizzazione della terminologia esistente facendo ricorso a una impostazione trasversale dello studio volta a ricostruire pratiche artistiche e vicende critiche in direzione di un abbattimento dei confini artistici, contro ogni intento di classificazione tra le varie forme d'arte.

Il concetto di performativo, che sarà approfondito nel successivo paragrafo, si pone fin da subito al centro di questa prima ricognizione terminologica, presentando tuttavia non pochi aspetti critici relativi alla sua evoluzione nel tempo e alla sua frequente sostituzione con la performance, suggerendo, così, un uso spesso indistinto dei termini, con “il rischio di una eccessiva pervasività del concetto di performance”²⁵ e generando anche uno stato di confusione²⁶ nella loro interpretazione oggi. Per questo motivo, e per delineare in fase preliminare i profili di questa ricerca, si chiarisce che il punto di partenza terminologico-concettuale ricorre, prima di tutto, all'uso di performativo per verificare come questo possa identificarsi in qualità di campo di studio che richiede una metodologia che necessariamente milita tra campi disciplinari distinti. L'intento è di offrire una lettura coerente tra critica teatrale e critica artistica, tenendo conto anche dell'ambito degli *Exhibition Studies*, al fine di comprendere gli spazi delle mostre non come contenitori neutri, ma come luoghi attivi di produzione culturale e sociale in grado di offrire strumenti di comprensione dell'esperienza visiva ed espositiva allo spettatore partecipante. Il concetto di performativo viene assunto partendo, *in primis*, dall'identificazione di quella svolta performativa di cui parla Erika Fischer-Lichte, la quale individua, a partire dalla seconda metà del XX secolo – e in modo più sistematico tra gli anni Ottanta e Novanta – una “medesima necessità epocale”²⁷ di sconfinamento tra generi artistici diversi. Questo processo di decadimento di ogni specificità

sulle modalità di organizzazione e presentazione dell'opera si ritrovano in Bonnie Marranca, soprattutto nella longeva attività della rivista “PAJ. A Journal of Performance and Art” (in precedenza “Performing Arts Journal”) e della collana PAJ Publications; R. Goldberg, *Performance Now: Live Art for the 21st century*, Thames & Hudson, Londra 2018; Ead., *Performa: New Visual Art Performance*; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; H. Foster, *Bad New Days. Arte, critica, emergenza*, Postmedia Books, Milano 2019; P. Bianchi, *The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places*, in “Anglistica AION” 20.2, 2016, pp. 83-95, doi: 10.19231/angl-aion.201627; Ead. *The Origins of Exhibition Space (1450-1750)*, Amsterdam University Press, 2023; C. Bishop, *Installation Art: a critical history*, Tate Publishing, Londra 2005; Ead., *Black Box, White Cube, Gray Zone*; B. Groys, *Politics of Installation*, in “E-flux journal”, n. 2, January 2009, <https://www.e-flux.com/journal/2/68504/politics-of-installation>; Id., *Mettere in scena una “Gesamtkunstwerk”*, in “Antinomie”, 05 aprile 2023, https://antinomie.it/index.php/2023/04/05/mettere-in-scena-una-gesamtkunstwerk/#:~:text=%E2%80%99CStaging%20a%20Gesamtkunstwerk%E2%80%9D%20%C3%A8%20il_Fondazione%20Querini%20Stampalia%20di%20Venezia (ultimo accesso 17/05/2025).

²⁵ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, p. 85.

²⁶ Si veda anche P. Vescovo, D. Tomasello, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola 2021.

²⁷ T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, pp. 9-19, qui p. 9.

disciplinare, emerso chiaramente nelle prime pratiche performative degli anni Sessanta²⁸, si è progressivamente sistematizzato, iniziando a identificare caratteri specifici, includendo nuove forme trasversali che operano nel contesto spazio-temporale dell'opera e che tendono al coinvolgimento dello spettatore, manipolandone lo sguardo. Questo movimento riflette una svolta performativa che, al di fuori della pratica teatrale e della Performance Art²⁹, interessa un ripensamento della nozione stessa di arte e la sua teatralizzazione, in riferimento soprattutto ad azioni o progetti di artisti/e considerati appartenenti ad ambiti diversi. Si assiste, così, a uno spostamento che sostituisce la centralità dell'opera con la produzione di esperienze ed eventi e che, nello spazio espositivo, va a ridefinire la sua funzione e la sua configurazione. L'influsso del teatro nelle arti visive è stato messo in evidenza anche da Valentina Valentini, la quale colloca nella seconda metà del Novecento l'avviamento progressivo di un processo di modellizzazione teatrale delle arti visive, in una fase storica in cui queste ultime andavano configurandosi sempre più come *installation art*, arti degli ambienti (*environments*) e *performance*³⁰. Tali pratiche sono state così investite da un processo di teatralizzazione – già criticamente individuato da Michael Fried nel 1967³¹ – che ha contribuito a ridefinire i confini tra teatro e arti visive. In questo scenario, entrambi i campi si trovano a essere a loro volta influenzati da altri media, intesi come estensioni degli organi sensoriali dell'uomo

²⁸ In merito, la letteratura concorda nel riconoscere gli anni Sessanta e Settanta del Novecento quali “epoca d’oro” della performance, come evidenzia a tal proposito RoseLee Goldberg in *Performance: The Golden Years*, in G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance. A critical anthology*, E. P. Dutton, Boston 1984, pp. 71-94.

²⁹ Daniele Vergni, nella sua tesi di dottorato, ha riscontrato nel procedimento metodologico di Fischer-Lichte un appiattimento di prospettive e terminologie, rimarcando la necessità di distinguere teatro e Performance Art. Quello che tuttavia mi preme sottolineare è la possibilità di individuare il valore del performativo in una direzione che, seppure nascendo nell'ambito degli studi teatrali e al contempo rivolgendosi alla performance art, consente di individuare quel grado di apertura dell'opera in direzione di un carattere che travalica le specificità della pratica teatrale e della Performance Art. La studiosa unisce in parte teatro e performance art attraverso il concetto di estetica del performativo, ma non li equipara completamente. La sua teoria, a mio avviso, tenta di proporre un paradigma comune per comprendere esperienze estetiche incentrate sul processo, la presenza, la trasformazione e la co-creazione del significato, piuttosto che sul testo o sulla rappresentazione. Non nega le differenze storiche, istituzionali e formali: il teatro ha radici testuali e drammaturgiche più profonde, mentre la performance art nasce da una rottura con quelle stesse convenzioni. Parla spesso di una trasformazione del teatro verso modalità performative – come nel teatro post-drammatico –, più che di una fusione con la performance art. Riconosce che non tutte le esperienze teatrali sono performative e non tutta la performance art rientra automaticamente nell'estetica del performativo. Il criterio è la modalità esperienziale, non il genere artistico. D. Vergni, *Pratiche dell'azione nell'arte italiana (1960-1982). Comportamento, Performance Art, Nuova Performance*, tesi di dottorato, XXXV ciclo, Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo (SARAS, Sapienza Università di Roma), 2023, [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://iris.uniroma1.it/retrieve/3a1404cb-d509-436b-a10b-ad13541b009b/Tesi_dottorato_Vergni.pdf](https://iris.uniroma1.it/retrieve/3a1404cb-d509-436b-a10b-ad13541b009b/Tesi_dottorato_Vergni.pdf), <https://iris.uniroma1.it/handle/11573/1683497>. Per ulteriori approfondimenti critici in merito al contributo di Fischer-Lichte si veda anche D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, p. 19.

³⁰ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007.

³¹ M. Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, vol. 5, n. 10, Summer 1967, <https://www.artforum.com/features/art-and-objecthood-211317/>, ultimo accesso 01/03/2026.

nell'ambiente, secondo una prospettiva che risulta coerente con le riflessioni di Marshall McLuhan³² elaborate negli stessi anni.

Lo studio dell'organizzazione performativa delle arti visive si sviluppa secondo livelli diversi: il primo prevede, come si diceva, una fase introduttiva di ricostruzione del contesto in cui si inserisce la ricerca da un punto di vista storico, storico-artistico e scientifico-metodologico, in grado di leggere quel processo di teatralizzazione³³ di cui sopra che ha interessato il campo delle arti, determinando contaminazioni reciproche tra arti visive e pratica teatrale. L'obiettivo è di evidenziare come tale processo abbia interessato tanto le arti performative quanto quelle visive in un'apertura³⁴ dell'opera verso pratiche di ibridazione delle arti. Ed è proprio la teatralità come componente del linguaggio artistico a essere uno dei primi elementi che contraddistingue la contestualizzazione dell'ambito mutevole al centro di questo studio. Da questo punto di vista, che considera la teatralità quale strumento che consente di interpretare il linguaggio artistico nelle sue evoluzioni, si muove il pensiero di Jurij Lotman, che nel saggio dedicato al linguaggio del teatro suggerisce che

[...] la teatralità può essere definita nel modo seguente. Qualsiasi arte ci parla nel linguaggio che le è esclusivamente proprio. [...] La peculiarità del linguaggio dell'arte risiede nel fatto che esso non si presenta mai come già dato in precedenza [...] ma sempre come una variazione mutevole, necessaria a un progetto specifico. Inoltre, l'idea non si dà mai come qualcosa di formulato in una logica compiuta *prima* dell'atto artistico. [...] La teatralità è il linguaggio del teatro inteso come arte.³⁵

³² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

³³ Nel corso dell'elaborato si approfondiranno le fonti di riferimento al concetto di teatralizzazione, ma si chiarisce che in tale contesto lo si legge in linea con quella svolta performativa che Erika Fischer-Lichte colloca negli anni Sessanta del XX secolo, quando, cioè, nei generi artistici più diversi si manifesta una condivisa necessità di abbattimento delle barriere artistiche.

³⁴ In questo senso, il valore di apertura dell'opera richiama direttamente Umberto Eco, con particolare riferimento al saggio *L'opera aperta nelle arti visive*, in cui propone l'interpretazione di opera aperta come "campo di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza. [...] Di qui la funzione di un'arte aperta quale metafora epistemologica: in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità. Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci una immagine della discontinuità: non la racconta, la è". U. Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, in Id. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 2016, pp. 163-164. Sul concetto di opera aperta si avrà modo di ritornare più avanti. Sempre nel contesto di transizione dall'opera chiusa, all'opera aperta e poi all'evento che si verifica nel contesto teatrale ma anche e analogamente nelle arti visive, si veda anche D. Orecchia, *Arti visive e teatro attraverso la lente di Sipario (1961-1969)*, in D. Orecchia, C. Sylos Calò (a cura di), *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, in "Arabeschi", n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 46-70.

³⁵ J. Lotman, *Il linguaggio del teatro*, in Id., *Sull'arte. Struttura del testo artistico. Semiotica del cinema e problemi di estetica cinematografica. Articoli. Appunti. Interventi. 1962-1993*, Sankt Peterburg, Iskustvo-SPB, 1998, pp. 603-608, ora in S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Bompiani, Milano 2022, cit. pp. 287-88. Corsivo nell'originale.

Quello che ci invita a compiere Lotman è un atto di parafrasi dei linguaggi delle arti, che nel caso specifico della teatralità risulta particolarmente complesso. Questa difficoltà si può attribuire, prima di tutto, alla duplice essenza della teatralità stessa “e dell’arte in generale”³⁶: da una parte, essa manifesta una dimensione strutturale, che rende visibile l’architettura interna dell’opera e i suoi meccanismi di funzionamento artistico; dall’altra, investe la funzione percettiva dell’opera, rivolta al pubblico e alla sua sfera emotiva, andando perciò a identificare quella modalità di funzionamento della teatralità che si lega al “mondo delle emozioni”³⁷, chiamando in causa lo spettatore. In secondo luogo, ciò che risulta ulteriormente complessa è la comprensione del linguaggio specifico da utilizzare quando si considera un altro importante aspetto intrinseco al teatro, ovvero il suo legame con l’arte performativa e con i suoi caratteri di unicità e irripetibilità. In questa direzione si incontra anche l’analisi che Josette Féral³⁸ elabora relativamente all’evoluzione della teatralità nel XX secolo, quando i concetti di recitazione e interpretazione subiscono una rivoluzione per opera del loro allontanamento dal testo drammaturgico, per intercettare altri linguaggi – tra cui danza, performance art, video, nuove tecnologie. In questa prospettiva concettuale sempre più stratificata, l’emergere della teatralità in ambiti legati tangenzialmente al teatro sembra avere come corollario la dissoluzione dei confini tra i generi e delle distinzioni formali tra le pratiche, dal teatro-danza alle arti multimediali, passando per gli happenings, la performance e le nuove tecnologie. Definire le specificità del teatro e della teatralità risulta un’operazione sempre più difficile, ma ciò che occorre precisare è che questo riferimento alla teatralità riguarda sia tanto la strategia dell’allestimento, quanto la capacità di produrre degli effetti sui visitatori. Man mano che lo spettacolo e il teatrale subiscono processi di modificazione, il teatro, spostato dal suo centro tradizionale, si è trovato nella necessità di ridefinire la propria identità³⁹. Questo spazio aperto che si viene a identificare si caratterizza inevitabilmente per due componenti essenziali: la prima, di matrice relazionale, mette in dialogo reciproco i processi teatrali con le arti e con il

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 290.

³⁸ È necessario specificare che la posizione di Féral sull’uso di “teatrale” in relazione al campo dell’arte è relativamente controversa. Come ha notato Annalisa Sacchi a tal proposito, il teatrale secondo Féral, “non potendo sfuggire né alla rappresentazione né alla diegesi, essendo compromesso con uno statuto d’illusione e con la costruzione di un personaggio che è un soggetto fittizio, non ha diritto di asilo nel regno dell’arte. Nel campo bipolare della teatralità e della performatività da lei tracciato, tuttavia, alcuni casi appaiono sospetti, come l’imbarazzo che la studiosa tradisce nei confronti di Wilson e Foreman, frettolosamente rubricati alla voce performance” (A. Sacchi, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, in “Itinera”, n. 5, 2013, pp. 48-75).

³⁹ Cfr. J. Féral, R.P. Bermingham, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, in “SubStance”, vol. 31, nn. 2/3, 98/99, The Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 94-108.

pubblico, definendo lo spazio stesso come mobile e attivando dunque una seconda componente, quella dinamica. Nel carattere di mobilità⁴⁰ si mostra il potere trasformativo del teatro e dell'arte che, vedremo, si ripresenterà in maniera coerente nelle fonti selezionate e sarà determinante nella definizione del campo di ricerca.

1.2 Una questione di linguaggio: il *performativo* come campo di ricerca

Il dibattito sulla dimensione performativa delle arti visive mette in discussione la natura e l'evoluzione della reciproca relazione tra teatro e arti visive, imponendo, *in primis*, questioni linguistico-terminologiche e genealogiche complesse. Se si prende in considerazione il contesto nordamericano della seconda metà del Novecento, è possibile rintracciare forme di sperimentazione d'avanguardia intorno al concetto di "performativo"⁴¹, delle pratiche di espressione di una pluralità di forme in direzione di un'intercambiabilità dei generi, verso il raggiungimento di una "prospettiva panculturale delle arti"⁴². Gli anni Sessanta, a cui si lega a quella svolta performativa delle arti identificata da Erika Fischer-Lichte⁴³, hanno segnato un momento di rottura importante con una concezione del mondo e dell'arte delimitata entro definizioni precise e in sistemi dicotomici, poiché hanno iniziato a intendere l'ampio campo delle arti come lo specchio della società. Questa rottura è ancora in atto, è ancora in evoluzione, perché la nostra epoca corrisponde a un momento di crisi e rivoluzione e richiede, pertanto, un uso del linguaggio che ci permetta di leggere le trasformazioni del tempo insieme a "una costante reinvenzione del mondo e di sé stessi"⁴⁴.

Emerso e ampiamente sperimentato già nel corso del secolo scorso, il concetto di performativo si riconduce, in prima istanza, all'ormai consolidato testo di John L. Austin *How to Do Things*

⁴⁰ Per citare alcuni esempi si veda: Victor Turner e il concetto di "liminale", Id., *Dal rito al teatro* (1982), il Mulino, Bologna 1986; U. Eco, *Opera aperta*, individua un carattere mobile nell'apertura dell'opera; J. M. Lotman, *Il linguaggio del teatro*, mi sembra che nel passaggio che dedica alla traduzione di linguaggi anche distanti fra loro individui un movimento nell'atto artistico che si costituisce tra diversi tipi di arte e che "genera un'esplosione di energia creativa, un flusso di nuovi significati", cit. p. 292; J. Westerman, *Between Action and Image: Performance as "Inframedium"*, "Tate Research Feature", gennaio 2015, <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>, ultimo accesso 03/06/2025; E. Fischer-Lichte e l'"esperienza di soglia", in *Estetica del performativo*; C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*.

⁴¹ Si veda in particolare i sopracitati E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959; J. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, 1962.

⁴² S. Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Edizioni nottetempo, Milano 2022, p. 296.

⁴³ Si ritornerà nel paragrafo successivo sull'approfondimento del concetto di svolta performativa/ Performative Turn.

⁴⁴ C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, p. 12. Traduzione mia.

*with Words*⁴⁵ che, nella metà degli anni Cinquanta, introduce la teoria degli atti linguistici nella filosofia del linguaggio, fondando un carattere autoreferenziale del performativo che, tra linguaggio verbale e azione quotidiana, interviene nella realtà, modificandola. “Il termine [...] *performativo* deriva, naturalmente, da *perform* [...] esso indica che il contenuto dell’espressione che si pronuncia implica l’esecuzione di un’azione. Pronunciare alcune parole corrisponde [...] all’evento che scatena l’esecuzione di un atto [...]”⁴⁶. Ciò che la teoria di Austin cerca di destrutturare attraverso il performativo sono i sistemi dicotomici su cui si sostengono le arti, e qui viene rinvenuta la prima traccia di apertura della disciplina teatrale ad altri influssi⁴⁷. È da queste considerazioni preliminari intorno a una tentata genealogia del termine che prendono le mosse sia la fondazione della precitata “estetica del performativo” nell’omonimo testo della teatrologa tedesca, sia il volume di Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, in cui si propone una metodologia di studio degli elementi performativi nell’arte, con un focus specifico sul contesto espositivo museale. Quella di Austin, tuttavia, non si rivela una teoria sufficiente per nessuna delle due studiose, particolarmente perché è Austin stesso a comprendere ben presto i limiti del suo pensiero: sebbene egli avesse inizialmente previsto di isolare alcune enunciazioni sotto la nozione di performativo, realizzò che non si può tracciare una distinzione netta tra un modo di parlare descrittivo e uno performativo. Se in ogni atto linguistico c’è sempre una componente “constatativa” (che descrive un fatto) e una “performativa” (che compie un’azione), allora parlare di linguaggio performativo è ridondante, perché ogni linguaggio è in parte performativo. “If every utterance contains both constative and performative aspects, it is tautological to speak about ‘performative language’”⁴⁸. Se da una parte il testo di Austin ha aperto il campo di definizione del performativo al linguaggio, in grado di produrre realtà performativamente, dall’altra il termine è stato talmente rimaneggiato che ha iniziato a essere utilizzato, erroneamente, in coincidenza con l’idea di performance⁴⁹.

⁴⁵ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*.

⁴⁶ Ivi, pp. 6-8.

⁴⁷ Si veda P. Vescovo, *Atti linguistici, atti performativi*, in Id., D. Tomasello, *La performance controversa*, p. 16; E. Fischer-Lichte, *Chiarificazioni concettuali. Il concetto di performativo*, in Ead., *Estetica del performativo*, pp. 41-52; D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, pp. 17-20.

⁴⁸ D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, p. 18.

⁴⁹ Ivi, p. 17. In questa considerazione non si può non riconoscere un riferimento al concetto di “performance controversa” elaborato da Marvin Carlson, secondo il quale l’aspetto controverso facilita la “comprensione dell’inutilità di individuare un campo semantico onnicomprensivo per usi apparentemente così disparati: dalla performance di un attore, di uno scolaro, di un’automobile”, M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, 4-5, 1996, in R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, prefazione di M. De Marinis, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Imola 2018, p. 76.

Successivamente a questo primo momento fondativo, Judith Butler⁵⁰ rappresenta un secondo riferimento determinante nel contesto che si sta presentando, perché, negli anni Novanta⁵¹, propone un’elaborazione teorica del performativo che ben si integra al pensiero iniziale di Austin, sebbene il concetto stesso di performativo che viene presentato non riguardi l’atto linguistico, ma si ponga in relazione alle azioni del corpo. In questo senso, il primo cambiamento della prospettiva di ricerca risiede nell’attenzione che si rivolge agli elementi performativi della cultura, che si fondano direttamente sulla realtà, consegnando alle azioni del corpo e agli eventi culturali il carattere di esperibilità. L’intento di Butler è di soffermarsi sulla matericità del gesto nell’agire quotidiano, dell’azione in grado di costituire il reale e modificarlo in maniera autoreferenziale – come nel caso di Austin. In relazione al rapporto tra gesto e realtà come spazio di costituzione dell’identità di genere, risiede l’atto performativo di incarnazione, che “si compie in modo analogo a quella di uno spettacolo teatrale”⁵². È interessante notare come quello che si verifica, in questo spazio liminale della teatralità che trasforma i linguaggi, è la confluenza di un linguaggio in un altro, generando “una nuova molteplicità di interpretazioni” della teatralità stessa⁵³. Connettendo questo processo di incarnazione al concetto di esecuzione, così come suggeriva anche la teoria di Austin, si svela il rapporto intrinseco tra l’accezione di performativo e quella di spettacolo, a cui sia Butler che Austin alludono, senza tuttavia esplicitarlo direttamente; senza, dunque, riconoscerlo come ulteriore elemento di costruzione dell’opera. Non considerare l’esistenza dello spettacolo e il suo nesso con il concetto di performativo significa non riconoscere tutti gli elementi che costituiscono l’esperienza di un’opera d’arte e il suo rapporto con lo spettatore, con l’architettura, con la percezione.

Parlare di performativo relativamente alle arti non significa individuare una nuova tipologia di opera d’arte, quanto indicare un contesto e uno spazio ben più ampi: in questa ottica, “the notion of performativity has nothing to do with the art form of performance”⁵⁴, seguendo ciò che Dorothea von Hantelmann chiarisce in uno dei contributi più significativi intorno alla nozione

⁵⁰ Si veda in particolare J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), in Ead., *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990.

⁵¹ Il riferimento cronologico è importante per una individuazione sempre più precisa e sistematica della svolta performativa teorizzata da Fischer-Lichte, la quale identifica nel passaggio dagli anni Ottanta ai Novanta una trasformazione del concetto di cultura. Più precisamente, è a partire dall’ultimo decennio del XX secolo che nelle prospettive di ricerca acquistano importanza gli elementi performativi della cultura, che, seguendo la “metafora della ‘cultura come performance’ [hanno reso] necessaria una ri-concettualizzazione della nozione di performativo che includesse esplicitamente le azioni corporee” (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 46).

⁵² Ivi, p. 49.

⁵³ J. M. Lotman, *Il linguaggio del teatro*, p. 291.

⁵⁴ D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, p. 17.

di performativo in relazione all'arte e al contesto espositivo, *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*.

Thus the theoretical model of performativity and the art form of Performance Art are based on not only different but antagonistic worldviews. While Performance Art, at least in its own constitutive self-understanding, was linked to the individual performer and the singular, autonomous act; performativity (in Butler's sense) refers to a non-autonomous and non-subjectivist idea of acting. Performance Art operates with an ideology outside of the social systems of the museum and the market, while in Butler's model of performativity there simply is no such thing as an outside. While Performance Art strived to break with the fundamental conventions of art, for Butler any form of acting is only thinkable *within* the constitutive and regulative structure of conventions.⁵⁵

Von Hantelmann spiega che nella nozione di performatività si può concretizzare l'idea di azione riferita all'opera d'arte, ovvero come questa riesca ad agire all'interno dell'istituzione museale: attraverso lo spazio museale, l'opera contribuisce a costruire, o a rafforzare, una determinata idea di storia, progresso e sviluppo. Tale concetto invita a guardare proprio a questi livelli profondi di intreccio, in cui si genera il senso. Porta l'attenzione sulle regole che governano la produzione, la presentazione e la durata storica dell'opera d'arte, evidenziando come tali regole siano sempre il risultato di una co-costruzione che coinvolge ogni opera, a prescindere dal suo contenuto.

Si tratta, pertanto, di configurare una vera e propria "macchina performativa"⁵⁶ che include anche lo spettatore nei meccanismi di funzionamento, consentendogli di esperire una situazione o un'immagine del reale in uno spazio dove componenti di presentazione e *media* differenti sono combinati. Ne scaturisce la conformazione di un territorio ibrido, di uno spazio interstiziale⁵⁷ di difficile categorizzazione che, soprattutto tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila, è andato identificandosi come campo di ricerca che necessita di una metodologia di studio sempre più sistematica. Oltre a identificare una determinata accezione del performativo in relazione al campo delle arti, questo indebolimento delle distinzioni disciplinari fra teatro,

⁵⁵ Ivi, cit. p. 19. Corsivo nell'originale. Si veda anche J. Butler, *Bodies that Matter*.

⁵⁶ M. De Vivo, *Sette stagioni dello spirito: la "macchina performativa" di Gian Maria Tosatti*, in Laudando C. M. (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, "Intersezioni/Intersections" – Collana di anglistica, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2015, pp. 137-150.

⁵⁷ In riferimento alla definizione di "interstizio sociale" si veda Nicolas Bourriaud, il quale recupera il termine utilizzato da Karl Marx, identificando questo spazio interstiziale come spazio di relazioni umane che sovverte a suo modo il sistema globale, pur facendone parte, e suggerendo al contempo altre forme di scambio e di rappresentazione. Id. *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010.

danza, musica, architettura e arti visive ha, inoltre, identificato un processo di modellizzazione plastico-visiva della scena⁵⁸ che ha inevitabilmente interessato anche lo spazio espositivo e che ha implicato delle conseguenze in termini di perdita di autonomia dell'opera in favore di un "insieme di cui fanno parte anche visitatori e spettatori"⁵⁹; di maggiore attenzione per i processi e le azioni rispetto alla centralità del testo drammaturgico; di trasmutazione dello spazio fisico nello spazio dell'esperienza; di immissione della variabilità nel tempo dell'opera. Tutte queste tendenze allo sconfinamento si sono protratte nella contemporaneità in maniera coerente⁶⁰ e, soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, hanno iniziato a presentare caratteri di affinità "a favore di una messa alla prova del reale e della storia"⁶¹, tentando di rafforzare la capacità delle arti – e delle istituzioni – di testimoniare gli svolgimenti del tempo presente da un punto di vista anche sociale, politico e critico. In questo contesto di ridefinizione dell'opera d'arte, della sua collocazione nello spazio e del processo di costruzione architettonica della mostra, si ricorre al concetto di "oggetto-spettacolo [con l'intento di riferirsi alla materialità della mostra, che] si produce *performativamente* nel momento stesso della sua esecuzione e i significati che vengono veicolati"⁶² si determinano nello scambio tra l'opera e gli spettatori⁶³. Come suggeriscono le osservazioni di Erika Fischer-Lichte, ciò che l'innesto performativo nell'opera d'arte comporta è la creazione di una situazione che ridefinisce *in primis* la relazione tra soggetto e oggetto, osservatore e osservato, esperienza e realtà e, in secondo luogo, la relazione tra il corpo, ovvero la materialità, e la segnicità degli elementi, tra significante e significato. Questi spostamenti suggeriscono l'istituzione di un nuovo rapporto tra opera,

⁵⁸ Per un approfondimento sui metodi, i concetti e le definizioni circa le modalità di costruzione dell'opera come oggetto-spettacolo si farà riferimento, per citarne alcuni, a: E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; M. Fried, *Art and Objecthood*; D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*; B. Marranca, V. Valentini (a cura di), *American Performance 1975-2005*, Bulzoni, Roma 2006; M. Roman, *Habiter l'exposition*; G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia, 1 giugno – 3 novembre 2013, Progetto Prada Arte, Milano 2013.

⁵⁹ B. Groys, *Mettere in scena una "Gesamtkunstwerk"*.

⁶⁰ È sulla base di questa coerenza che si basa la formulazione della svolta performativa operata da Fischer-Lichte.

⁶¹ H. Foster, *Bad New Days. Arte, critica, emergenza*, p. 7.

⁶² T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 15. Corsivo nell'originale.

⁶³ Allan Kaprow è stato uno dei primi artisti a espandere il concetto di opera d'arte, includendovi pratiche performative di costruzione dell'opera stessa e ragionando su aspetti partecipativi e relazionali. Colpisce l'attualità di un pensiero che sfonda le pareti della galleria e del museo, parlando di ambiente come spazio di prossimità anche emotiva che si costituisce tra l'opera e gli spettatori. Questi ultimi, inoltre, vengono descritti quasi alla stregua di oggetti che, per "forma, colore, numero, prossimità ai dipinti e alle sculture e la relazione tra loro [...], influenzano in modo evidente l'aspetto e la 'sensazione' dell'opera (o delle opere) in questione. [...] le persone, come qualsiasi altro elemento presente in una sala espositiva, sono componenti aggiuntive all'interno del campo visivo di chiunque. [...] i movimenti e le reazioni degli spettatori sono condizionati dalla forma e dalla scala di quella galleria". A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles 1993, p. 93. Traduzione mia.

percezione, sguardo ed esperienza, con l'obiettivo di abbattere i sistemi dicotomici. Accade così che, attraverso questo processo di riconfigurazione della visione,

le arti figurative, la musica, il teatro e la letteratura tendono a trasformarsi in *spettacoli* [che] offrono a tutti i partecipanti, e cioè agli spettatori [...] la possibilità di subire un cambiamento e di trasformare se stessi durante il loro svolgimento. La svolta performativa nelle arti resiste ai modelli interpretativi offerti dalle estetiche tradizionali [poiché] questi modelli non riescono a rendere conto del nodo centrale di tale svolta, il passaggio dall'opera, con le relazioni soggetto-oggetto e statuto segnico-materiale, all'*evento*.⁶⁴

Il performativo, come si è fin qui esposto, chiama in causa tutti gli elementi che costituiscono l'esperienza di un'opera d'arte e il suo rapporto con lo spettatore, con l'architettura, con la percezione. Alla luce di queste considerazioni, è possibile sostenere che il performativo assume dei caratteri anche emotivi, empatici, che risultano centrali per la comprensione di molte tendenze artistiche del tempo presente⁶⁵. Ciò che viene messo in primo piano è il potere trasformativo del teatro e dell'arte grazie a cui il performativo si pone come un campo di ricerca all'interno dello spazio che si crea tra i diversi concetti e contesti d'azione, rendendone i contorni vibratili⁶⁶ e trasformandoli in soglie attraversabili, in spazi liminali⁶⁷. Parlare di soglia risulta particolarmente adeguato in questo contesto introduttivo perché, contrariamente alle accezioni di confine o di barriera – che intercettano una linea di demarcazione netta – la soglia identifica il terreno ibrido di cui sopra, ovvero uno spazio di raccordo in cui avviene movimento, il passaggio di un flusso. In quanto mobile e dinamico, lo spazio di soglia è attraversabile, consentendo così al pubblico di esperire il mutuo scambio che avviene tra i diversi linguaggi dell'arte. Anche Chantal Pontbriand, ad esempio, riconosce nella definizione di performativo questo carattere di mobilità: vi ha colto quel movimento di trasformazione di idee e concetti in oggetti collocati nello spazio, che a sua volta diventa un'atmosfera⁶⁸ da esperire. Più che un attraversamento, quello che avviene in questo spazio di connessione è “una

⁶⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. pp. 39-40. Corsivi nell'originale.

⁶⁵ Si veda anche C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*; P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015.

⁶⁶ Cfr. U. Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, p. 155.

⁶⁷ Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), il Mulino, Bologna 1986.

⁶⁸ Si veda G. Böhme, T. Griffero (a cura di), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), Marinotti, Milano 2010. L'estetica delle atmosfere, pur non essendo orientata esclusivamente all'arte, è una chiave di lettura privilegiata per comprendere “le dislocazioni percettive e le sinestesie connotative di tante installazioni dell'arte contemporanea, che coinvolgono lo spettatore in pratiche performative”, R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, in “VCS Visual Culture Studies”, n. 1, novembre 2020, Mimesis, Milano/Udine 2020, p. 11.

trasformazione improvvisa e istantanea, quasi un'esplosione: il valore, la parola e la forma diventano ontologicamente superflui. [...] Si tratta quasi di un'esperienza teatrale [in cui] l'opera e il processo di creazione diventano elementi centrali”⁶⁹.

La premessa necessaria, di cui il presente studio tiene conto al fine di definire i lineamenti di una metodologia che rimane sicuramente incompleta e in continua fase di aggiornamento, è la considerazione secondo la quale il performativo non può essere determinato secondo metodi convenzionali. Per questo motivo, esso necessita di un diverso *modus operandi* non solo per sviluppare una sua genealogia, ma anche per comprendere i suoi significati⁷⁰.

Per circoscrivere ulteriormente il perimetro di studio, le reciproche interazioni tra teatro e arte visive saranno indagate all'interno del contesto espositivo, dunque attraverso il medium della mostra⁷¹. Dentro il riconoscimento di tali pratiche di ibridazione dei contesti, ricorrere a un concetto più ristretto di performativo risulta oggi un efficace e necessario strumento di analisi dei processi culturali in termini di produzione dell'opera d'arte, della sua contestualizzazione e collocazione nello spazio espositivo, il cui influsso assume un ruolo determinante anche in materia di fruizione dell'opera stessa. All'interno della mostra, il dialogo assiduo tra le discipline sembra essere leggibile proprio attraverso gli sconfinamenti semantici, disciplinari, linguistici che organizzano il dialogo in questione e che concorrono al proprio riconoscimento quali paradigmi in grado di leggere le pratiche interdisciplinari e i processi espositivi a cui sono sottoposte. Si tratta di una ricostruzione fatta anche di piccole deviazioni, di focus linguistici che hanno messo in luce le intersezioni disciplinari e un nesso indissolubile con specificità terminologiche. L'analisi di teorie e pensieri critici afferenti a discipline distinte, e al contempo così affini, è stata l'occasione per comprendere meglio gli sviluppi, le mutazioni, gli elementi di continuità e di discontinuità intorno a concetti così ampi ed estesi – in particolare, per l'appunto, quelli di teatralità e performatività – anche in relazione alle loro intersezioni, alle volte sottoposte a manipolazioni, con le arti visive e con lo spazio espositivo. La natura così complessa del campo di studio ha permesso di articolare il discorso intorno a questioni teoriche, selezionando specificità linguistiche, terminologiche, organizzative, interdisciplinari, in congiunzione con questioni storico-critiche che si connettono al contesto specifico delle mostre

⁶⁹ C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, cit. p. 42.

⁷⁰ Cfr. D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, p. 46.

⁷¹ In riferimento al concetto di mostra come medium si veda, per citarne alcuni: D. Ashford, *The Exhibition as an Artistic Medium*, in “Art Journal”, vol. 57, n. 2, Summer 1998, pp. 28-37, <https://doi.org/10.2307/778006>; V. Di Rosa, *Mostra come medium. Storia e teoria*, Quaderni di Visual and Media Studies, Mimesis, Milano 2023; A. Green, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, Reaktion Books, Londra 2018; B. Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order*, in “Open”, n. 16, 2000, *The Art Biennial as a Global Phenomenon*, pp. 56-65; M. Roman, *Habiter l'exposition*.

organizzate da Fondazione Prada e che non possono svincolarsi dall'importante e fondamentale contributo consegnato da Germano Celant. Non solo per quanto riguarda la sua produzione critica, ma anche relativamente alla metodologia di costruzione di una macchina curatoriale. Nel corso dell'elaborato verranno inoltre presentati tutti gli elementi che definiscono il concetto di progetto espositivo e, nello specifico, ci si soffermerà sulle modalità con cui gli elementi in questione rispondano a quel processo di teatralizzazione non solo delle arti, ma anche dello spazio, contribuendo a una messa in discussione dello spazio installativo e rendendolo liminale, mobile, ibrido.

1.2.1 La svolta performativa delle arti (*Performative Turn*) e la trasformazione dell'esperienza estetica

Nel corso della seconda metà del Novecento, le discipline umanistiche e artistiche sono state attraversate da una serie di mutamenti epistemologici che hanno profondamente modificato i paradigmi di ricerca e di rappresentazione della realtà. Tali trasformazioni, comunemente definite come *turns*, o svolte epistemologiche, hanno progressivamente spostato l'attenzione dall'analisi di strutture statiche e modelli rappresentativi verso approcci dinamici, ibridi, aperti che hanno determinato slittamenti disciplinari. Alla luce di questo, ciò che questi mutamenti nei campi delle scienze umane e dello studio della cultura hanno determinato non è stato unicamente un processo di trasformazioni teoriche: si tratta, piuttosto, di un processo complesso che tenta una traduzione di concetti, teorie e azioni, mettendo alla prova i confini delle comunità disciplinari stimolato dalle crescenti sfide globali dei fenomeni di “blurring”⁷² e dalle numerose differenze e dislocazioni che occorre affrontare.

È possibile parlare di una “costellazione dinamica di svolte culturali”⁷³ in riferimento a diverse trasformazioni che, a partire dagli anni Settanta sulla scia della svolta linguistica, hanno prodotto un campo di ricerca culturale altamente differenziato. Si tratta di pensieri che hanno

⁷² D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, p. 12. La definizione di “blurring”, impiegata in maniera significativa a partire dagli anni Sessanta, è stata spesso utilizzata in riferimento a diverse modalità di commistione di generi: dall'ambito delle arti visive alla letteratura, dalle scienze sociali all'antropologia, passando anche per gli studi sul teatro. In merito si vedano anche A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*; C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, in Id., *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983, pp. 19-35; C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*; J. Westerman, *Between Action and Image: Performance as “Inframedium”*, in “Tate Research Feature”, January 2015, <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>, ultimo accesso 10/10/2025.

⁷³ Cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, p. iv. Traduzione mia.

modificato le prospettive, introdotto nuovi ambiti di interesse e, di conseguenza, aperto campi di indagine interdisciplinari prima inesplorati, offrendo nuove prospettive alla ricerca e mettendo in discussione l'efficacia di canoni teorici e metodologici consolidati. Come evidenzia Doris Bachmann-Medick nel testo *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, i primi passi decisivi in questa direzione – ad esempio, la svolta interpretativa, la svolta performativa e la svolta riflessiva – sono emersi nel campo dell'antropologia culturale. L'analisi antropologica del rituale, tuttavia, si è rivelata solo una delle forze motrici alla base della svolta performativa⁷⁴, in quanto la matrice della svolta performativa è molto più complessa di così. Con il mutare delle discipline innovative sono sorti ulteriori nuovi centri di interesse: la svolta postcoloniale, la svolta traduttiva, la svolta spaziale e la svolta iconica o pittorica. Queste hanno preparato il terreno per tutta una serie di ri-orientazioni teoriche tuttora in corso, come la svolta materiale e la svolta affettiva, che hanno rivalutato la corporeità, la materia e l'affetto come agenti di conoscenza, seguite dalle svolte sociale, digitale, ambientale. Il contributo che ciascuna di queste prospettive condivide è rivolto al superamento delle dicotomie tradizionali fra soggetto e oggetto, pensiero e azione, testo e mondo⁷⁵.

All'interno di questa costellazione, il *performative turn* si distingue come una delle svolte più radicali, poiché segna un passaggio decisivo da una concezione rappresentativa della cultura a una visione pragmatica e generativa, in cui la realtà viene intesa come qualcosa che accade attraverso pratiche e azioni performative.

Come già anticipato più sopra, le origini teoriche di questa svolta risalgono alla teoria performativa di John L. Austin, che in *How to Do Things with Words* distingue fra enunciati constativi che descrivono il mondo e performativi, che lo modificano nel momento stesso in cui vengono pronunciati. Con questa formulazione, Austin tenta di decostruire l'idea del linguaggio come mera rappresentazione, equiparando, sostanzialmente, l'azione verbale alle azioni della

⁷⁴ Mi sembra che a tal proposito ci sia una concordanza di visione tra Bachmann-Medick e Fischer-Lichte. Entrambe considerano il campo degli studi sul rituale e dei Performance Studies una parte all'interno del contesto più ampio della svolta performativa. Esse hanno contribuito alla creazione di una nuova terminologia per l'interpretazione della letteratura, del dramma e del teatro che ha costituito il trampolino di lancio per una svolta performativa di più ampia portata (cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*).

⁷⁵ Cfr. *ibidem*. Nel tracciare questa traiettoria cronologica e teorica di evoluzione della cultura, l'autrice individua in Clifford Geertz colui che per primo avrebbe riconosciuto in un sistema di segni e simboli interpretabile e capace di auto-interpretarsi l'inizio dell'ascesa dei vari *turns* verso il successo. Geertz collegò lo sviluppo delle scienze umane negli anni Sessanta – in particolare l'emergere dell'antropologia simbolica – a tendenze intellettuali più generali che nel corso del tempo, in modo particolare con l'avvento degli anni Novanta, hanno individuato tendenze specifiche. Queste, sotto etichette come quella della svolta linguistica, interpretativa, costruzionista sociale, nuovo storicista, retorica o semiotica, sarebbero diventate sempre più influenti in tutte le scienze umane (cfr. *ivi*, p. 13; si veda anche C. Geertz, *After the Fact: Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1995, pp. 114-115).

quotidianità, tale per cui dire corrisponde a fare. L'enunciato performativo produce effetti reali, attiva una dimensione pragmatica che coinvolge soggetto, contesto e azione. La teoria degli atti linguistici ha costituito la base per un'ampia riconsiderazione della dimensione attiva e situata del linguaggio, aprendo la strada a una più generale concezione della cultura come pratica performativa.

A partire dagli anni Novanta, come precedentemente introdotto, Judith Butler radicalizza e amplia la suddetta prospettiva con uno sguardo rivolto alla teoria degli atti linguistici di Austin, trasferendo il concetto di performatività dal linguaggio al corpo e alla sfera sociale. In *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (successivamente *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, 1990), Butler mostra come l'identità di genere non sia un'essenza preesistente che si costituisce a priori, quanto il risultato di una serie di atti, gesti e ripetizioni che ne costituiscono l'effettiva materialità. L'identità, dunque, si costituisce attraverso la performatività: è l'effetto di un fare che produce ciò che sembra presupporre. In tal modo, essa viene intesa come pratica costitutiva e iterativa, in grado di generare realtà sociali, affettive e corporee. La studiosa sposta così il performativo da un ambito linguistico a un ambito politico e culturale, aprendo la via a un'interpretazione del corpo come medium attivo della produzione di senso. Su queste basi si innesta la riflessione di Erika Fischer-Lichte, che all'interno della sua teoria confluita nell'elaborazione di un'estetica del performativo individua, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, l'emergere di un nuovo paradigma estetico fondato sul principio di performatività. Per Fischer-Lichte, la svolta performativa delle arti non è soltanto un mutamento stilistico o formale, ma una trasformazione ontologica dell'arte stessa: l'opera non è più oggetto da contemplare, ma evento che accade nel tempo e nello spazio della relazione tra attori e spettatori. La dimensione rappresentativa viene sostituita da una prospettiva relazionale e processuale, in cui l'esperienza estetica si costituisce come incontro e co-presenza corporea⁷⁶. Elemento centrale di questa nuova estetica è il concetto di "loop autopoietico di feedback"⁷⁷, ovvero il circuito di retroazione autopoietico che si instaura tra attore e pubblico nel corso dello spettacolo. Tale circuito, generando trasformazioni reciproche, rende l'evento artistico un processo di continua co-creazione, dove l'opera non preesiste ma si realizza nell'interazione, nel contatto ma anche nello sguardo. Il *performative turn*, nella prospettiva della teatrologa tedesca, comporta dunque una ridefinizione del ruolo dello spettatore, che da osservatore passivo diventa partecipante attivo, e dello spazio artistico, che da contenitore dell'opera si

⁷⁶ E. Fischer-Lichte, *La co-presenza corporea di attori e spettatori*, in Ead., *Estetica del performativo*, pp. 67-70.

⁷⁷ *Ibidem*.

trasforma in dispositivo esperienziale e spazio intimo⁷⁸. L'estetica del performativo, infatti, sposta il baricentro dell'esperienza artistica dall'oggetto all'evento, dal significato alla presenza, dall'interpretazione alla trasformazione. In questo senso, la performatività si configura come principio epistemologico e percettivo insieme: nella dimensione installativa⁷⁹, l'arte fa accadere ciò che mostra attraverso la messinscena⁸⁰, e nel farlo trasforma e manipola coloro che assistono. Se si pensa alle mostre realizzate da Fondazione Prada che verranno successivamente analizzate, *Laurie Anderson. Dal Vivo* (1998), *Art or Sound* (2014), *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* (2017), o anche ad altri progetti internazionali che hanno lavorato sull'ibridazione delle arti e dei contesti, come ad esempio, *Il tempo del postino/The Time of the Postman*, *Au-delà du spectacle*, *The World as a Stage*, o *A Theatre Without Theatre*⁸¹, il tema della delega interpretativa allo spettatore è uno degli elementi centrali degli interi progetti. Come ha scritto Roberta Ferraresi relativamente al tema della drammaturgia dello spettatore,

⁷⁸ Gli aspetti di costruzione e costituzione dello spazio, in maniera specifica della dimensione espositiva di Fondazione Prada, saranno discussi e approfonditi nel capitolo 3, *Il caso di Fondazione Prada*. In particolare, ci si soffermerà sulla connessione tra le definizioni di "spazio performativo" e "spazio geometrico" – secondo la distinzione operata e la definizione fornita da Erika Fischer-Lichte – e i diversi contesti espositivi di Fondazione Prada (cfr. E. Fischer-Lichte, *Spazialität*, in Ead., *Estetica del performativo*, pp. 189-210).

⁷⁹ Cfr. C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*; B. Groys, *Politics of Installation*; M. Roman, *When display makes art: towards an hybridisation?*, in "Elementy", n. 7, 2024, pp. 120-132. Si veda anche il concetto di "installazioni artistiche partecipative" elaborato da Irene Salza in *Installazioni artistiche partecipative come modus operandi del teatro contemporaneo: la proposta del Teatro di Giornata*, tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Barcelona, maggio 2023, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2024/hdl_10803_690809/irsal1del.pdf.

⁸⁰ Come accennato più sopra, il concetto di messinscena si accompagna a quello di scenografia, inteso non come elemento decorativo, ma come strumento in grado di mostrare e connettere le opere, lo spazio in cui esse vengono presentate e lo sguardo e il corpo dello spettatore. Per un approfondimento si veda il capitolo 4, *La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio: "Laurie Anderson. Dal Vivo"; "Art or Sound"; "The Boat is Leaking. The Captain Lied."*.

⁸¹ *Il Tempo del Postino* è stato un progetto performativo curato da Hans Ulrich Obrist e Philippe Parreno nel 2007 e concepito come una mostra collettiva che avrebbe occupato il tempo anziché lo spazio, definito più precisamente come "The World's First Visual Arts Opera" che comprendeva suono, performance e cinema e che presentava una sequenza di opere d'arte basate sul tempo sul palcoscenico di un teatro. Il progetto fu originariamente commissionato dal Manchester International Festival e dal Théâtre du Châtelet di Parigi per la prima mondiale a Manchester nel luglio 2007, nell'ambito del festival diretto da Alex Poots, segnando l'unica volta in cui è stato messo in scena prima delle tre rappresentazioni tenutesi a Basilea nell'estate 2009 (*"Il Tempo del Postino"*. Theater Basel, Theaterstrasse 7, in "Ways of Curating", <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/il-tempo-del-postino>). *Au-delà du spectacle*, Centre Pompidou, Paris, 22 novembre 2000 – 8 gennaio 2001, mostra organizzata in collaborazione con il Walker Art Center di Minneapolis (titolo originale *Let's entertain*), a cura di Philippe Vergne e Bernard Blistène. *The World as a Stage*, Tate Modern London, 24 ottobre 2007 – 1 gennaio 2008/ ICA Boston, 1 febbraio – 27 aprile, 2008. Mostra organizzata da Jessica Morgan, Curator of Contemporary Art, and Catherine Wood, Curator of Contemporary Art and Performance, Tate Modern, Londra. *A Theater without Theater*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), in co-produzione con Museo Berardo di Lisbon, 25 maggio – 11 settembre 2007, a cura di Bernard Blistène e Yann Chateigné, in collaborazione con Pedro G. Romero. Il progetto espositivo ha esplorato i modi in cui il concetto di teatro ha trasformato la nostra percezione della pratica artistica e ha offerto al visitatore-spettatore nuovi palcoscenici per ospitare la riflessione critica e l'insurrezione.

la libertà di interpretazione, la fiducia nella partecipazione (concettuale) dello spettatore, la sottrazione di un significato predeterminato e obbligato è dunque un'altra strada per un radicale coinvolgimento del pubblico a teatro, per chiamarlo in causa, rimetterlo al centro. C'è tutta un'avanguardia (storica, prima e seconda, neo- e post-) che ha investito molto sullo spettatore, sulla sua attivazione, sul suo ruolo determinante nella messinscena, ma con un approccio di segno diverso rispetto al teatro partecipativo in senso stretto, che mira a coinvolgere anche e soprattutto il corpo del pubblico nella scrittura scenica.⁸²

Questa densa osservazione, che in parte contiene inevitabilmente quanto sostenuto fino a qui, sembra offrire uno spunto di lettura non solo per le trasformazioni partecipative e relazionali che hanno investito il contesto teatrale, pensato, a partire sempre dalla seconda metà del XX secolo, come strumento critico e di confronto pubblico, ma anche per l'influenza dello spazio teatrale⁸³ subita dallo spazio della mostra, che diventa così uno spazio partecipativo e co-autoriale, “teatro di incontri”⁸⁴ fra le persone, “fra scena e realtà, intorno alla drammaturgia dello spettatore”⁸⁵. Le mostre a cui si è fatto riferimento rappresentano in maniera significativa un interesse per queste evoluzioni artistiche, teoriche, disciplinari anche da parte delle istituzioni. Ciò che inoltre appare rilevante in questi esempi, che è anche un ulteriore aspetto che li accomuna, è anche l'arco cronologico in cui essi si svolgono: sono testimoni e risultato effettivo, si potrebbe dire, di quella “medesima necessità epocale”⁸⁶ di sconfinamento che introduce, con le parole di Tancredi Gusman, il volume di Fischer-Lichte. In particolare, queste mostre – facendo sempre fede anche al loro risultato scientifico confluito nei relativi cataloghi – colgono “il carattere complessivo e unitario di queste trasformazioni”⁸⁷ che, tra la fine del Novecento e il primo decennio del XXI secolo, risulta pronto per essere sottoposto a un lavoro di sistematizzazione teorica.

⁸² R. Ferraresi, *Drammaturgie dello spettatore*, in “Biennale Theatre Community”, <https://biennaletheatrecommunity.wordpress.com/2016/08/05/drammaturgie-dello-spettatore/>, 5 agosto 2016, ultimo accesso 17/10/2025. Autori e autrici hanno dedicato ampie trattazioni e ricostruzioni cronologiche al tema del rapporto fra elementi performativi e arti visive a partire dalle avanguardie storiche e delle neoavanguardie. Uno dei primi e più importanti contributi al tema è il testo di RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Thames & Hudson, London 1979; Ead., *Performance Art: From Futurism to the Present* (1988), Thames & Hudson, London 2011. Si veda anche M. Fried, *Art and Objecthood*; A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

⁸³ Il riferimento a tale concetto è da intendersi come esplicitato in nota 2.

⁸⁴ C. Owens, *Robert Wilson: Tableaux*, in R. Stearns, *Logica tangibile: le arti visive di Wilson*, in F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, *Robert Wilson*, ed. it., Octavo, Firenze 1997, p. 222.

⁸⁵ R. Ferraresi, *Drammaturgie dello spettatore*.

⁸⁶ T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 9.

⁸⁷ *Ibidem*.

Tornando nuovamente a Doris Bachmann-Medick, essa individua nella svolta performativa uno dei momenti centrali all'interno del processo di ripensamento contemporaneo delle scienze della cultura, che, secondo l'autrice, rappresenta un vero e proprio passaggio dall'interpretazione alla pratica, in quanto sposta l'attenzione dal linguaggio come sistema di significati al linguaggio come atto, e più in generale dall'analisi dei testi alla considerazione dei processi culturali come eventi che producono realtà. Per Bachmann-Medick, la performatività non riguarda soltanto le arti o la performance teatrale, ma costituisce una categoria epistemologica trasversale, capace di descrivere la cultura come insieme di pratiche incarnate, situate e agentive. "Il performativo", scrive, "è una modalità di esistenza della cultura, il luogo in cui il significato non è dato, ma continuamente generato [nei processi sociali] attraverso l'azione"⁸⁸.

1.3 Delimitare il contesto: prospettive interdisciplinari dello spazio espositivo

I think all definitions are bullshit because they deny the perceptual nature of a thing,
especially theater.

Richard Schechner, 1990⁸⁹

La trattazione fin qui condotta ha messo in evidenza alcuni dei caratteri principali del performativo, contribuendo a definirne i primi profili teorici e, in parte, metodologici. In primo luogo, emerge come l'inserimento del paradigma del performativo nel più ampio ambito dell'interdisciplinarietà non costituisca soltanto una delimitazione del campo d'indagine, ma orienti il concetto stesso verso declinazioni più circoscritte e operative. Il performativo, infatti, può manifestarsi in contesti differenti, e per questo motivo si rende necessario, in questa sede, individuare alcuni riferimenti contestuali, pur nella consapevolezza del loro carattere parziale. Sebbene le definizioni di performatività siano molteplici, e talvolta anche vaghe o contraddittorie, una delle posizioni più condivise sostiene che non esistano definizioni univoche

⁸⁸ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, p. 200.

⁸⁹ R. Schechner, *Behavior, Performance, and Performance Space*, in "Perspecta", vol. 26, 1990, pp. 97-102.

né “concetti fissi di oggettività, realtà o verità e che tutto è frutto di una costruzione individuale, influenzata dal contesto e dall’interazione”⁹⁰.

Contesto e interazione costituiscono, infatti, due nozioni fondamentali per il completo svolgimento dell’elaborato, nel corso del quale verranno assunte sia come elementi di mediazione, sia come criteri per valutare la coerenza tra l’impianto teorico di questo primo capitolo e gli sviluppi successivi. In particolare, la ricerca assume come ambito privilegiato di osservazione quello dell’esposizione, che verrà approfondito attraverso una selezione di tre casi di studio nel capitolo 4.

Parlare di contesto espositivo, tuttavia, rimane ancora una formulazione generica: per individuare i caratteri performativi della mostra – riferiti dunque non alle singole opere, ma alla mostra come dispositivo complesso – sarà quindi necessario analizzare gli elementi e le condizioni che ne determinano la dimensione performativa.

A partire dagli anni duemila, anche le istituzioni museali sono state coinvolte nel processo del *performative turn* precedentemente introdotto, tale per cui “l’art de la performance, la danse contemporaine et dans une moindre mesure les autres arts du spectacle, la musique, le théâtre, le cirque, les marionnettes ont intégré les institutions muséales dédiées aux arts visuels (ou aux arts plastiques)”⁹¹. L’inclusione di pratiche performative all’interno dello spazio museale, in dialogo con le arti visive, ha condotto molte istituzioni a confrontarsi con nuovi modelli espositivi e curatoriali, spesso caratterizzati da elementi ricorrenti quali la transdisciplinarietà e forme collaborative non gerarchiche⁹². Come precedentemente osservato, più che dare vita a un vero e proprio genere, le sperimentazioni intorno al performativo nei dispositivi espositivi si presentano come pratiche sospese tra linguaggi diversi e tra differenti modalità di produzione e diffusione. In questa condizione fluida, i ruoli dell’artista, del curatore e dello spettatore finiscono per rovesciarsi⁹³ e lo spazio espositivo si trasforma in un luogo di incontro, “in cui lo specifico funzionamento di queste interazioni, le condizioni e lo sviluppo del processo di negoziazione possono diventare oggetto di ricerca”⁹⁴. Nella scena espositiva, l’estetica del performativo sposta il focus dell’esperienza artistica dall’oggetto all’evento, dal significato alla presenza, dall’interpretazione alla trasformazione. In questo senso, la performatività si configura come principio epistemologico e percettivo insieme, per cui l’arte, intesa nella sua

⁹⁰ F. Malzacher, *Sentirsi vivi. Il potenziale performativo della curatela*, p. 48.

⁹¹ A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l’institution*, p. 9.

⁹² Cfr. *ivi*.

⁹³ Cfr. E. Quinz, *Présences instables (entre théâtre et environnement, entre distance et immersion)*, in E. Perrot, J. Féral (a cura di), *Le réel à l’épreuve des technologies*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013, pp. 205-220, <https://doi.org/10.4000/books.pur.79611>.

⁹⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 70.

dimensione installativa⁹⁵, ricorre alla scenografia come strumento in grado di mostrare e connettere – manipolandoli – le opere, lo spazio in cui esse vengono presentate e lo sguardo e il corpo dello spettatore⁹⁶.

Questa apertura all'ibridazione dei linguaggi artistici, al dialogo tra performatività ed esposizione si è manifestata anche all'interno delle università e in nuove scuole d'arte e accademie⁹⁷. Questo dato è significativo perché da una parte legittima da un punto di vista scientifico e istituzionale tali trasformazioni, che necessitano, di conseguenza, di studi sempre più sistematici; dall'altra anche gli stessi artisti sono stati legittimati a ripensare la propria pratica lungo l'impulso scenografico, con le sue ambizioni di superamento dei confini disciplinari. Questo ha comportato continue evoluzioni della figura dell'artista, che è ricercatore, insegnante, e nel contesto espositivo talvolta anche curatore.

Esplorando un contesto di esposizione delle arti visive che attinge a modelli dell'evento teatrale, l'obiettivo di questa ricerca è verificare in che modo una modalità si esibisca in relazione alle ontologie convenzionali dell'altra e proporre una relazione reciproca tra teatralità ed esposizione⁹⁸. In questa relazione, la scenografia assume un ruolo di mediazione, contribuendo a riformulare non solo la nozione stessa di opera d'arte, ma anche lo spazio in cui essa è inserita. All'interno di questa dimensione di raccordo, mobile e transitoria, la mostra assume la forma di una struttura aperta e porosa⁹⁹, esito di un'operazione critica e teorica che introduce la temporalità nelle arti visive. Lo studio si è concentrato, in particolare, sull'individuazione dei caratteri performativi implicati nella progettazione delle installazioni artistiche, attraverso azioni espositive che, mettendo in relazione lo spazio della mostra con quello teatrale, trasformano tale combinazione in un palcoscenico sul quale le installazioni stesse vengono messe in scena.

Gli esempi a sostegno di questo inquadramento teorico sono molteplici; si propone qui un caso particolarmente significativo come spunto di riflessione.

⁹⁵ Cfr. C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*; B. Groys, *Politics of Installation*; A. Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2015; M. Roman, *When display makes art: towards an hybridisation?*; I. Salza, *Installazioni artistiche partecipative come modus operandi del teatro contemporaneo: la proposta del Teatro di Giornata*.

⁹⁶ Per un approfondimento sul funzionamento della scenografia come mezzo di costruzione della mostra, si veda il capitolo 4, *La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio: "Laurie Anderson. Dal Vivo"; "Art or Sound"; "The Boat is Leaking. The Captain Lied."*.

⁹⁷ H.P. Schwarz, *Foreword. Routes to a new scenography*, in F. den Ouden, *Space. Time. Narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2011, pp. ix-xxii.

⁹⁸ Cfr. G. Guy, *Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed and Performed*.

⁹⁹ Sul concetto di porosità si tornerà nel corso del capitolo, ma si specifica in fase preliminare che si tratta di un'accezione che, legata al contesto museale-espositivo, si riferisce particolarmente a testi quali M. Roman, *Habiter l'exposition*; P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*.

Coerentemente con lo spirito di queste trasformazioni del contesto culturale all'inizio del secolo, il caso de *Il Tempo del Postino* ne rappresenta senz'altro una delle espressioni più compiute. Realizzato da Hans-Ulrich Obrist e Philippe Parreno e "andato in scena" presso l'Opera House di Manchester nel 2007, si tratta di un progetto che ha innanzitutto invertito il luogo dell'esposizione, sostituendo il palcoscenico allo spazio museale, e di conseguenza anche il tradizionale modo di fruire l'opera teatrale e l'opera esposta. L'idea di questa "visual art opera"¹⁰⁰ era di coinvolgere un gruppo di quindici artisti visivi nella creazione di una mostra che occupasse il tempo e non lo spazio¹⁰¹. A ciascun artista era richiesto di presentare una nuova opera d'arte sulla scena teatrale – incluse le installazioni, ma escluso l'uso di proiezioni video o film¹⁰² – al fine di ridefinire le modalità di esperienza delle arti visive. Per ogni progetto, gli artisti potevano coinvolgere altri artisti provenienti dall'ambito delle *performing arts*, musicisti e cantanti, chiamati a collaborare alla realizzazione delle opere. Tra i vari esempi si possono citare *4 Butterflies* di Anri Sala, *Rain* di Thomas Demand¹⁰³ oppure *It's only real when it's dark* di Douglas Gordon¹⁰⁴, nei quali gli artisti hanno cercato di ridefinire le modalità di ricezione dell'opera da parte del pubblico. Nonostante la struttura del progetto prevedesse la tradizionale suddivisione operativa tra curatori da una parte e artisti dall'altra, l'intento principale era in realtà quello di produrre l'opera collettivamente, secondo una prospettiva orizzontale sia della pratica artistica che della metodologia curatoriale. Sebbene i curatori avessero determinato dei parametri specifici che gli artisti dovevano rispettare, analogamente a quanto avviene nel contesto teatrale, il risultato finale è una forma di collaborazione e di reciprocità "in cui possono istituirsi *altre* condizioni per lo spazio-tempo condiviso"¹⁰⁵. Attraverso questa ricostruzione, *Il Tempo del Postino* può essere inteso come un dispositivo che riflette non solo sulla commistione dei linguaggi artistici e sull'intercambiabilità dei luoghi di presentazione, ma anche sulla trasformazione del ruolo curatoriale. Addentrandosi in questo movimento di slittamento tra opera e scenografia, la sfida dei curatori consisteva nello sperimentare la creazione di un'opera

¹⁰⁰ Ways of Curating, "*Il Tempo del Postino*". Theater Basel, Theaterstrasse 7, <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/il-tempo-del-postino>, ultimo accesso 12/03/2026.

¹⁰¹ D. Birnbaum, M. Herbert, "*Il Tempo del Postino*", in "Artforum", vol. 46, n. 1, September 2007, <https://www.artforum.com/columns/il-tempo-del-postino-180703/>, ultimo accesso 15/03/2026. Il progetto per questa serata aveva trovato in alcune esperienze artistiche sperimentate negli anni Sessanta un modello per la sua organizzazione. In particolare, Birnbaum fa riferimento a un progetto mai realizzato del visionario architetto britannico Cedric Price, che nel 1960 iniziò a progettare – insieme a Joan Littlewood, fondatrice dell'Experimental Theatre Workshop nell'East London – un "Fun Palace" dotato di strutture flessibili e interattive per la musica, la danza e spettacoli pirotecnici (cfr. *ivi*).

¹⁰² M. Roman, *Habiter l'exposition*, p. 55.

¹⁰³ Si veda l'esecuzione dell'opera al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=6BXGf_1RUXk.

¹⁰⁴ Si veda l'esecuzione dell'opera al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=DEYFI6EK4E>.

¹⁰⁵ P. di Matteo, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 18. Corsivo nell'originale.

d'arte attraverso i meccanismi mutevoli della messinscena¹⁰⁶, per determinare un incontro con il pubblico che fosse totalmente impreveduto. Per comprendere meglio queste dinamiche, è possibile osservare come questo tipo di curatela dinamica e circolare, che funge da “ganglio spinale tra diverse soggettività, oggetti, mondi, ha interesse a [...] inventare modi per accogliere le opacità che emergono a vari livelli nel campo delle relazioni [...] accogliendo le potenzialità dell'impreveduto”¹⁰⁷. L'interesse dell'atto curatoriale si sposta, così, dall'oggetto-opera d'arte alle “densità spaziali, temporali, relazionali alimentate dall'incrocio tra artisti, spettatori, opere”¹⁰⁸.

L'obiettivo di una concezione nuova e innovativa dell'opera e della mostra che si trasforma in evento, sia sul piano curatoriale che su quello scenografico, doveva quindi essere quello di offrire un campo di sperimentazione per un pubblico critico – nei confronti dei media –, un campo che consentisse al visitatore-spettatore, in quanto partecipante interattivo, di prendere parte a quel processo di memoria collettiva che restituisce alla storia il suo carattere di eredità viva e apre le arti a un processo di decodifica (inter)attiva da parte dei visitatori. Ciò richiedeva, pertanto, strategie mediali innovative¹⁰⁹. Quello che avviene in questo clima sperimentale è un “dinamismo disciplinare” in cui la curiosità transdisciplinare dei progetti si estende oltre i confini delle arti.

Il progetto di Obrist e Parreno ha tentato di configurare un dispositivo *time-based* che, pur proponendosi di riflettere sulla temporalità dell'opera d'arte e dell'installazione, si svolgeva nel tempo secondo modalità proprie del teatro. Se da una parte è possibile interpretarne gli sviluppi organizzativi e curatoriali in coerenza con la svolta performativa nel campo della cultura e con le trasformazioni in ambito istituzionale, dall'altra esso non consente pienamente di comprendere in che modo la temporalità dell'opera e i meccanismi della messinscena possano effettivamente iscriversi nello spazio della mostra. La problematica del rapporto spazio-tempo, come evidenzia Juliane Rebentisch, sembra inizialmente invertirsi nelle installazioni teatrali di tipo scenografico: se alcuni sviluppi del teatro mostrano quella che può essere definita una tendenza alla spazializzazione, alcune installazioni teatrali sembrano invece orientarsi verso una temporalizzazione¹¹⁰. È in questo contesto che la valutazione secondo cui lo

¹⁰⁶ Come accennato più sopra, il concetto di messinscena si accompagna a quello di scenografia, inteso non come elemento ornamentale, ma come strumento in grado di mostrare e connettere le opere, lo spazio in cui esse vengono presentate e lo sguardo e il corpo dello spettatore. La scenografia è uno strumento talvolta mutevole, per l'appunto, mobile (Cfr. I. Salza, *Installazioni artistiche partecipative come modus operandi del teatro contemporaneo: la proposta del Teatro di Giornata*).

¹⁰⁷ P. di Matteo, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 19.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cfr. H.P. Schwarz, *Foreword. Routes to a new scenography*, in F. den Ouden, *Space. Time. Narrative*.

¹¹⁰ J. Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Londra 2012, p. 154.

spettatore di un'installazione necessita di tempo per attraversarla acquista un significato particolare.

Per questo motivo, si ritiene opportuno introdurre rapidamente un secondo caso di studio che consenta di osservare in modo più puntuale il rapporto tra temporalità, spazio espositivo e dispositivo scenografico, mettendo in luce l'altro lato di tali dinamiche.

In questa prospettiva, il lavoro di Thomas Demand si rivela particolarmente significativo. Artista presente nella versione ampliata de *Il Tempo del Postino* (Art Basel, 2009) e collaboratore di lunga data della Fondazione Prada, Demand sviluppa una pratica che, pur rimanendo legata al campo delle arti visive, mette in discussione i confini tra immagine, spazio e costruzione scenica. Senza anticipare analisi che verranno approfondite nei capitoli successivi, in cui l'artista è direttamente coinvolto, è utile sottolineare fin da ora come la sua ricerca si fondi su un costante slittamento tra realtà e rappresentazione, tra dispositivo espositivo e dispositivo scenografico¹¹¹, offrendo così un terreno privilegiato per indagare le modalità attraverso cui la temporalità può essere inscritta nello spazio della mostra. La pratica di Thomas Demand si rivela particolarmente significativa anche per la ridefinizione del ruolo dell'artista nel contesto espositivo: in diverse occasioni, infatti, egli ha assunto una posizione ibrida tra artista e curatore, partecipando attivamente alla progettazione delle mostre, come nel caso di alcune esposizioni realizzate presso la Fondazione Prada, tra cui *L'Image volée* o anche *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*¹¹². Questa duplice posizione non si esaurisce in una sovrapposizione di ruoli, ma contribuisce a mettere in discussione la distinzione tradizionale tra produzione artistica e costruzione del dispositivo espositivo, evidenziando come la curatela possa configurarsi essa stessa come pratica progettuale e, in senso più ampio, performativa.

Nel caso di *The Boat is Leaking.*, il curatore Udo Kittelmann aveva lavorato congiuntamente con i tre artisti della mostra, per l'appunto Demand, Alexander Kluge e Anna Viebrock. Insieme, il team ha lavorato a un intervento spaziale che originasse la scenografia della mostra, basandosi innanzitutto sulla specificità architettonica del luogo – Ca' Corner della Regina – e le possibilità di intervento al suo interno. La mostra era stata concepita con la funzione di presentare una “exposition des décors de scène, mais aussi de recréer quelque chose qui en

¹¹¹ Cfr. R. Marcoci, *Thomas Demand*, catalogo della mostra, March 4-May 30, MoMA, New York 2005; E. Plevin, *Thomas Demand: Model Man*, in “Flash Art”, n. 337, Winter 2021-22, <https://flash---art.com/article/thomas-demand/>, ultima consultazione 03/01/2026; M. Fried, *Without a trace: the art of Thomas Demand*, in “Artforum”, n. 7, vol. 43, marzo 2005, <https://www.artforum.com/features/without-a-trace-the-art-of-thomas-demand-170989/>, ultimo accesso 20/01/2026.

¹¹² Mentre *L'Image volée* è stata una mostra collettiva curata direttamente da Demand, altri progetti vedono la sua curatela in modo indiretto. Tra questi, oltre alla già citata *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, anche *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*.

différait”¹¹³: per rispondere a questa visione ibrida, gli artisti-curatori hanno lavorato sul dialogo spaziale tra scultura, scenografia e design. Questo metodo aveva permesso di leggere l’installazione come una forma di arte “time-based”¹¹⁴, non perché si svolgesse necessariamente nel tempo come il teatro o la performance, ma perché richiedeva una durata, un attraversamento, una permanenza. Il tempo dell’opera coincide così con il tempo dell’esperienza: con il processo attraverso cui lo spettatore ricostruisce, mentalmente e corporalmente, ciò che non è più visibile come azione ma permane come traccia. In questo senso, l’installazione si configura come una situazione¹¹⁵ piuttosto che come un oggetto, e la teatralità emerge come qualità del suo funzionamento spaziale e temporale.

Alla luce delle riflessioni sviluppate, il performativo nello spazio espositivo non può essere inteso semplicemente come l’introduzione di elementi teatrali o performativi all’interno della mostra, ma come una trasformazione più profonda del dispositivo espositivo stesso. Ciò che emerge è, infatti, una ridefinizione del rapporto tra opera, spazio e spettatore, in cui la dimensione temporale non si limita a configurarsi come evento, ma si iscrive nell’esperienza di attraversamento e di relazione. I casi analizzati mostrano come il performativo operi secondo modalità differenti ma complementari: da un lato, nel *Tempo del Postino*, esso si manifesta nella forma dell’evento, accentuando la dimensione effimera e situata dell’opera; dall’altro, nella pratica di Thomas Demand, si traduce in una temporalità diffusa e incorporata nello spazio, che richiede allo spettatore una partecipazione attiva e una durata esperienziale.

In questo senso, lo spazio espositivo si configura come campo dinamico, in cui la performatività non coincide con l’azione visibile, ma con le condizioni stesse della sua possibilità: le relazioni, i percorsi, le modalità di fruizione e di costruzione di senso. Il performativo si manifesta, dunque, come una qualità emergente dal contesto e dall’interazione, piuttosto che come una proprietà intrinseca dell’opera. È proprio in questa prospettiva che diventa possibile interrogare le pratiche espositive contemporanee, non tanto in termini di ibridazione tra arti visive e performative, quanto come dispositivi capaci di produrre situazioni, esperienze e temporalità condivise.

¹¹³ T. Demand in dialogo con M. Roman, *Thomas Demand. Sortir du cadre*, in Ead., *Habiter l’exposition*, pp. 165-173, qui p. 173.

¹¹⁴ I. Kabakov, *Über die totale Installation – O totalnoi installatsii – On the “total” Installation*, transl. by Cindy Martin, Hatje Cantz Verlag, Berlino 1995, p. 311.

¹¹⁵ Si veda anche A. Nollert (a cura di), *Performative Installation*, Snoeck, Colonia 2003; A. Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*.

2. Elementi di connessione con il metodo plurilinguistico di Germano Celant

La scelta di dedicare questo secondo capitolo all'approfondimento del lavoro di Germano Celant nasce, innanzitutto, dal contributo significativo offerto dalla sua attività all'interno di Fondazione Prada, cui si affianca, più in generale, il ruolo fondamentale nell'elaborazione del concetto di interdisciplinarietà, da lui stesso articolato attraverso una pluralità di formulazioni teoriche, linguistiche e metodologiche.

Dal 1995 al 2014 Celant ha svolto l'incarico di direttore artistico di Fondazione Prada, dove successivamente è stato nominato Soprintendente artistico e scientifico fino al 2020, anno della sua scomparsa. Il suo contributo risulta centrale nella definizione dell'identità curatoriale, dell'approccio espositivo e teorico della Fondazione, in riferimento soprattutto al metodo plurilinguistico, scientifico e collaborativo da lui elaborato¹¹⁶. Questo, nel tempo, si è trasformato in uno strumento in grado di leggere il dialogo che le varie discipline artistiche hanno instaurato tra loro attraverso slittamenti semantici, disciplinari e linguistici, e che hanno strutturato i progetti espositivi nella loro dimensione critica. Dentro questi procedimenti di costruzione delle esposizioni, ciò che il metodo celantiano consente di verificare è un'attenzione specifica rivolta al lavoro congiunto fra curatore, artista/i e istituzione che si testimonia e si consolida, successivamente, anche all'interno dei relativi cataloghi. Questi ultimi, essendo concepiti in qualità di veri e propri testi critici che raccolgono contributi di diverse figure professionali, concorrono, pertanto, ad ampliare il carattere di scientificità che contraddistingue i progetti espositivi e ad adottare un impianto curatoriale collaborativo-dialogico, che sottende la creazione di una vera e propria macchina espositiva e il suo stesso funzionamento. Questo articolato e rigoroso impianto di funzionamento ha contribuito a portare a compimento la mission della Fondazione, incentrata sulla concezione di una ricerca artistica

¹¹⁶ Si veda G. Celant in M. Vercelloni, *Germano Celant & Frank O. Gehry*, in "Interni", Mondadori, Milano 2009, pp. 56-61; G. Celant, *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale e varie località della città di Genova, 2 ottobre 2004 – 13 febbraio 2005, Skira, Milano 2004; G. Celant, *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 1 giugno – 3 novembre 2013, Progetto Prada Arte, Milano 2013; Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, Skira, Milano 2025.

e intellettuale come strumento in grado di comprendere i suoi effetti sulla società e come “possa incidere sulla vita delle persone”¹¹⁷.

L'intento di questo capitolo non è quello di ripercorrere l'intero percorso critico e curatoriale di Germano Celant né di delinearne una genealogia – operazione che risulterebbe eccessivamente ambiziosa, difficilmente realizzabile in un unico capitolo e tale da spostare l'asse tematico e concettuale del progetto di ricerca –, quanto piuttosto di considerare la sua attività al di là dell'esperienza ormai più che consolidata dell'Arte Povera, e di assumerla come una cerniera tra differenti contesti culturali, valutandone gli effetti anche sul piano istituzionale. In questa prospettiva, Celant viene inizialmente assunto come una figura di mediazione e di collegamento con la cultura americana, più specificamente nordamericana¹¹⁸, che già a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento si dimostrava particolarmente avanzata sul piano della configurazione teorica delle evoluzioni artistiche coeve, soprattutto nelle loro declinazioni ibride e aperte a procedimenti performativi¹¹⁹, assetto che negli anni Novanta si è ulteriormente sistematizzato¹²⁰. Parlare di mediazione, anche da un punto di vista simbolico, non è casuale: si tratta di una scelta tutt'altro che neutra perché proprio lo stesso Celant, decifrando i caratteri costitutivi dell'Arte povera, identificava questa esperienza come un

progetto di intervento creativo, non rigido ed impositivo, ma basato sulla mediazione e sull'osmosi con gli agenti esterni. Tuttavia non ha mai cercato di tracciare un'utopia codificabile, per questo si è sempre mossa dialetticamente con le contraddizioni emergenti. È risultata una fusione tra essere e situazione, tra agente e testimone, tra senso e non senso.¹²¹

¹¹⁷ Si veda la pagina del sito web di Fondazione Prada dedicata alla mission dell'istituzione, che esplicita le coordinate alla base della sua costituzione, ripercorre gli obiettivi finora raggiunti e delinea le prospettive future: <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

¹¹⁸ Si ricorda, per completezza, che Germano Celant, dopo il 1977, aveva iniziato a collaborare con il Museo Guggenheim di New York, dove, dal 1989, aveva ricoperto il ruolo di curatore d'arte contemporanea, selezionato dal museo anche per la capacità di incarnare “una figura di raccordo tra la cultura italiana e quella americana” (S.M.S. Cammarata, *Raccontare il miracolo italiano nel 1994. The Italian Metamorphosis 1943-1968*, in “Venezia Arti”, vol. 32, 2023, pp. 121-138, DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/008, qui p. 133). Si veda anche G. Celant, *The American Tornado*, in *The American Tornado: Art in Power 1949-2008*, Skira, Milano 2008.

¹¹⁹ Si veda G. Celant, *Uno sguardo da corpo, musica e danza*, in Id., *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, “Campi del sapere”, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 72-99.

¹²⁰ Il riferimento temporale è centrale non solo per la ricostruzione cronologica delle pratiche di sperimentazione, ma anche per l'individuazione progressiva di una trasformazione del concetto di cultura che esse comportano. In questa prospettiva, Erika Fischer-Lichte interpreta tali trasformazioni come il risultato di pratiche di sconfinamento tra generi artistici diversi, che si intensificano in modo significativo nel passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta (cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*). Su questo argomento si veda anche il contributo di B. Marranca, *Theatre Writings*, PAJ Publications, New York 1984; Ead. *The Performance Histories*, PAJ Publications, New York 2008.

¹²¹ G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Id. (a cura di), *Arte povera*, Electa, Milano 1985, p. 13.

Durante la grande ondata dell'arte povera, in particolare in occasione della celebre mostra fondativa *Arte Povera più Azioni Povere*¹²², il movimento ricevette grandi critiche e il modo di concepire le mostre risultò un'esperienza divisiva, al punto che Celant stesso parlò proprio del “veto di Argan e Calvesi”¹²³. Questo evento, e soprattutto le reazioni opposte di aderenza da una parte e di contrasto dall'altra, si era così rivelato decisivo perché il critico genovese volgesse il suo sguardo e i suoi interessi fuori dall'Italia, puntando “sull'asse Amsterdam-Londra, per poi arrivare a New York”¹²⁴.

L'operazione che si intende compiere consiste nel rintracciare alcuni dei risultati emersi del contatto tra esperienze americane e contesto italiano – e viceversa¹²⁵ –, al fine anche di individuarli all'interno di Fondazione Prada, assumendo come fulcro della ricognizione la lente metodologica che contraddistingue il lavoro di Celant, autonoma rispetto al luogo di azione. Tale funzione di raccordo consente di leggere il suo operato anche in relazione all'impegno delle istituzioni nel recepire e introdurre specifiche tematiche e pratiche artistiche nel contesto culturale italiano. In questo senso, il ruolo di un'istituzione espositiva come Fondazione Prada risulta centrale nel promuovere e rendere operativi questi spostamenti culturali e teorici.

Nel corso del capitolo si cercherà di tracciare un percorso coerente e quanto più lineare che riesca a evidenziare elementi di tangenza e affinità, se non addirittura di possibile corrispondenza, tra il metodo plurilinguistico e transdisciplinare celantiano e il concetto di performativo, secondo quanto delineato nel primo capitolo.

Per raggiungere tale obiettivo, risulta necessario soffermarsi preliminarmente su termini e definizioni che Celant ha rielaborato in relazione al contesto artistico-espositivo, spesso mutuandoli da ambiti estranei alle arti visive, così da verificarne la pregnanza e la mobilità semantica sia all'interno del pensiero critico tra la seconda metà del XX secolo e il ventennio Duemila sia sul piano metodologico-curatoriale. Un metodo che ha contribuito a configurare la curatela come lavoro a sé, intrecciato e al contempo slegato dalla critica. “Sul piano metodologico”, dice Bruno Corà, “deve essergli infatti riconosciuta una capacità organizzativa

¹²² G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968, Rumma Editore, Salerno 1969.

¹²³ G. Celant in dialogo con L. Pratesi, *Germano Celant. Quegli anni*, in “Artribune”, 19/12/2011, <https://www.artribune.com/attualita/2011/12/germano-celant-quegli-anni/>, ultimo accesso 16/02/2026.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ A tale proposito, già nel 1969 Tommaso Trini annotava l'esistenza di questo reciproco scambio culturale tra contesto americano e italiano: “da Torino a New York, da Roma a San Francisco gli artisti europei e americani hanno via via scoperto notevoli corrispondenze. Questa insospettata compresenza di esperienze estetiche fondamentalmente simili fa pensare ad una particolare ‘condizione estetica’ in espansione” (T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera Art Povera*, Electa, Milano 1985, cit. p. 110).

dell'indagine scientifica e della ricerca finalizzata alla costruzione di eventi espositivi e culturali di particolare efficacia e valore epistemologico”¹²⁶.

In questo contesto, formule come *cross-pollination*, progetto espositivo transmediale, osmosi dei linguaggi, ci permetteranno di leggere la sua elaborazione interdisciplinare delle evoluzioni artistiche, che, come vedremo, arriveranno a includere anche i concetti di teatrale, di teatralizzazione¹²⁷ dell'opera d'arte visiva e dello spazio, a favore di eventi, esperienze, situazioni, ambienti.

Dalla costruzione di questo quadro di riferimento, è possibile trovare un riscontro pratico degli aspetti più concettuali, storico-artistici tracciati, attraverso la loro effettiva applicazione all'interno di Fondazione Prada.

Gran parte delle sue ricerche hanno spesso affrontato il tema dello sconfinamento, inteso come movimento di interazione e dialogo delle opere d'arte con lo spazio architettonico teso a costituire una “comunicazione totale [in grado di sollecitare] gli sconfinamenti linguistici e fisici [e aprire] uno spazio procedurale libero dal monopolio ottico-visuale”¹²⁸.

Artisti come [...] Michael Heizer [...] ma anche alcuni protagonisti delle nuove generazioni da Thomas Hirschhorn ad Anish Kapoor, da Carsten Höller a Natalie Djunberg, seppur concedendo qualcosa per la sopravvivenza, lavorano ancora su grandi installazioni che non sono facilmente integrabili dal sistema.¹²⁹

A distanza di sedici anni, questa affermazione risulta anacronistica, potremmo dire. Perché questi artisti “delle nuove generazioni” sono ormai celebrità acclamate da un sistema che ha saputo riconoscere e includere al suo interno i loro procedimenti e le loro installazioni. Lungi dal volersi soffermare su questi singoli artisti, l'intento è piuttosto quello di riconoscere come nel corso di poco meno di vent'anni sia non solo subentrata nel sistema dell'arte una nuova generazione di artisti, ma soprattutto i dispositivi espositivi abbiano saputo accogliere e riflettere i processi di integrazione dei linguaggi artistici, talvolta figli di discipline diverse.

¹²⁶ B. Corà in *Percorsi possibili. Germano Celant*, 29 aprile 2020, <https://www.fondazioneprada.org/project/percorsi-possibili-avvio-di-una-riflessione-sul-lavoro-di-germano-celant/>, ultimo accesso 11/02/2026.

¹²⁷ Si tratta di un'operazione che tenterà, nel corso del capitolo, di avvicinare i procedimenti celantiani ai caratteri di performatività introdotti nel primo capitolo. In particolare, si verificherà la validità del metodo curatoriale ed espositivo

¹²⁸ G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, catalogo della mostra, Venezia, 14 luglio – 10 ottobre 1976, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976, cit. p. 5.

¹²⁹ G. Celant in *Altri appunti per una guerriglia*, intervista con Paola Nicolin, 2010, in Id. (a cura di), *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 275-281, qui cit. p. 275.

Quindi la considerazione alla base della presente ricerca intende riflettere sui suddetti meccanismi di inclusione, che hanno coinvolto artisti e istituzioni in un lavoro sinergico con il pensiero teorico e critico. Alla luce di queste considerazioni, la Fondazione Prada rappresenta un esempio virtuoso di promozione della ricerca operata da una istituzione, al fine di attivare un dialogo effettivo tra procedimenti artistici interdisciplinari e il contributo scientifico di Germano Celant.

2.1 Strumenti di analisi

2.1.1 Primo strumento: la *cross-pollination* tra le arti come categoria critica

In una conversazione con Matteo Vercelloni riportata nella rivista “Interni”¹³⁰ nel 2009, Germano Celant ricorre al concetto di “cross-pollination” – o impollinazione incrociata – per definire il proprio percorso critico e storico, fondato su un intreccio tra diversi linguaggi delle arti che consentisse di “operare su una dimensione fluida e mobile dell’arte, quella non irrigidita e statica di una pittura e di una scultura tradizionali”¹³¹. Il termine è desunto dal lessico botanico, in cui indica il processo naturale mediante il quale il polline viene trasferito da un fiore a un altro grazie all’azione del vento, degli insetti o di altri agenti imprevedibili. Da tale dinamica scaturiscono molteplici possibilità combinatorie che favoriscono la sopravvivenza delle specie. Non di rado, in queste possibilità, si verificano fenomeni di contaminazione tra specie diverse, capaci di generare processi di ibridazione per mezzo dei quali possono emergere forme nuove e inaspettate, al posto di traiettorie riproduttive predefinite¹³². Tenendo conto delle opportune distinzioni di contesto, tendenze all’ibridazione e alla commistione di generi, temi, approcci scientifici e metodologici sono sempre state “fonte di arricchimento nel campo del sapere e nel mondo dell’arte, contribuendo ad accelerare processi e a innovare linguaggi sia nella dimensione creativa, sia sul piano della critica”¹³³.

¹³⁰ M. Vercelloni, *Germano Celant e Frank O. Gehry*.

¹³¹ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme. Dall’operare ‘caldo’ con gli artisti all’ esporre ‘freddo’ con gli architetti: un metodo pluri-linguistico*.

¹³² Cfr. M. Bertelé, A.M. Monaco, S. Piazza (a cura di), *Cross-Pollination: arte, contaminazioni e ibridazioni dal Medioevo al Contemporaneo*, in “Venezia Arti”, vol. 33, dicembre 2024, <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2024/01>; si veda anche S. Mancuso, *L’incredibile viaggio delle piante*, Laterza, Bari/Roma 2018; si veda anche A. Galansino, *The Florence Experiment, a project devised by Stefano Mancuso and Carsten Höller*, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2018.

¹³³ M. Bertelé, A.M. Monaco, S. Piazza (a cura di), *Cross-Pollination*.

In particolare, ripercorrendo sommariamente le tappe più importanti che hanno definito tale percorso, Celant chiarisce che il termine si riferisce innanzitutto al rapporto tra arte e architettura e ne colloca la nascita, in forma ancora embrionale, nelle prime esperienze maturate in ambito editoriale e giornalistico. In particolare, egli riconduce la sua comparsa tra il 1963 – anno di fondazione della rivista *Marcatré*, diretta da Eugenio Battisti, per la quale Celant svolgerà il ruolo di segretario di redazione – e il 1965, quando ha inizio la collaborazione con la rivista di architettura *Casabella*, allora diretta da Alessandro Mendini¹³⁴. L'esperienza con Battisti è senz'altro uno dei momenti più significativi nel processo di formazione di Celant, al punto da segnarne nel profondo l'idea di militanza, “in una dimensione che si situa tra critica e storia dell'arte, e [che] influenzerà la sua scrittura espositiva, intesa come progressivo dialogo e contaminazione tra i linguaggi”¹³⁵. A tal proposito, Celant stesso ricorda l'impostazione di una metodologia storica ricevuta all'università da Eugenio Battisti,

per cui l'attenzione analitica poteva riversarsi su qualsiasi soggetto artistico, dagli orologi alle streghe, dagli automi a Brunelleschi. Pertanto ho subito impostato il mio fare su un'indagine a trecentosessanta gradi dall'arte al design fino all'architettura. Questa visione paritetica è anche conseguenza dell'essere stato, per diversi anni, il segretario di redazione della rivista *Marcatré* [...], in cui venivano accostati diversi linguaggi dell'architettura, dell'arte, del design, della musica, della letteratura [...]. L'interesse per la cross-pollination tra le arti nasce allora.¹³⁶

Questa terminologia è in grado di racchiudere al suo interno i due grandi campi tematici con cui il critico genovese si è sempre confrontato e su cui si sono strutturati la propria filosofia e metodologia curatoriale: da una parte, le arti visive contemporanee e le esperienze delle avanguardie artistiche, mentre dall'altra il lavoro di molti architetti che hanno messo in discussione i confini rigidi dell'architettura. È Celant stesso a descrivere il suo lavoro come il risultato di un fitto scambio intellettuale instaurato sia con le opere di artisti quali, per citarne alcuni, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Hans Haacke, Gordon Matta Clark, sia attraverso una stretta collaborazione con architetti come Vittorio Gregotti, Gino Valle, Pierluigi Cerri, Gae Aulenti, Jean Nouvel, Frank Gehry, Renzo Piano,

¹³⁴ Cfr. M. Vercelloni, *Germano Celant e Frank O. Gehry*.

¹³⁵ L. Conte, *Germano Celant: l'archivio come pratica. Da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale*, in M. Maiorino, M.G. Mancini, F. Zanella (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 49-56.

¹³⁶ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

Rem Koolhaas¹³⁷. Questo continuo “passaggio dall’operare ‘caldo’ insieme agli artisti a un esporre ‘freddo’ insieme agli architetti”¹³⁸ definisce quella che Celant stesso ha individuato come un’operazione di *cross-pollination*, intesa come principio metodologico capace di attivare un dialogo produttivo tra pratiche artistiche e progettuali e di tradurlo in un dispositivo espositivo complesso e interdisciplinare. Secondo Celant, all’interno di questa cornice temporale si registra una crisi del “linguaggio monolitico internazionale”¹³⁹, dalla quale è scaturita una tendenza omogenea all’abbattimento di sistemi disciplinari consolidati, già quasi anacronistici, tanto nel contesto delle arti visive quanto in architettura. A tal proposito, risale al 1971¹⁴⁰ l’uso di “radicale” con cui il critico-curatore genovese intendeva definire quella sperimentazione che nel campo architettonico italiano¹⁴¹ aveva iniziato a diffondersi intorno alla fine degli anni Sessanta, e che proponeva di ricercare quella funzione ideologica che, insieme al design, si era persa dietro a processi di “produzione per la produzione”¹⁴². Il termine delega, perciò, direttamente le figure dei designers e degli architetti ad attivarsi

rispetto alle idee esistenziali e sociali, e anche in virtù di un sistematico rovesciamento del significato filosofico e ideologico del concetto stesso di architettura [...] si devono anche prendere in considerazione tutte le radicali modifiche sopravvenute nell’atteggiamento e nel concetto risultanti dall’emergere di differenti e dirompenti atteggiamenti ideologici e filosofici, concernenti tanto le linee di condotta quanto la prassi.¹⁴³

Nello stesso anno, inoltre, Celant pubblica un breve contributo nella rivista “NAC”, nella quale presenta il progetto *Information Documentation Archives*, che l’anno precedente aveva fondato a Genova¹⁴⁴ insieme a Ida Gianelli in qualità di redattrice, Franco Mello come fotografo-

¹³⁷ Un testo che raccoglie i contributi più importanti e significativi in questo senso è G. Celant, *Architettura+Design 1965-2015*, Quodlibet, Macerata 2015.

¹³⁸ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

¹³⁹ G. Celant, *Il vortice delle immagini*, in Charlotte & Peter Fiell, *Domus: 1970-1979*, Taschen, Colonia 2017, pp. 48-51, qui p. 48.

¹⁴⁰ G. Celant, *Senza titolo*, in “Argomenti e immagini di design”, a. II, nn. 2-3, marzo-giugno 1971, pp. 76-81.

¹⁴¹ I riferimenti principali sono ai casi di Archigram, Archizoom, Superstudio e Gruppo 9999.

¹⁴² G. Celant, *Architettura radicale*, ed. or. *Radical Architecture*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 26 maggio – 11 settembre 1972, MoMA- Centro Di, New York/Firenze 1972, pp. 380-387, ora in G. Celant, *Architettura+Design 1965-2015*, pp. 39-48, qui p. 40.

¹⁴³ G. Celant, *Architettura radicale*, cit. p. 41.

¹⁴⁴ La sede dell’archivio si trovava in salita Oregina 11, dove Celant ha conservato il suo archivio fino ai primi anni Duemila (cfr. A. Costantini, *Azione Riproduzione Archivio. Lo statuto della fotografia dopo la performance e l’attività di Nanda Lanfranco a Genova tra gli anni Settanta e Ottanta*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale, Curriculum Storia e Conservazione dei beni culturali artistici e architettonici, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (DAFIST), Università degli Studi di Genova, XXXII ciclo, 2020, disponibile online <https://tesidottorato.depositolegale.it/handle/20.500.14242/69159>, ultimo accesso 13/03/2026).

cineoperatore, Giorgio Colombo e uno stampatore. L'obiettivo di questo archivio era di "funzionare come servizio di informazione e di documentazione sull'arte e sull'architettura [ed era strutturato in] tre dipartimenti: teoria, informazione, organizzazione"¹⁴⁵. L'intenzione non è, qui, di soffermarsi su questa esperienza d'archivio, quanto fissare un ulteriore punto cronologico a sostenimento dell'approccio ibrido nei confronti dei linguaggi e dei media artistici che si tenta di ricostruire. In particolare, questo caso specifico è significativo nella misura in cui tentava di accostare al pensiero teorico un approccio documentaristico scientifico, che consisteva in "oltre quindicimila tra diapositive, dichiarazioni, [...] ritagli stampa, riviste, giornali, cataloghi, microfilms, videotape, documenti originali, xerocopie, pubblicazioni varie, bibliografie"¹⁴⁶. L'idea alla base, pertanto, era quella di costituire un punto di riferimento per il panorama artistico culturale coevo, chiamando alla collaborazione non solo gli artisti, ma anche musei, gallerie, editori, riviste, collezionisti e, ovviamente, architetti per una mappatura degli "istituti informativi e documentativi sull'arte e sull'architettura, in modo da pubblicare, al più presto, la rete dei centri di informazione"¹⁴⁷.

Qualche anno più avanti, in occasione della mostra *Ambiente/Arte* alla Biennale di Venezia del 1976, egli assume quella posizione di "mediatore culturale" a cui si è accennato poco più sopra, presentando un'apertura di pensiero verso la cultura californiana che include artisti come Asher, Irwin, Nordman, Nauman e Turrell, accanto al lavoro dell'architetto Frank Gehry, che aveva avuto occasione di conoscere due anni prima¹⁴⁸. Celant ha ricondotto a questo evento – cruciale non solo per la propria produzione critica e attività curatoriale, ma anche per le evoluzioni del panorama artistico della seconda metà del XX secolo – i primi procedimenti concreti che lo hanno condotto all'elaborazione compiuta del concetto di "impollinazione incrociata"¹⁴⁹. Quest'ultima viene intesa come una pratica di attraversamento e di transito tra differenti territori disciplinari, che non a caso si riscontra già nel tema scelto per questa mostra, incentrato sul rapporto degli artisti con lo spazio tridimensionale. Il potenziale teorico di questa operazione si proiettava sulla possibilità di "lavorare su un tutto avvolgente, dove poter immettere ogni

¹⁴⁵ G. Celant, *Information Documentation Archives*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", 5 maggio 1971, p. 5.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cfr. G. Celant, *Architettura radicale*. Si tratta di un incontro particolarmente importante, poiché da esso è scaturito un rapporto fra i due non solo professionale, ma anche amicale, che ha determinato una collaborazione e un confronto costanti. Uno dei casi più efficaci di tale lavoro congiunto – al quale hanno partecipato anche Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen – è rappresentato dal progetto performativo *The Course of the Knife/ Il corso del coltello*, realizzato a Venezia nel 1985 e che sarà approfondito nel corso del capitolo.

¹⁴⁹ È Celant stesso a sostenere che Frank Gehry rappresenta appieno quella cross-pollination "delle forme e delle funzioni, dei materiali e degli spazi, che si può considerare l'attitudine fluida con cui si apre il XXI secolo" (G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*).

manifestazione creativa senza adottare margini esterni [e dove poter entrare] in una ‘circolazione’ aperta, non localizzata, che si è concretizzata da un luogo ad altri luoghi, all’arte alle arti”¹⁵⁰. In particolare, un aspetto importante su cui Celant si sofferma spesso riguarda la necessità di mettere in discussione le figure del critico o dello storico dell’arte, che in questo momento storico della cultura – all’inizio degli anni Settanta – devono fornirsi di strumenti nuovi, perlomeno diversi, in grado di saper leggere gli ambienti e gestire linguisticamente le metodologie espositive. Non è un caso, infatti, che il primo grande saggio pubblicato nel 1968 da Celant sia un testo monografico su Marcello Nizzoli, “prima artista, poi architetto e designer [che ha rappresentato coerentemente i suoi interessi aperti a] una creatività che spazia su tutto il reale”¹⁵¹. Questa esperienza di ricerca e di sperimentazione interdisciplinare ha contribuito ad alimentare il processo di osmosi tra i linguaggi e, parallelamente, le esperienze editoriali hanno conferito ulteriore valore e supporto al problema di trovare una coincidenza tra ricerca visuale e progettazione architettonica.

Ancora sotto il segno della *cross-pollination* fra le arti, un altro momento che ha dato seguito cronologico a questo iter di sconfinamento risale al 1996, anno in cui si è svolta la prima Biennale di Firenze dedicata al rapporto tra arte e moda, curata da Ingrid Sischy e Celant insieme a Luigi Settembrini. In questa occasione, i due curatori individuarono “casi di ‘impollinazione’ incrociata, in cui moda e arte si influenzano a vicenda, pur mantenendo le differenze, i conflitti e le aspirazioni”¹⁵². Tuttavia, appare necessario ricondurre questa dichiarazione di riconoscimento ed esplicitazione consapevole, matura e sistematica delle contaminazioni disciplinari a un momento preliminare, che sembrerebbe aver aperto la strada a una svolta del pensiero critico orientata al ripensamento della dicotomia arte/moda. Nel numero speciale di febbraio 1982 di *Artforum*¹⁵³, infatti, Ingrid Sischy e Germano Celant firmano un editoriale che testimonia l’apertura del terreno culturale a un pensiero critico trasversale, destinato a prendere corpo tra la fine del XX secolo e il nuovo millennio, fino a una sua progressiva normalizzazione. Il contributo dei due autori delineava un contesto culturale di riferimento in cui il rapporto tra l’arte d’avanguardia e la produzione della cultura di massa, in quel momento storico, stava investendo sempre più frequentemente tutti gli aspetti della

¹⁵⁰ G. Celant, *Architettura+Design 1965-2015*, cit. p. 9.

¹⁵¹ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

¹⁵² G. Celant, L. Settembrini, I. Sischy (a cura di), *Il tempo e la moda*, Skira, Milano 1996, s.p. In merito si veda anche il contributo di Chiara Pompa, *Niche fashion magazine as artwork. Alle origini postmoderne di un ‘campo indefinito di molte esplorazioni’ fotografiche*, in F. Cleto, S. Consonni, C. Sancho Guinda, K. Van Godtsenhoven (a cura di), *Movimento III. Rigenerazioni, passaggi, transcodifiche*, Elephant & Castle, n. 32, 2024, pp. 134-149, <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.509>.

¹⁵³ I. Sischy, G. Celant, *Editorial*, in “Artforum International”, vol. 20, n. 6, febbraio 1982, pp. 33-36.

mercificazione della cultura e della culturalizzazione della merce. La specificità di questo editoriale speciale consiste nel tentativo di confrontarsi con una pratica artistica che mira a conservare la propria “autonomia mentre entra nella cultura di massa, nel confine sfumato tra arte e commercio, e che partecipa alle molteplicità vaganti del corpo dell’arte popolare. [...] la minaccia all’arte non proviene più dall’esterno, ma dall’interno: dal suo isolamento e dal suo conservatorismo”¹⁵⁴. Secondo le dichiarazioni dei due autori, il testo pubblicato dalla rivista statunitense avrebbe cercato, pertanto, di evidenziare i caratteri camaleontici dell’arte, in grado di attraversare e occupare spazio in sistemi diversi, “non necessariamente dove ci si aspetta”¹⁵⁵. Nella posizione assunta da Sischy e Celant si può dunque individuare la volontà di ricondurre a questo processo di travaso, di trasferimento da un campo all’altro di linguaggi, pratiche e strategie l’annullamento di sistemi tradizionalmente contrapposti dall’ordine gerarchico “tra arte pura e arte applicata [tra] serio e frivolo, alto e basso, puro e impuro”¹⁵⁶.

In questo orizzonte è possibile riscontrare una corrispondenza con quella “medesima necessità epocale”¹⁵⁷ di sconfinamento tra generi artistici diversi, delineata nel capitolo precedente, e riconoscere l’efficacia della *cross-pollination* come metafora di un cambiamento non solo artistico, ma più ampiamente culturale. In particolare, appare possibile e coerente considerare questa formulazione linguistica adeguata a interpretare la “nuova realtà sociale”¹⁵⁸ che si viene a configurare in quel periodo di crisi attraversato dal mondo delle arti a partire dalla metà del secolo scorso e che si consolida a cavallo dei due secoli. L’impollinazione incrociata nasce, infatti, dall’esigenza di individuare una sorta di rivoluzione che avviene nel campo delle arti nel suo complesso, dalle arti figurative all’architettura, dalla letteratura alla musica, dal teatro al cinema. Coerentemente con le osservazioni di Gianni Pettena sul rinnovamento delle arti promosso da Germano Celant, tale processo può essere considerato come una “rifondazione concettuale e di nuove formulazioni linguistiche della disciplina [architettonica, sviluppatasi] quasi parallelamente alle contemporanee, nuove esperienze nel campo delle altre arti”¹⁵⁹. In definitiva, sembrerebbe coerente sostenere che grazie alla sua capacità di interpretare le evoluzioni artistico-culturali del tempo e di individuare un campo di studio, la *cross-pollination* tra le arti si identifica come una vera e propria categoria critica che prende forma attraverso il pensiero, la pratica e il metodo di Germano Celant. Riconoscerla come tale implica una

¹⁵⁴ Ivi, p. 33. Traduzione mia.

¹⁵⁵ *Ibidem*. Traduzione mia.

¹⁵⁶ C. Pompa, *Niche fashion magazine as artwork*, p. 138.

¹⁵⁷ T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 9.

¹⁵⁸ G. Pettena, *Germano Celant e il rinnovamento delle arti*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 228-233, qui p. 229.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

riflessione su due aspetti strettamente interconnessi: da una parte, essa incorpora elementi ereditati dalle pratiche neoavanguardistiche, legati ai processi di ibridazione, ai confini labili del performativo e al concetto di *intermedia*¹⁶⁰; dall'altra, nella sua declinazione curatoriale e istituzionale, questo strumento concettuale assume caratteristiche inedite, incidendo direttamente sulle modalità operative e metodologiche della pratica curatoriale. Per Celant, infatti, il processo di ibridazione tra le arti e di osmosi tra i linguaggi non equivale a una semplice contaminazione stilistica, ma implica uno scambio strutturale di metodi, ruoli e formati, “un intreccio tra linguaggi e ricerche molteplici”¹⁶¹.

Relativamente allo spazio espositivo – e dunque ancora in connessione con il processo di rinnovamento dei progetti architettonici –, uno degli aspetti su cui si concentra il lavoro di Celant, come si vedrà nel caso specifico di Fondazione Prada, riguarda l'introduzione, già nelle fasi di progettazione, di elementi di “emozionalità [intesa come] una contaminazione di linguaggi e metodologie disciplinari intesi come strumento di contestazione della disciplina”¹⁶². Non a caso, tra gli esempi che hanno maggiormente inciso sulle esperienze celantiane nel rapporto tra architettura, arti e spazio espositivo emergono in particolare quelli di Frank Gehry e Rem Koolhaas. Il primo, ha saputo sviluppare un dialogo costante con gli artisti – tra cui si ricordano Donald Judd, Richard Serra, Claes Oldenburg – e, al contempo, rispondere alle esigenze museali di istituzioni complesse, come avviene nel rapporto con Thomas Krens, dapprima in occasione del Guggenheim Museum Bilbao e, più recentemente, nella progettazione della megastruttura del Guggenheim Abu Dhabi. In questi contesti, l'architettura viene concepita da Gehry come una “mescolanza di innesti, [un] luogo di emotività che permetta l'immersione e l'ingresso della libertà e dell'espressività eterogene, [...] uno strumento liberatorio”¹⁶³. È soprattutto l'idea dell'architettura come possibilità di ricerca, che travalica le rigidità “dei limiti lineari semplici e geometrici, astratti e riduttivi”¹⁶⁴, a interessare

¹⁶⁰ Il termine si riferisce all'omonimo titolo del primo numero di “Something Else Newsletter” pubblicato da Dick Higgins nel 1966, con l'intenzione di definire una categoria concettuale in grado di interpretare i cambiamenti che stavano avvenendo nel campo delle arti alla metà del secolo. *Intermedia* viene qui usato con l'intenzione di riferirsi alla possibilità, che il termine tentava di proporre, di nominare oggetti che, fino ad allora, sfuggivano a una chiara classificazione. Si presenta, quindi, come un termine descrittivo, utile a definire quegli oggetti che “fall between established norms”, in uno spazio liminale (D. Higgins, *Intermedia*, in “Something Else Newsletter”, vol. 1, n. 1, 1966). In questa condizione di “in-betweenness”, uno degli esempi più significativi proposti dall'autore è la scultura-hamburger *Floor Burger* (1962) di Claes Oldenburg.

¹⁶¹ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

¹⁶² G. Pettena, *Germano Celant e il rinnovamento delle arti*, p. 231. Si veda anche G. Celant, *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*. Nel capitolo dedicato a Gehry, Germano Celant definiva la sua architettura “letteraria e pulsionale”.

¹⁶³ G. Celant, *Frank. O. Gehry dal 1997*, Skira, Milano 2009.

¹⁶⁴ G. Celant, *L'architettura centauro. Frank O. Gehry*, in Id., *Architettura+Design*, p. 262.

gli sviluppi ulteriori di questa *cross-pollination* tra le arti che mira a diventare un territorio di esplorazione, facendo decadere sistemi disciplinari predisposti.

Sulla linea di questa “liquidità”¹⁶⁵ dell’architettura, si colloca anche la collaborazione con Rem Koolhaas – che verrà approfondita nel capitolo successivo –, la quale segna più esplicitamente l’ingresso di tale struttura teorica nel XXI secolo. Una declinazione esemplare di questa impostazione è rappresentata dal progetto della sede di Fondazione Prada in Largo Isarco a Milano, dove la progettazione combina, in una configurazione unitaria e stratificata, tessuto urbanistico, nuovi edifici e strutture preesistenti, insieme a una pluralità di linguaggi artistici, dalle arti visive alla letteratura, dal teatro al cinema, dalla musica alla danza¹⁶⁶.

Questi esempi, seppure parzialmente, ci consentono di riflettere sulle modalità organizzative di un pensiero e di un lavoro “a mani e a sguardi incrociati”¹⁶⁷, che trova nella collaborazione con Miuccia Prada e Patrizio Bertelli un compimento particolarmente articolato. Si tratta di un processo fondato su confronti costanti e reciproci, nei quali entrano in gioco esigenze linguistiche e operative differenti, tra

le opere degli artisti, la logica della collezione, la metodologia espositiva, le risposte progettuali, le necessità volumetriche e funzionali, la veicolazione dell’immagine, il contenimento dei costi, l’innovazione comunicativa e tutti gli altri elementi che compongono un risultato museale, per quanto sperimentale. Ancora una volta il team funziona, perché si basa su un’apertura reciproca ai singoli suggerimenti e alle specifiche esigenze, per disegnare un sogno insieme.¹⁶⁸

L’architettura si trasforma, assumendo le sembianze di un elemento plastico emozionale in grado di veicolare dei messaggi che riguardano non più, solo, questioni formali o funzionali, ma anche contenuti teorici, critici, pubblicitari e istituzionali. In tal senso, si potrebbe sostenere che sia proprio il carattere di reciprocità, su cui lo stesso Celant ritorna più volte, a riflettersi

¹⁶⁵ Il termine deriva dalla definizione di “stadio di liquidità” che Celant usa in riferimento alla ricerca di Langlands & Bell per fornire l’immagine della dissolvenza dei confini dell’architettura, che si apre a instaurare una relazione con le persone, ridefinendo il rapporto, non più contrapposto, tra racconto/immagine e il suo contesto quotidiano. Parlare di liquidità, in questi termini, significa allora indicare un rovesciamento di prospettiva che investe le categorie stesse della percezione tra realtà e astrazione, tra apparizione e percezione, tra ambiente e costruzione (G. Celant, *The Transparency of Architecture*, in H.M. Herzog, T. Sokolowski, J. Watkins (a cura di), *Langlands & Bell*, catalogo della mostra (Serpentine Gallery, Londra, 30 aprile – 20 maggio 1996; Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, 9 giugno – 14 luglio 1996; Grey Art Gallery & Study Center, New York, marzo-aprile 1997, pp. 7-16, trad. it. *La trasparenza dell’architettura. Langlands & Bell*, in G. Celant, *Architettura+Design 1965-2015*, pp. 147-162).

¹⁶⁶ Si veda G. Celant in *19.000 metri di cultura*, in “Interni”, 652, 6 giugno 2015, pp. 2-7, ora *19.000 metri di cultura. Rem Koolhaas e OMA*, in G. Celant, *Architettura+Design 1965-2015*, pp. 341-344.

¹⁶⁷ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

anche sullo spazio espositivo. La mostra diventa così uno spazio di reciprocità che l'artista, in dialogo con l'installazione e la scenografia espositiva, costruisce “entre les oeuvres habitant les lieux et la sensibilité des visiteurs”¹⁶⁹. In questa totalità, interno ed esterno, architetture nuove e preesistenti si uniscono a dinamiche di esposizione e fruizione anche delle altre arti e non possono più essere separati.

In definitiva, quello che la definizione di *cross-pollination* riesce a costituire è un campo di studio e di azioni in cui si attivano delle connessioni fra le arti, prime fra tutte tra architettura e arti visive, capaci non solo di influenzarsi reciprocamente, ma di incidere sulle traiettorie più ampie delle evoluzioni culturali.

2.1.2 Secondo strumento: l'installazione nello spazio espositivo transmediale

Celant riconduce la concretizzazione di queste metamorfosi culturali ed epocali a un arco cronologico molto ampio, dal 1909 agli anni Sessanta, dal Futurismo a Warhol, arrivando a configurare quella ha definito una “visione ‘sferica’”¹⁷⁰ dei linguaggi delle arti.

Estendendo il discorso di queste evoluzioni nel contesto dell'arte povera, i caratteri essenziali che Celant recupera anche dalle esperienze delle avanguardie storiche parlano di un'arte che

trova nell'anarchia linguistica e visuale, nel continuo nomadismo comportamentistico il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione; arte come stimolo a verificare continuamente il proprio grado di esistenza (mentale e fisica), come urgenza di un esserci che elimini lo schermo «fantastico» e mimetico dinanzi agli occhi della comunità degli spettatori, per condurli dinanzi alla specificità mentale e fisica di ogni azione umana, quale entità da completare e giudicarsi.¹⁷¹

Tale impostazione prefigura già uno slittamento dall'oggetto all'evento, dall'osservazione alla “condizione situazionale”¹⁷², dall'opera come entità autonoma all'esperienza come processo.

A ulteriore sostegno del quadro qui delineato, appare opportuno ricordare che, nella fase compresa tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, tanto in Europa quanto

¹⁶⁹ M. Roman, *Habiter l'exposition*, p. 18.

¹⁷⁰ G. Celant, *Saggio introduttivo. Un'arte sferica*, in B. Ferriani, M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia della conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, pp. 11-21.

¹⁷¹ G. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano; Studio Vista, Londra; Praeger, New York; Studio Wasmuth, Colonia 1969, cit. p. 65.

¹⁷² G. Celant, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, p. 5.

negli Stati Uniti, numerose pratiche artistiche sperimentali si proposero di mettere in discussione gli assetti linguistici e i modelli consolidati del panorama culturale dominante, in cui l'arte veniva progressivamente inglobata nei meccanismi della mercificazione culturale¹⁷³. All'interno di questo contesto, le esperienze performative sviluppatasi nell'ambito della performance e, parallelamente, attraverso le prime formulazioni dell'arte installativa vennero progressivamente assunte come strumenti privilegiati per produrre uno scarto rispetto ai codici espressivi tradizionali e per ridefinire il rapporto tra opera, spazio e spettatore. In questa prospettiva, l'idea di una configurazione transmediale può essere intesa come una possibile articolazione di tali processi: non come categoria autonoma o sovrapposta, bensì come declinazione operativa di quella più ampia dinamica di attraversamento e ibridazione tra linguaggi che è stata qui ricondotta al paradigma della *cross-pollination*.

In questo senso, una delle esperienze più ampiamente riconosciute come espressione significativa di una trasformazione nel metodo espositivo, di commistione linguistica e della concezione ambientale dell'opera è rappresentata dalla XXXVII Biennale d'arte di Venezia¹⁷⁴ (1976), e in particolare dalla mostra *Ambiente/Arte: dal Futurismo alla Body Art* curata da Celant. Essa ha costituito un momento di emersione e di formalizzazione istituzionale di processi già maturati nel corso degli anni Sessanta, offrendo loro una visibilità internazionale e una più compiuta sistematizzazione. Ma soprattutto, questo storico progetto sulla centralità dell'installazione ha costituito un'occasione cruciale per rendere manifesta quella progressiva ridefinizione del rapporto tra opera, spazio e pubblico che aveva attraversato il decennio precedente, segnando "l'inizio di un'epoca di transizione dalla militanza culturale dei processi partecipativi e condivisi, talvolta anche contraddittori, a una fase di riorientamento critico destinata a svilupparsi nel decennio successivo, gli anni Ottanta"¹⁷⁵. Per il critico-curatore genovese, gli anni Settanta hanno segnato i primi grandi progetti espositivi, ed è stato Celant stesso a dichiarare che *Ambiente/Arte* fu l'evento che maggiormente influenzò il panorama culturale del tempo¹⁷⁶. Il progetto infatti ha, prima di tutto, segnato l'inizio del suo "procedere

¹⁷³ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, "Campi del sapere", Feltrinelli, Milano 2008.

¹⁷⁴ La partecipazione italiana alla rassegna veneziana fu costituita dalla mostra *Ambiente come sociale*, coordinata da Enrico Crispolti e da Raffaele De Grada. Costituiva l'antologia di progetti *site-specific* di impegno urbano e sociale selezionati da Crispolti stesso.

¹⁷⁵ A. Mazzanti, *Interdisciplinarity among the logics of displaying. Staging as an interaction between historical and design approaches*, in F. Castellani, J. Glicenstein, F. Zanella (a cura di), *Questioning Exhibit Display: Theories, Forms, Perspectives*, Hermann, Paris 2024, pp. 275-294, qui p. 277. Traduzione mia.

¹⁷⁶ Cfr. S. Basar, H.U. Obrist, *Futuro, Presente, Passato: Remembering Germano Celant (1940-2020)*, in "e-flux Journal", n. 108, aprile 2020, <https://www.e-flux.com/journal/108/330265/futuro-presente-passato-remembering-germano-celant-1940-2020>, ultimo accesso 03/03/2026.

espositivo ‘in collaborazione con’¹⁷⁷, ma ha anche rappresentato un sapiente metodo organizzativo di un lavoro basato sulla comparazione fra storico e strettamente contemporaneo. Le installazioni di artisti come Dan Graham, Joseph Beuys, Bruce Nauman, fra i vari, venivano inserite in uno spazio aperto, in un dialogo immersivo con opere e artisti delle avanguardie – ad esempio Lucio Fontana, Theo van Doesburg, El Lissitzky, Piet Mondrian. La scelta rappresenta senz’altro una specifica posizione storico-artistica e critica, ma certamente anche politica: laddove il dato di ricostruzione lineare e cronologica viene meno, “the first political gesture was to take away the walls, to clear the space [...]. Whenever you enter an institution, you have to bring the space with you”¹⁷⁸. L’eliminazione delle pareti e la liberazione dello spazio espositivo non costituivano soltanto un dispositivo formale, ma un gesto volto a mettere in crisi lo spazio istituzionale e a espandere le condizioni stesse della fruizione, portando, così, a compimento la visione sferica dell’arte. La creazione di stanze-ambienti consente, infatti, di abbattere la canonica visione frontale che spesso l’arte richiede, verso una prospettiva circolare in cui subentra il carattere transmediale della mostra, inteso non come un valore aggiunto di tipo tecnico o spettacolare, ma come una strategia compositiva che affianca *media* differenti attraverso la messinscena, la scenografia e l’architettura, quali strumenti di indagine¹⁷⁹. Non una mostra di oggetti, ma un’immersione ambientale che attraversa temporalmente l’arco delle avanguardie, traducendo in forma spaziale un’idea di continuità e compresenza storica. A prevalere non è una collezione di frammenti isolati, in cui l’arte appare come elemento decorativo, ornamentale, bensì una totalità sinfonica.

Questo episodio della storia del sistema artistico e della critica italiana è stato importante anche per aver introdotto una riflessione sulla ridefinizione della figura e del ruolo del critico d’arte, non più un “interprete privilegiato ma un operatore fra operatori, in un continuo scambio fra prassi e elaborazione teorica”¹⁸⁰. Lungo questa prospettiva, il critico-curatore assume una funzione di mediazione, di costruzione processuale dell’evento espositivo che quasi lo assimila al “reporter”, restituendo la propria testimonianza insieme a quella degli artisti e degli altri soggetti coinvolti. La proposta di Celant operava una selezione e una sistematizzazione delle tendenze contemporanee in dialogo e non si trattava, dunque, soltanto di un allestimento di opere ambientali, ma di un gesto critico che ha contribuito a storicizzarne lo statuto. Seguendo

¹⁷⁷ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Sul tema della visione circolare come esito di processi di *cross-pollination* fra le arti e, al contempo, come elemento di costruzione di un campo sensoriale non gerarchico si ritornerà più ampiamente nel capitolo 4, *La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio*: Laurie Anderson. Dal Vivo; Art or Sound; The Boat is Leaking. The Captain Lied. – soprattutto nel caso della mostra *Art or Sound*.

¹⁸⁰ E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da «Volterra 73» alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977.

questi criteri, essa è diventata una “mostra canonica esemplare [che ha saputo proporre] un allestimento concettualmente così complesso da aprire innumerevoli narrative (dunque centrale per la metodologia curatoriale)”¹⁸¹. Uno degli obiettivi di tale esperienza è stato anche quello di proporsi come un intervento di storicizzazione dell’arte installativa, favorendone una lettura metodologica.

Già tutta l’esperienza dell’Arte Povera testimoniava, d’altra parte, un’organizzazione orizzontale del lavoro, dei saperi e delle pratiche, che privilegiava la partecipazione rispetto al racconto, come ricordava Alessandro Del Puppo¹⁸², nonché il suo “massimo grado di libertà ai fini della creazione”¹⁸³.

Se l’espressione “progetto espositivo transmediale” è stata impiegata in contesti espositivi più recenti – come nel caso della mostra *The Boat Is Leaking. The Captain Lied*.¹⁸⁴ – per descrivere una configurazione ambientale nella quale media differenti concorrono alla costruzione di un’esperienza unitaria e stratificata, essa può essere assunta, in questa sede, come categoria analitica utile a rileggere alcune modalità operative già presenti nella pratica curatoriale di Germano Celant.

Pur non ricorrendo esplicitamente a tale definizione, egli elabora in più occasioni una concezione dello spazio espositivo che ne anticipa presupposti e implicazioni. Nel saggio introduttivo nel catalogo della settima edizione di Documenta (1982), *A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, pubblicato nello stesso anno in italiano nel quarto numero della rivista “Rassegna”, delinea chiaramente i profili di una cornice di riferimento entro la quale dimostrare la funzione dell’installazione come macchina visiva di costruzione della mostra¹⁸⁵, dotata dunque del potere di rivalutare il rapporto arte-architettura. In particolare, Celant riconduce addirittura l’installazione alla forma di un “testo”: lega, cioè, questa svolta nel campo dell’esposizione a una svolta linguistica, in cui arte e architettura giocano un ruolo centrale nell’evoluzione della cultura. Si tratta non di individuare o fornire una definizione, ma di riconoscere un nuovo campo di ricerca che, dalla seconda metà del XX

¹⁸¹ V. Martini, *Il canone espositivo e il caso Ambiente/Arte*, in F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani (a cura di), *Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali*, Dossier 4 (*Esposizioni*), atti del convegno internazionale, Parma, 27-28 gennaio, 2017, 2018, pp. 297-306, qui p. 297.

¹⁸² A. Del Puppo, *Doppio Celant*, in “Doppiozero”, 22 novembre 2025, <https://www.doppiozero.com/doppio-celant>, ultimo accesso 23/02/2026.

¹⁸³ G. Celant, *Arte povera*, p. 65.

¹⁸⁴ Comunicato stampa della mostra *Fondazione Prada presenta a Venezia “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, un progetto espositivo con Alexander Kluge, Thomas Demand and Anna Viebrock, curato da Udo Kittelmann, dal 13 maggio al 26 novembre 2017*. Documento reperibile online, <https://www.fondazioneprada.org/press/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=ita>.

¹⁸⁵ Cfr. G. Celant, *A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, in *documenta 7*, catalogo, vol. 2, D + V Paul Dierichs GmbH & Co KG, Kassel 1982, pp. xiii-xvii.

secolo, riesce a travalicare quella funzione che storicamente aveva associato all'installazione una funzione ornamentale e a costituire un metodo espositivo basato sulla convergenza dei linguaggi artistici¹⁸⁶.

Lo svolgimento del tema appare già estremamente solido in questo contesto, anticipando una serie di riflessioni che testimoniano l'apertura dell'arte dagli ambienti alle installazioni: si tratta di un tema che verrà elaborato in maniera più sistematica in contributi scientifici successivi, tra cui per esempio il testo *Monumenti effimeri. Storia della conservazione delle installazioni*, curato da Barbara Ferriani e Marina Pugliese, dove viene di fatto articolato in maniera sistematica il tema dell'installazione come pratica artistica poliedrica e ibrida¹⁸⁷. In questa occasione, Germano Celant è stato invitato dalle curatrici del volume a rileggere le esperienze di relazione tra arte e ambiente: nel saggio introduttivo *Un'arte sferica*, a cui si è già fatto riferimento, egli ha proposto un'idea di opera e di ambiente fondata sulla molteplicità dei punti di vista, sulla simultaneità dei livelli percettivi e sulla messa in crisi della tradizionale prospettiva frontale, invitando lo spettatore a muoversi all'interno di un campo sensoriale non gerarchico¹⁸⁸. La nozione di sfericità, coerentemente con l'idea di fluidità dello spazio architettonico e di visione circolare, rinvia a una spazialità avvolgente in cui gli elementi non si dispongono secondo un ordine lineare, ma coesistono in un campo relazionale espanso.

In tale prospettiva, la configurazione transmediale non va intesa come mera giustapposizione di linguaggi, bensì come principio organizzativo grazie al quale immagini, testi, suoni, dispositivi filmici, elementi performativi e struttura architettonica vengono integrati in un sistema unitario. Ciò che viene ridefinito non è soltanto il rapporto tra media differenti, ma la stessa esperienza dello spettatore, chiamato a muoversi all'interno di uno spazio in cui percezione, temporalità e conoscenza risultano intrecciate. Questo assetto ambientale può essere interpretato come la traduzione operativa di quella tensione alla fluidità e all'attraversamento dei confini disciplinari che Celant aveva tematizzato attraverso il concetto di *cross-pollination*. Se quest'ultimo descrive il principio teorico dello scambio e dell'ibridazione tra arti e ambiti progettuali, la dimensione transmediale ne rappresenta la concretizzazione spaziale e percettiva: il momento in cui l'interdisciplinarietà si fa struttura espositiva, e la mostra assume la forma di un dispositivo complesso, potenzialmente

¹⁸⁶ *Ibidem*. Nel testo Celant ripercorre la storia dell'installazione tra XIX e XX secolo, tra i Salons, le gallerie, le esposizioni universali, fino alle sperimentazioni delle avanguardie storiche, al fine di contestualizzare il contributo di queste ultime nel contesto artistico-espositivo-culturale della seconda metà del secolo.

¹⁸⁷ Cfr. B. Ferriani, M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia della conservazione delle installazioni*.

¹⁸⁸ G. Celant, *Saggio introduttivo. Un'arte sferica*, in B. Ferriani, M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia della conservazione delle installazioni*, pp. 11-21.

performativo. In questo senso, il riferimento alla “sfericità” consente di evitare una lettura puramente tecnica del termine e di ancorarlo a una concezione più ampia della pratica installativa, intesa come costruzione di un ambiente totale. Se si prendono ad esempio alcune mostre strettamente connesse all’elemento architettonico, come *Arte Italiana. Presenze 1900-1945* (Palazzo Grassi, Venezia, 1989), *The Italian Metamorphosis 1943-1968* (Guggenheim Museum, New York, 1994-1995)¹⁸⁹, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (Fondazione Prada, Venezia, 2013) – solo per citarne alcune – interno ed esterno, opera e contesto, linguaggio e architettura non si dispongono secondo rapporti di subordinazione, ma secondo dinamiche di co-implicazione. La nozione di transmedialità può essere ricondotta alle trasformazioni che attraversano la ricerca visiva nel corso dei primi sessant’anni del Novecento, quando l’arte inizia a rivendicare – come osserva Germano Celant – una forma di “ubiquità”, ovvero la possibilità di manifestarsi simultaneamente in molteplici supporti e contesti: “sulla tela e nel bronzo, sul muro e nella stanza, nel film e nella fotografia, [...] nella radio e nella televisione”¹⁹⁰. Essa si propone, perciò, come linguaggio di unione, di raccordo e di integrazione di linguaggi differenti nello spazio e nel tempo, che ribadisce perciò il decadimento di ogni gerarchia visiva, per ascoltare¹⁹¹ l’opera invece che interpretarla e per “fare un’esperienza più immediata di ciò che abbiamo”¹⁹².

In definitiva, questo strumento consente così di mettere a fuoco, sul piano concreto dell’installazione e della progettazione espositiva, quella stessa tensione alla fluidità e all’attraversamento dei confini disciplinari che Celant aveva tematizzato attraverso il tema della *cross-pollination*. Mentre quest’ultima opera come categoria teorica di scambio e ibridazione tra le arti, la dimensione transmediale ne rappresenta la configurazione spaziale e performativa. Se la *cross-pollination* consente di individuare, a livello teorico e metodologico, un campo di ricerca in cui si attiva sistema di attraversamenti e di scambi strutturali tra linguaggi e discipline, il riferimento alla transmedialità permette di osservare come tale sistema si traduca, in termini operativi, in un dispositivo espositivo capace di integrare media differenti e di ridefinire le condizioni della fruizione. Parlare di spazio espositivo transmediale relativamente ai progetti curati da Germano Celant non indica soltanto la compresenza di più mezzi o formati, né si limita a un generico attraversamento tra codici espressivi: esso rinvia piuttosto a un principio di

¹⁸⁹ Questi due casi in particolare si connettono ad alcuni esiti della lunga collaborazione tra Germano Celant e Gae Aulenti. Si veda anche N. Artioli, *La collaborazione tra Gae Aulenti e Germano Celant*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 90-99.

¹⁹⁰ Ivi, p. 15.

¹⁹¹ Cfr. S. Sontag, *Contro l’interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano 2022.

¹⁹² G. Celant, *Saggio introduttivo. Un’arte sferica*, p. 17.

costruzione dello spazio e dell'esperienza in cui i media, interagendo tra loro, producono un ambiente unitario e articolato nel quale i confini tra opera, contesto e spettatore risultano progressivamente destabilizzati.

L'installazione transmediale va dunque intesa come un dispositivo che, oltre a organizzare materiali e linguaggi, implica una specifica grammatica della relazione: tra oggetti e immagini, tra suono e parola, tra architettura e corpo, tra temporalità dell'esperienza e costruzione dello sguardo. Ciò che è in gioco non è soltanto la pluralità dei *media*, ma la possibilità che essi funzionino come vettori di una messa in scena del sapere e della percezione, in cui l'esposizione tende a configurarsi come una condizione situazionale¹⁹³ capace di generare un'esperienza complessa e stratificata. In tal senso, la configurazione di un evento espositivo transmediale rappresenta l'esito di quelle trasformazioni che, a partire dalla seconda metà del Novecento, hanno progressivamente alterato "la cornice istituzionale, estetica e architettonica [in modo tale da cambiare] anche la griglia percettiva e il pensiero"¹⁹⁴.

"Un'installazione è una presentazione del presente"¹⁹⁵ dove però, ed è questione tutt'altro che secondaria, "vengono a confluire i significati e i tempi composti di cui sono portatori, per nulla innocenti, i singoli elementi che trovano nuova collocazione nel dispositivo connettivo dell'installazione"¹⁹⁶.

L'interesse di questi concetti, che nella metodologia di Celant si configurano al tempo stesso come strumenti operativi e categorie critiche, risiede nel loro valore operativo. Essi consentono infatti di osservare come l'interdisciplinarietà e l'osmosi tra linguaggi – già tematizzate attraverso il paradigma della *cross-pollination* – si traducano in scelte concrete di progettazione e in strategie espositive capaci di configurare la mostra come un dispositivo complesso. In questa prospettiva, la pratica curatoriale contribuisce a delineare una concezione dell'opera d'arte, del museo e della storia non fondata sulla tradizionale opposizione tra evento e permanenza, ma piuttosto sulla loro reciproca interdipendenza¹⁹⁷. In altri termini, se la *cross-*

¹⁹³ Celant aveva parlato di "condizione situazionale" all'interno del catalogo che accompagnava la mostra *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* per riferirsi alle modalità di ricezione di un'opera d'arte in rapporto alla sua presentazione in un ambiente specifico. G. Celant, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, p. 5. Si veda anche J. Warsza, *Il piacere di far convergere. Conversazione tra Tom Sellar e Joanna Warsza*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 163-181.

¹⁹⁴ F. Malzacher in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 20.

¹⁹⁵ B. Groys, *The topology of contemporary art*, in T. Smith, O. Enwezor, N. Condee (a cura di), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham/Londra 2008, pp. 71-80, qui p. 77.

¹⁹⁶ S. Zuliani, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione/ Without a frame space and time of the installation*, Arshake, Roma 2015, p. 43.

¹⁹⁷ Sull'opera d'arte come "event-oriented and durational" si veda D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, p. 26.

pollination costituisce una categoria critica utile a descrivere i processi di attraversamento tra discipline, l'installazione nella mostra-evento transmediale può essere assunta come una lente per osservare il modo in cui tali attraversamenti vengono organizzati in un ambiente espositivo, trasformando lo spazio in una struttura narrativa, percettiva, fluida. Da questo punto di vista, il dispositivo installativo consente di indagare almeno tre aspetti interconnessi che saranno rilevanti nell'analisi dei progetti transmediali di Fondazione Prada: il rapporto tra architettura e apparato installativo come costruzione di un campo esperienziale; la funzione dei diversi *media* come elementi costitutivi della produzione di senso – immagini, sculture, testi, suoni, dispositivi filmici; la posizione dello spettatore non come destinatario passivo, ma come parte integrante della dinamica espositiva all'interno di un sistema che mette in gioco percezione, corporeità e temporalità¹⁹⁸.

Secondo il percorso fin qui delineato, appare dunque possibile riconoscere il carattere indefinito, “blurred”¹⁹⁹ dell'installazione, che Claire Bishop rintraccia nella distinzione tra installazione come metodo di organizzazione e disposizione delle opere e “installation art”. Da una parte, secondo la studiosa inglese, i due ambiti condividono l'intento di rendere lo spettatore consapevole della disposizione degli oggetti nello spazio e della dimensione corporea attraverso cui tale configurazione viene esperita. Ciò che viene sollecitato è, dunque, un'attenzione non solo visiva, ma anche delegata, percettiva e situata. Dall'altra parte, tuttavia, le differenze restano sostanziali. Nel caso dell'allestimento espositivo, l'installazione si configura come un dispositivo funzionale alle singole opere, che mantengono la propria autonomia. Al contrario, nell'ambito della *installation art*, lo spazio e gli elementi che lo abitano sono concepiti come un sistema unitario, in cui le parti perdono la loro indipendenza a favore di una totalità coerente. In questo senso, l'*installation art* costruisce una situazione immersiva, che richiede allo spettatore un coinvolgimento diretto e fisico, invitandolo a entrare nello spazio e a percepirlo come un insieme indivisibile. È proprio questa relazione immediata con il corpo del fruitore a segnare una distanza rispetto ai media tradizionali – quali scultura, pittura, fotografia o video – orientati prevalentemente a una fruizione mediata e distaccata, mentre l'*installation art* si rivolge allo spettatore come presenza concreta e situata nello spazio. Come si avrà modo di constatare in maniera più approfondita nel quarto capitolo del presente elaborato, mostre come *Laurie Anderson. Dal Vivo, Art or Sound* e *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, rivelano

¹⁹⁸ *Ibidem*. Inoltre, il concetto di “temporalità” all'interno della configurazione espositiva può essere inteso come condizione nella quale si manifestano corporeità, spazialità e sonorità (cfr. E. Fischer-Lichte, *Temporalità*, in Ead., *Estetica del performativo*, pp. 227-238).

¹⁹⁹ C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*.

questo procedimento di combinazione tra media, discipline, spazi e relazioni, nonché le sue evoluzioni lungo un arco di tempo esteso, ma particolarmente significativo nella narrazione anche storica delle evoluzioni culturali. Invece di immaginare lo spettatore come una coppia di occhi disincarnati che osservano l'opera a distanza, questi esiti espositivi presuppongono degli spettatori incarnati, i cui sensi del tatto, dell'olfatto e dell'udito sono sollecitati tanto quanto quello della vista. In quanto organismi viventi dotati di coscienza – “embodied minds”²⁰⁰ – essi diventano soggetti dell'esperienza proprio nel continuo processo di emersione e trasformazione che li conduce ad attraversare costantemente nuove soglie percettive.

Questo passaggio dedicato al ruolo dell'installazione risulta necessario poiché, per utilizzarla come strumento di studio e per leggerla successivamente in accordo con la scenografia, occorre innanzitutto comprendere che ciò che viene prodotto sotto il termine installazione non sono tanto opere, quanto modelli delle loro possibilità²⁰¹.

2.2 Germano Celant regista curatoriale. Il rapporto con il teatro e la teatralità

Il quadro fin qui delineato, in continuità con il percorso operativo di Germano Celant, consente di interpretare l'arte installativa come uno strumento artistico dinamico, capace di instaurare una relazione diretta con la presenza corporea del visitatore-spettatore e di manifestare una dimensione intrinsecamente performativa. Quest'ultima, infatti, emerge nel discorso espositivo grazie alla sua capacità di coinvolgere l'insieme degli elementi che costituiscono l'esperienza dell'opera d'arte – il rapporto con lo spettatore, con l'architettura e con i processi percettivi. Attraverso questa dimensione performativa, lo strumento installativo è frequentemente descritto come “‘theatrical’, ‘immersive’ or ‘experiential’”²⁰². Il carattere di teatralità appare, dunque, insito nella struttura stessa dell'installazione, chiamando direttamente in causa lo spettatore in una situazione di confronto con lo spazio e con l'insieme degli elementi che lo compongono come una totalità. A differenza dei *media* tradizionali, l'installazione presuppone infatti la presenza corporea dello spettatore e sollecita una percezione multisensoriale dell'opera.

²⁰⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 352.

²⁰¹ Cfr. S. Omlin, *Perform the space: performance art (re) conquers the exhibition space*, in B. Drabble, F. Martini, S. Omlin (a cura di), *Performing the Exhibition: On exhibition practices between performance and installation*, in “Oncurating”, n. 15, 2012, pp. 3-12, <https://www.on-curating.org/issue-15.html>, ultimo accesso 14/03/2026.

²⁰² C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*, p. 6.

Nelle installazioni di artisti come Laurie Anderson, Thomas Demand, Anna Viebrock, così come in molte delle opere esposte in *Art or Sound*, l'oggetto autonomo si ritrae dietro l'idea di ripristinare le capacità esperienziali, sociali e intersoggettive dell'arte²⁰³. Quando Laurie Anderson proiettava l'immagine video di Santino Stefanini sulla superficie di una statua a grandezza naturale che assume le sembianze del detenuto²⁰⁴, l'oggetto – pur possedendo chiaramente una qualità scultorea – aveva funzionato come uno strumento per produrre un'esperienza dell'altro e della nostra reazione a esso. In questo caso citato, il metodo installativo, realizzato da Germano Celant e Laurie Anderson congiuntamente, si era legato all'idea dell'oggetto finito come opera d'arte, ma al contempo si era appropriato del linguaggio della scenografia teatrale, rovesciando completamente il rapporto tra scena e platea. In particolare, rimanendo ancora in *Dal Vivo*, un altro elemento importante del metodo installativo realizzato dal critico curatore genovese e l'artista statunitense riguarda la proiezione della planimetria del carcere sul pavimento della galleria di ingresso verso le sale espositive, ovvero la scena. Se, come scrive Lotman, “lo spazio teatrale è diviso in due parti: la scena e la sala, [laddove] la prima consiste nella contrapposizione tra *esistenza* e *non-esistenza*”²⁰⁵, questo spazio di raccordo tra la sala di accoglienza e le stanze delle installazioni funge metaforicamente da raccordo tra platea e scena, sovrapponendole sia a livello spaziale che funzionale, e trasformando lo spettacolo tanto nel suo svolgimento quanto nella sua fruizione da parte del pubblico. Mentre da un lato l'aspetto corporeo e gestuale all'interno del contesto espositivo permetteva allo spettatore di prendere coscienza di una nuova temporalità meta-teatrale, dall'altro la scenografia teatrale e la sua installazione nello spazio museale interrogavano lo spettatore sul proprio posto e sul proprio punto di vista nel contesto della mostra²⁰⁶.

Tornando brevemente al saggio del 1982, Celant chiarisce fin dalle prime righe introduttive la natura ibrida di questa configurazione teorico-espositiva: egli la descrive come una via intermedia che, tra le forme allestitive dell'arte e dell'architettura, si definisce come un dispositivo espositivo capace di organizzare lo spazio secondo una logica scenica e mettere in scena uno spettacolo²⁰⁷. L'installazione non si limita, dunque, a presentare le opere, ma procede come un sistema di mediazione che costruisce una situazione visiva e percettiva nella quale la

²⁰³ Cfr. D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*.

²⁰⁴ Al tempo di quella mostra, nel 1998, non era ancora stato costruito il complesso architettonico di Largo Isarco e la sede che aveva ospitato *Dal Vivo* si trovava in via Spartaco 8 a Milano.

²⁰⁵ J. Lotman, *Semiotica della scena*, in S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, cit. pp. 247-285, qui p. 257. Corsivi nell'originale.

²⁰⁶ Cfr. P. Bianchi, *The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places*, in “*Anglistica AION*” 20.2, 2016, pp. 83-95, doi: 10.19231/angl-aion.201627.

²⁰⁷ Cfr. G. Celant, *A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, p. xiii.

disposizione dei materiali, delle immagini e dei percorsi assume una funzione drammaturgica. È proprio a partire da questa riconfigurazione espositiva che diventa possibile mettere in relazione la funzione dell'installazione con il concetto di performativo delineato nel primo capitolo. Laddove il performativo implica una trasformazione del paradigma estetico – dal primato dell'oggetto alla centralità dell'evento, dal prodotto all'azione, dalla contemplazione alla partecipazione –, la scenografia espositiva²⁰⁸ può essere interpretata come una delle forme privilegiate attraverso cui tale trasformazione si rende visibile e praticabile nello spazio dell'istituzione. In particolare, il suo ruolo costruttivo consente di mettere in relazione e leggere coerentemente spazio teatrale, dimensione installativo-scenografica e spazio espositivo²⁰⁹. Sebbene il testo si concluda polemicamente nei confronti di una cultura proiettata verso una sorta di “ritorno all'ordine” espositivo che privilegia il “mostrismo”²¹⁰ e recupera “the classical hierarchy of ‘masterpieces’”²¹¹, Celant conferma ancora la necessità di “an expository method that affirms the convergence of languages, so that fashion intersects with art, theater with economics, literature with politics, architecture with music. While this approach may not transport us to ‘paradise’, it certainly helps us to better know the ‘earthly side’ of art”²¹² – quello, cioè, che tenta di produrre realtà. Questa progressiva standardizzazione delle modalità di allestimento espositivo che il critico e curatore genovese denuncia, rientra in un processo più ampio che tra XIX e XX secolo ha riguardato non solo i musei, ma in modo analogo anche altre istituzioni come i teatri o le sale da concerto. Ciò ha contribuito a rendere quasi invisibili i dispositivi attraverso cui le opere vengono presentate al pubblico e ha spesso eliminato ogni contesto originario dell'opera d'arte, dimenticando che molte opere d'arte erano originariamente destinate a contesti, funzioni e modalità di fruizione profondamente diversi da quelli che caratterizzano oggi la loro esposizione museale²¹³. Nel corso del tempo “museums, galleries, art centers, opera houses, concert halls, theaters, specialized magazines, and art education have greatly ‘normalized’ the terms of aesthetic relations over time, with their various display techniques implicitly presented as a necessary precondition for any aesthetic

²⁰⁸ Cfr. M. Roman, *Habiter l'exposition*.

²⁰⁹ Sulla capacità dell'installazione di definire lo status della mostra come opera artistica coerente e autonoma si veda B. von Bismarck, *The Curatorial Condition*, Stenberg Press, Londra 2022.

²¹⁰ Finestre sull'Arte, *Quando Germano Celant parlava del proliferare del mostrismo e della spettacolarizzazione dell'arte*, in “Finestre sull'Arte”, 03/05/2020, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/quando-germano-celant-parlava-di-mostrismo>, ultimo accesso 10/03/2026.

²¹¹ G. Celant, *A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, p. xviii.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Cfr. F. Castellani, J. Glicenstein, F. Zanella, *Questioning Exhibit Display: Theories, Forms, Perspectives. An Introduction*, in *Ibid.* (a cura di), *Questioning Exhibit Display*, pp. 5-19.

relationship”²¹⁴. Se l’intento è dunque quello di creare realtà²¹⁵, si può comprendere ancora più direttamente l’operazione curatoriale e teorica per la quale “adattare strategie e tecniche ‘simili al teatro’ permette la cura di situazioni capaci di “creare realtà’, che non si limitano a descriverla ma le alimentano la consapevolezza”²¹⁶. Ciò che queste considerazioni intorno al saggio in questione sembrano suggerire è, in primo luogo, la configurazione di uno spazio espositivo poroso, determinato dall’incontro di natura linguistica, concettuale e curatoriale tra installazione e scenografia. Questa combinazione instaura le condizioni per cui l’esperienza del pubblico non costituisce un elemento esterno o secondario, ma viene assunta come parte integrante del funzionamento stesso del dispositivo, contribuendo a determinarne i significati, i ritmi e le modalità di attivazione. In quest’ottica è possibile individuare le trasformazioni che coinvolgono in questo processo teorico anche la pratica curatoriale, che si servono di strategie espositive e spaziali affini al teatro non solo per rappresentare la realtà, ma per contribuire a produrla, configurando situazioni capaci di generare nuove forme di consapevolezza, come osserva Florian Malzacher.

Un primo riscontro di queste dinamiche può essere individuato già nelle esperienze dell’Arte Povera: come ha osservato Lara Conte²¹⁷, nel contesto delle pratiche poveriste italiane tra il 1966 e il 1969 la dimensione teatrale emerge come elemento strutturale di molte sperimentazioni artistiche, nelle quali il corpo dell’artista e la sua relazione con lo spazio diventano strumenti di costruzione dell’opera. In queste esperienze, infatti, la misura del corpo, il carattere processuale delle azioni e la loro dimensione autobiografica contribuiscono a ridefinire il rapporto tra opera, spazio e spettatore, introducendo modalità di fruizione che anticipano alcune caratteristiche della pratica installativa e performativa successiva. L’opera scultorea è al centro dell’iniziale svolta performativa dell’Arte Povera che mira a espandere i propri “problemi di forma”²¹⁸, verso l’identità corporea, la risignificazione del gesto, lo spazio come esperienza, la creazione della realtà e, naturalmente, il legame arte-vita. Luciano Fabro, per esempio, si è concentrato molto su una lettura performativa del fare artistico verso l’esperienza come vissuto. Esperienza che, in un primo momento, egli definisce come l’operazione di “prendere possesso”²¹⁹ delle cose, degli oggetti; successivamente, esprime

²¹⁴ Ivi, p. 9.

²¹⁵ Celant evidenzia il nesso tra oggetto, azione, dimensione mentale e realtà fin dalle righe introduttive del saggio *Azione povera* (in Id. (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, pp. 12-15).

²¹⁶ F. Malzacher, *Sentirsi vivi. Il potenziale performativo della curatela*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 50.

²¹⁷ L. Conte, *Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969*, in “Arabeschi”, n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 136-150.

²¹⁸ Cfr. *ibidem*.

²¹⁹ Ivi, p. 138.

questa idea di possesso riferito a sé e al suo corpo che, nel movimento, prende possesso dello spazio e che “crea un punto di contatto tra la Storia e la propria storia personale, tra la Misura e la propria misura corporea”²²⁰.

Molti sono gli artisti poveristi che affrontano il performativo in questo contesto di sperimentazione, determinandolo, come scrive Mirta d’Argenzio, come il

concetto che serve a definire l’esistenza dell’Arte Povera sin dalle sue prime apparizioni [...]. L’aspetto performativo dell’Arte Povera, quel concetto di sostanziale vitalità dell’immagine in opera (movimento, cambiamento energetico, trasformazione dei materiali e del colore), meditato in *Elgin Tie* da Rauschenberg, è di fatto filtrato attraverso la posizione di Gilardi. La sua proposta di portare il sociale in una posizione di primo piano, e di conseguenza l’interazione simbolica dell’opera nel suo contesto, viene evidenziata negli anni successivi, in un modo o nell’altro, da tutti gli artisti dell’Arte Povera, diventando una prassi comune.²²¹

Gilardi, d’altra parte, è uno dei primi artisti a partecipare al Deposito d’Arte Presente a Torino, uno spazio espositivo indipendente, si direbbe oggi, gestito da un gruppo di artisti, fra cui Pistoletto e Merz, di cui fa parte anche Celant. Il progetto, nato da un’idea di Pistoletto che nel 1966 apre il suo studio e lo trasforma in un laboratorio di idee e pratiche, in cui le opere diventano work in progress, diede vita ad azioni talvolta anche improvvisate, tra “iniziative spontanee di mostre, opere teatrali, performance musicali, proiezioni cinematografiche che coinvolgevano figure locali e internazionali, attori oltre agli artisti dell’Arte Povera, il Living Theatre e Pier Paolo Pasolini”²²². Il Deposito non era concepito come una galleria o un museo o un centro d’arte, ma come spazio ibrido di sperimentazione e al contempo conservazione, in una via di mezzo tra uno studio e un museo. Questa situazione sembrerebbe riflettere, come osserva Andrea Viliani, “quella contestuale situazione asistemica di cui sia Celant sia gli artisti dell’Arte Povera erano alla ricerca”²²³, tesa alla smaterializzazione dell’opera d’arte per la sua ri-significazione in azione.

Gli esempi che connettono le pratiche degli artisti poveristi a processi performativi di costruzione dell’opera sono molteplici. Tuttavia, l’obiettivo di questo paragrafo non è di

²²⁰ *Ibidem*. Il riferimento principale è al progetto *In-Cubo* (1966).

²²¹ M. d’Argenzio, *Arte Povera. Opera in atto*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera International*, catalogo della mostra, Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012, Electa, Milano 2011, pp. 616-629.

²²² *Ivi*, p. 616.

²²³ A. Viliani, *Germano Celant e l’archivio: una pre-cronistoria*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 26-39, qui p. 31.

analizzarli singolarmente, quanto di mettere in relazione, principalmente, costruzione artistica e progetto curatoriale, che si incontrano proprio lungo questo processo di teatralizzazione. È nell'esperienza di molti di questi artisti che emerge infatti uno stretto rapporto con il teatro o, come ha notato più precisamente Maria Teresa Roberto, "il confronto con il teatro è inscritto nel processo eponimo dell'Arte Povera"²²⁴. D'altra parte, il presupposto su cui si costruisce già il nome di questa tendenza deriva, per ammissione dello stesso Celant, dalla visione del Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski²²⁵, evocato ancora più direttamente in un'esperienza espositiva come quella amalfitana di *Arte povera più Azioni povere* (1968). Altri influssi, come noto, derivano inoltre dal Nuovo Teatro di Mario Ricci, a cui Paolo Icaro era particolarmente legato, nonché dalle esperienze del Living Theatre. *Arte Povera più Azioni Povere* è stata un'esperienza sperimentale di risonanza internazionale, grazie anche al coinvolgimento di artisti stranieri di primo piano, come l'inglese Richard Long e gli olandesi Jan Dibbets e Geer van Elk. La centralità della dimensione performativa in questa occasione è confermata anche dalla partecipazione de Lo Zoo, il gruppo teatrale formato da Michelangelo Pistoletto nella primavera di quell'anno e costituito da "persone provenienti da diverse discipline artistiche (musica, letteratura, teatro, arti visive) insieme alle quali, tra il 1968 e il 1970, Pistoletto realizza una serie di spettacoli, concepiti come collaborazioni creative e come forma di comunicazione non mediata da oggetti"²²⁶. Ad Amalfi, sulla piazza antistante l'Arsenale, il gruppo mette in scena *L'uomo ammaestrato*. Relativamente a questo spettacolo, e più in generale alle altre "azioni povere" svoltesi all'interno della mostra, viene chiesto a Giuseppe Bartolucci di redigere un testo da inserire in catalogo²²⁷. Questa scelta appare tanto significativa quanto rappresentativa dell'approccio performativo dell'Arte Povera, nel quale si sperimenta l'incontro fra arti visive e teatro: entrambi "aspirano infatti a eliminare i confini reciproci e, più in generale, a demolire la separazione fra arte e vita, alla ricerca di una dimensione di autenticità"²²⁸. "È proprio il 'più' di 'azioni povere' a segnare sotto la stella della teatralizzazione [...] il viaggio dell'Arte Povera"²²⁹. Quello che si produce, in questo spazio liminale della teatralità che trasforma i

²²⁴ M.T. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera International*, pp. 630-639; G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*.

²²⁵ J. Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Bulzoni, Roma 1970.

²²⁶ Michelangelo Pistoletto, sito ufficiale dell'artista, <https://www.pistoletto.it/it/crono07b.htm>.

²²⁷ G. Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, in G. Celant (a cura di), *Arte povera più Azioni povere*, pp. 57-62. Per un ulteriore approfondimento sul contributo di Bartolucci si veda R. Ferraresi, *Incontri reali, annunciati, mancati fra arte e teatro negli anni Sessanta. I 'luoghi della parola'*, in "Arabeschi", n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 89-105.

²²⁸ C. Zambianchi, *Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance*, in "Ricerche di storia dell'arte", Fascicolo 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45, doi: 10.7374/79658, p. 37.

²²⁹ A. Trimarco, *Amalfi "Arte povera più Azioni povere"*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera International*, pp. 204-211, qui p. 204.

linguaggi, è la confluenza di un linguaggio in un altro, generando “una nuova molteplicità di interpretazioni” della teatralità stessa²³⁰. In questo spazio di transizione, Celant individua una smaterializzazione dell’opera d’arte verso l’azione, dell’arte verso il teatro²³¹.

L’intento di questo focus sulle esperienze dell’Arte Povera, tuttavia, non consiste nel soffermarsi sulla messa in scena del corpo dell’artista, o sulle singole elaborazioni scenografico-teatrali dell’opera d’arte²³², quanto piuttosto nel considerare questo contesto di sperimentazione come un terreno decisivo per comprendere le modalità con cui l’opera entra in relazione con lo spazio, con gli altri elementi che la circondano – inclusa l’architettura – e con il gesto curatoriale.

La progettazione architettonica, l’allestimento, la costruzione narrativa, la selezione dei materiali e anche l’apparato editoriale concorrono a produrre un ambiente di senso, ma soprattutto a determinare il campo curatoriale come dinamico²³³. La mostra si configura come una sequenza di attraversamenti, una sorta di coreografia di incontri nella quale lo spettatore è chiamato a muoversi, sostare, decifrare e comparare. La dimensione transmediale riguarda quindi non soltanto la pluralità dei linguaggi impiegati, ma la loro organizzazione temporale e percettiva all’interno di un dispositivo espositivo che integra livelli visivi, testuali, sonori e performativi.

È necessaria la “consapevolezza che il ruolo del curatore non è solo quello di assemblare nuovi insiemi, ma anche di ricostruire contesti, ambientali e culturali, da buon conservatore della storia in grado di disvelare le tracce passate”²³⁴.

The critic’s work lies somewhere in between practice and theory, and it sets up a dialogue with exhibition and museum methodologies that isn’t just a banal listing of artists’ names, but a selection dictated by an environmental and communicative direction that considers what’s happening in art and in the history of all previous exhibitions, spaces, and cultural moments.

²³⁰ J. M. Lotman, *Il linguaggio del teatro*, p. 291.

²³¹ Cfr. C. Zambianchi, *Oltre l’oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance*.

²³² Come è noto, alcuni artisti dell’arte povera lavorarono per il teatro, prendendo parte a quel processo di definizione di una nuova scrittura scenica che si è delineato proprio nella seconda metà del XX secolo.

²³³ Sul carattere dinamico della pratica curatoriale si veda I. Rogoff, B. von Bismarck, *Curating/Curatorial*, in B. von Bismarck, J. Schaff, T. Weski (a cura di), *Cultures of the Curatorial*. Si veda anche P. Eckersall, B. Ferdman (a cura di), *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating Are Intersecting in the Contemporary Arts*, Routledge, Londra/New York 2021.

²³⁴ G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, cit. p. 661.

[...] What is relevant is the project as a whole, which is made of choices and methods. Their encounter generates a big exhibition.²³⁵

Non è forse un caso che nel catalogo di *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* il testo di Christian Rattemeyer definisca Harald Szeemann un “orchestratore di mostre”²³⁶. Questa definizione sembra potersi estendere anche alla figura di Germano Celant, che, oltre alla complessa operazione di *reenactment* della mostra, appare proiettato a riflettere il ruolo di una figura curatoriale e culturale capace di stabilire un parallelo tra curatore e regista teatrale²³⁷, che ha determinato un vero e proprio “modello Szeemann”²³⁸. Considerando tanto le sue esperienze più autonome quanto quelle legate all’attività della Fondazione Prada, è possibile riconoscere come Celant non sia stato soltanto un coordinatore di mostre, ma un sapiente orchestratore²³⁹ di saperi e pratiche culturali: un vero e proprio produttore di cultura e, in certa misura, un *trendsetter*, ovvero “un curatore in grado di identificare, criticare, pubblicare, distribuire e promuovere un determinato fenomeno/opera d’arte/artista”²⁴⁰.

Though Celant approaches curation in a manner similar to Szeemann in his reconceptualization of exhibition space as an active agent within the artistic dialogue, Celant does not claim to be an auteur when curating. Instead he describes himself as an *orchestra conductor*, a film director, a collaborator and a traveling companion and fully gives credit to his team of assistants who help arrange the large-scale exhibitions.²⁴¹

²³⁵ M. Robecchi, *On Germano Celant*, in “MJ – Manifesta Journal – Journal of Contemporary Curatorship”, n. 5, Spring/Summer 2005 (*Artist & Curator*), pp. 240-244, qui cit. p. 240.

²³⁶ C. Rattemeyer, *Drammaticità e dinamismo: come nasce una mostra*, in G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, p. 693.

²³⁷ Vale la pena ricordare rapidamente che, prima di indirizzare i propri interessi all’arte contemporanea, Szeemann era legato al contesto teatrale. Si tratta, infatti, di un’esperienza che egli riconoscerà come decisiva per la sua carriera, come strumento che ha plasmato il suo sguardo e il suo approccio nei confronti dell’arte figurativa. “And thus I had found my medium of expression: the exhibition as the creation of a temporary world. The rhythm of preparation is much like that of a stage production, but once an exhibition has opened, you can hide behind the temporary world, while in the theatre you must go there personally every night” (H. Szeemann in T. Bezzola, R. Kurzmeyer, *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Voldemeer Zurigo, Springer Vienna 2007, cit., p.15).

²³⁸ A. Mazzanti, *Interdisciplinarity among the logics of displaying. Staging as an interaction between historical and design approaches*, in F. Castellani, J. Glicenstein, F. Zanella (a cura di), *Questioning Exhibit Display*, p. 282.

²³⁹ Si vedano Michael Rock (18 Maggio 2020) e Melissa Harris (4 Maggio 2020) in *Percorsi possibili*, <https://www.fondazioneprada.org/project/percorsi-possibili-avvio-di-una-riflessione-sul-lavoro-di-germano-celant/>, ultimo accesso 27/02/2026.

²⁴⁰ M. Keil, *Il curatore come produttore culturale*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 65-75, qui p. 73.

²⁴¹ L.D. Auz, *An International Firebrand: Germano Celant’s Role as Radical Critic, Innovative Curator and Contemporary Art Historian*, tesi di dottorato, University of Washington 2014, p. 192. Corsivo mio.

Da questa, seppure parziale, ricostruzione del profilo di Germano Celant quale autore curatoriale – vicino anche alla figura professionale di *exhibition maker* e di regista teatrale promossa da Szeemann – emerge l'importanza di questa svolta critico-curatoriale secondo la quale la progettazione di una mostra non consiste più solamente nel raccogliere, studiare e presentare artefatti storicamente significativi ed esteticamente consolidati, “while generally leaving the hermeneutic process entirely to the artefact’s auratic emanation – especially in exhibitions of contemporary art – or relegating it to the interpretive diatribes of ever-more-comprehensive information panels and exhibition catalogues”²⁴². Come osserva Germano Celant, all'interno di un quadro in cui si attenuano le distinzioni tra pratiche tradizionalmente separate – come produrre e organizzare, costruire e installare, attivare e fruire – il lavoro curatoriale tende ad avvicinarsi sempre più a quello artistico. In questo contesto, il curatore è portato ad affermare la propria autonomia creativa, fondandola sul riconoscimento di un linguaggio specifico, articolato attraverso processi di ideazione, progettazione, informazione, storicizzazione e poeticizzazione²⁴³.

Nel corso di questo processo di ricostruzione operativa del metodo di Celant in chiave interdisciplinare e performativa, non si può tralasciare il ruolo della scrittura espositiva. Si tratta, infatti, di un elemento che integra pensiero e pratica curatoriale, consentendogli di elaborare una nuova dimensione di intervento²⁴⁴. Coerentemente con i concetti chiave da lui elaborati, in cui rientrano senz'altro quelli di *cross-pollination*, di osmosi dei linguaggi e di circolarità, si riflettono i rapporti tra artista e critico, che si ridefiniscono in una “‘orizzontalità’ basata sulla ricerca di una pratica discorsiva, di condivisione e relazione fra il critico e l'artista in quello che è lo spazio ibrido, antropologico, informativo della mostra. Dal suo orizzonte mobile e internazionale, Celant mette a punto il proprio metodo curatoriale”²⁴⁵. Questa *cross-pollination* con le arti visive dà luogo a nuove forme di virtuosismo e a una rinnovata attenzione per la mostra intesa come forma autonoma²⁴⁶.

Un riscontro metodologico significativo, che assegna completezza al profilo di Celant in qualità di regista curatoriale, si trova all'interno della XLVII Biennale di Venezia, in occasione della quale egli ha affermato che

²⁴² H.P. Schwarz, *Foreword. Routes to a new scenography*, in F. den Ouden, *Space. Time. Narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, p. xii.

²⁴³ G. Celant, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, in Id. (a cura di), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 651.

²⁴⁴ Cfr. L. Conte, *Germano Celant: l'archivio come pratica*.

²⁴⁵ Ivi, p. 51.

²⁴⁶ C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, p. 29.

For the first time [...] in my knowledge, the artists will not be presented with single rooms highlighting their individuality, but with a common work in which one may recognize both the individual contributions and the desire to bring out, with a work “in osmosis”, the need to believe not only in self-regard, but in linguistic, formal and creative exploration. [...] It is an open itinerary.²⁴⁷

Si tratta di confermare ancora una volta l'impostazione orizzontale dell'installazione che, in dialogo con le opere, tende a instaurare una visione circolare, libera, in cui spazio della scena e spazio di sala si incontrano, scambiandosi talvolta. Queste sono le basi di costituzione di uno spazio drammaturgico, laddove per “drammaturgia” ci si riferisce alla composizione di un'opera che è il risultato dell'incontro fra comunità e persone, in un rapporto non distinto ma sempre più vicino tra platea e scena, uomo e realtà²⁴⁸.

Definire Germano Celant un regista curatoriale significa riconoscere gli elementi costitutivi della sua metodologia, fondata su due dimensioni principali: da una parte, il lavoro congiunto con più collaboratori tra artisti, architetti, designer, istituzioni e altre figure professionali²⁴⁹; dall'altra, la concezione dello spazio espositivo come uno spazio scenico, nel quale la disposizione delle opere e dei percorsi di fruizione contribuisce a costruire una vera e propria scena dell'esperienza estetica.

²⁴⁷ G. Celant (a cura di), *XLVII esposizione internazionale d'arte: la Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Electa, Venezia/Milano 1997, cit. p. xxv.

²⁴⁸ Cfr. R. Ferraresi, *Drammaturgie dello spettatore*.

²⁴⁹ A tal proposito, Vicente Todolí, in un dialogo con Antonella Soldaini, racconta l'esperienza all'interno del team curatoriale della XLVII Biennale del 1997 – a cui aveva preso parte insieme a Nancy Spector e Giorgio Verzotti –, confermando il metodo orizzontale di Celant, il quale era stato “incredibilmente democratico, perché ha sempre rispettato il pensiero della ‘maggioranza’ della squadra” (V. Todolí, A. Soldaini, *Una conversazione intorno a “Futuro Presente Passato”*. *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: peculiarità e lasciti*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 466-477, qui p. 471.

2.2.1 Progetto: *Il corso del Coltello*

The consequence of this event is a liberation from the power of a single and monolithic vision.

Germano Celant, 1986²⁵⁰

Un esempio particolarmente significativo di questa convergenza tra dimensione installativa, teatralità e progettazione curatoriale è rappresentato dal progetto *Il Corso del Coltello / The Course of the Knife* (1985). Si tratta di un evento performativo ideato da Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen insieme a Frank O. Gehry, curato da Germano Celant, con il coordinamento di Ida Gianelli, e definito come “a monumental multimedia performance”²⁵¹, “a theatrical production with a radical twist – rather, it’s a proposition that suggests through momentary fantasy the meeting of art and architecture through the sociability of performance”²⁵².

L’opera *site-specific* è andata in scena dal 6 all’8 settembre 1985 a Venezia²⁵³, nel Campo dell’Arsenale, configurandosi come un intervento performativo diffuso nello spazio urbano, nel quale arte e architettura vengono chiamate a interagire per costruire insieme una dimensione esperienziale espansa e condivisa, usando Venezia come “città-palcoscenico”²⁵⁴.

L’origine progettuale del lavoro sembrerebbe datarsi al 1979, quando Celant incontrò Frank O. Gehry nel suo studio di Los Angeles ed ebbero occasione di confrontarsi sulla relazione fra arte e architettura. Nello stesso anno, Celant collaborò con Coosje van Bruggen all’interno del team curatoriale di Documenta 7 a Kassel di cui era commissario. Grazie a questa esperienza, incontrò Claes Oldenburg – sebbene i due si fossero precedentemente conosciuti a Venezia, in occasione della Biennale del 1964. Per ammissione dello stesso Celant, questi incontri si rivelarono decisivi non solo per la realizzazione di progetti successivi, ma anche per alimentare il dibattito critico e teorico sullo stato delle arti in un’epoca storica e storico-artistica di grandi

²⁵⁰ G. Celant (a cura di), *The Course of the Knife. Il corso del coltello. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Frank O. Gehry*, Electa, Milano 1986.

²⁵¹ G. Celant (a cura di), *The Course of the Knife. Il corso del coltello*.

²⁵² Mark Beasley in Pace Gallery, *The Storied Origins of “Il Corso del Coltello”*, 15 agosto, 2021, <https://www.pacegallery.com/journal/the-storied-origins-of-il-corso-del-coltello/>, ultimo accesso 17/03/2026.

²⁵³ Alle tre performance hanno partecipato un totale di 1.500 persone (cfr. P. Szychalski, *Prototyping Plateau Gehry Connectives. Reading Frank Gehry’s experiments through Deleuze and Guattari*, tesi di dottorato, Department of Architecture and Built Environment, Lund University, 2020, consultabile in chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/portal/79536457/Pawel_Szychalski_PhD_thesis_May_13th_2020.pdf).

²⁵⁴ R. Giachetti, *C’è una nave a Venezia e se fosse un coltello?*, in “la Repubblica”, 21 luglio 1985, p. 18.

stravolgimenti²⁵⁵. La rilevanza di questi incontri appare ancora più evidente se si considera il momento storico in cui essi avvengono, vale a dire nel pieno delle ricerche interdisciplinari che Celant stava sviluppando nel panorama artistico e culturale, con un'attenzione specifica all'influenza della cultura americana in Italia e in Europa in generale²⁵⁶.

Successivamente, nel 1982 si verifica una svolta significativa nell'ambito degli incarichi curatoriali interdisciplinari affidati a Celant, quando la Biennale di Venezia gli affida l'organizzazione di una mostra dedicata al tema "Art and Theater from 1900 to 1984". L'iniziativa offre l'occasione di tradurre concretamente, in un progetto espositivo, le collaborazioni, gli incontri e i dibattiti precedentemente accennati, attraverso una serie di eventi performativi basati su un lavoro congiunto "a sguardi incrociati"²⁵⁷, "between artists and architects, writers and stage directors, stage designers and contemporary composers"²⁵⁸. L'intenzione principale del progetto era quella di ricorrere all'arte, all'architettura e all'azione scenica come strumenti attraverso cui interpretare la città di Venezia, i suoi spazi e la storia del campo dell'Arsenale, mettendo in relazione passato e presente²⁵⁹.

Purtroppo, non fu possibile realizzare la mostra, ma rimase l'interesse per la città e l'idea. Per questo motivo Germano Celant, congiuntamente con i collaboratori coinvolti, presentò quello stesso anno un seminario²⁶⁰ presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove insegnava, in occasione del quale Oldenburg, van Bruggen e Gehry "composed a hypothetical architectural event and performance entitled *Il Corso del Coltello*"²⁶¹. Da questo incontro prese vita questo monumentale progetto performativo, grazie al contributo degli studenti, dell'architetto Maurizio Vogliazzo, vari sponsor e altri collaboratori. La grande opera scultorea *Knife Ship* fu poi esposta nel 1986 a Madrid, presso il Palacio de Cristal. Lo stesso, a New York, il Solomon R. Guggenheim Museum acquistò la maquette dell'opera – e successivamente acquistò l'opera stessa –, mentre la Castelli Gallery (142 Greene Street e 420 West Broadway)

²⁵⁵ In un primo momento, Celant avrebbe voluto coinvolgere Laurie Anderson come protagonista e collaboratrice del progetto, per lavorare sul rapporto architettura/musica. Dario Apollonio racconta, però, che Celant preferì non disturbarla in quel momento, probabilmente occupata in altri progetti (cfr. D. Apollonio, *La didattica militante dello sciamano scientifico: "Il Corso del Coltello"*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 370-377).

²⁵⁶ Si veda anche C. Oldenburg, G. Celant (a cura di), *Claes Oldenburg: an anthology*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1995.

²⁵⁷ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

²⁵⁸ G. Celant, *Acknowledgements*, in Id. (a cura di), *The Course of the Knife. Il corso del coltello*.

²⁵⁹ Cfr. D. Lancetti, *Germano Celant all'ombra del leone: da Mapplethorpe a Oldenburg*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 104-109.

²⁶⁰ Relativamente all'incontro milanese, si veda C. van Bruggen, F.O. Gehry, *Waiting for Dr. Coltello: A Project for Artforum*, in "Artforum", settembre 1984, vol. 23, n. 1, <https://www.artforum.com/features/waiting-for-dr-coltello-a-project-for-artforum-207694/>, ultimo accesso 12/03/2026.

²⁶¹ G. Celant, *Acknowledgements*.

espose oggetti di scena, costumi e disegni della performance²⁶². Infine, nel 1987, il Centre Pompidou di Parigi ospitò il progetto in una doppia esposizione, collocando *Knife Ship* nel Forum dell'edificio, mentre le scenografie, i costumi e gli oggetti che accompagnarono la performance insieme al lancio della monumentale scultura galleggiante, furono esposti nelle Galeries contemporaines²⁶³. Nel 2021, la Pace Gallery di New York ha realizzato la mostra *Claes & Coosje. Il Corso del Coltello*, che faceva parte, in realtà, di un progetto espositivo della galleria più ampio, *Claes & Coosje. A Duet*, che coinvolgeva simultaneamente anche altri spazi. L'evento veneziano assume un ruolo particolarmente significativo nel panorama artistico della metà degli anni Ottanta, poiché segna uno dei momenti più complessi di integrazione tra scultura, architettura, teatro e letteratura nel lavoro di Oldenburg e van Bruggen²⁶⁴, rendendo evidente il carattere interdisciplinare che contraddistingue molte delle ricerche e delle operazioni curatoriali da Celant.

Gli studenti della facoltà di architettura furono, dunque, coinvolti direttamente nella fase di progettazione e alla fine il progetto si realizzò con un totale di cinquanta. Grazie al contributo di Coosje van Bruggen, siamo a conoscenza delle fasi operative che hanno portato alla realizzazione de *Il Corso del Coltello*²⁶⁵. Essa racconta che, in accordo con gli altri membri, il lavoro fu orientato verso due direzioni: da una parte, un progetto architettonico, dall'altra un progetto per una performance che avrebbe unito arte e architettura in uno spettacolo. L'idea non era quella di separare i due progetti, quanto di assegnare a ciascun membro il suo ruolo professionale specifico al fine di raggiungere un risultato monumentale che fosse al contempo coerente nella complessità dei suoi elementi costitutivi. Frank O. Gehry si occupò dunque dell'architettura, mentre van Bruggen e Oldenburg della performance. Parlare di complessità relativamente agli elementi costitutivi dell'evento significa riferirsi all'intenzione del team di realizzare un intervento architettonico che “pur essendo immaginario, doveva essere ‘funzionale’, mentre la performance, pur essendo un esercizio di fantasia, doveva essere ‘reale’”²⁶⁶.

Dopo aver individuato il metodo organizzativo, la forma dello spettacolo e la città, il tema venne suggerito da un oggetto – che rimarrà, poi, l'elemento centrale sia nello svolgimento della

²⁶² Si veda il sito online della galleria per accedere all'Installation View della mostra: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/oldenburg-van-bruggen-gehry#:~:text=of%20the%20Knife-December%2013%2C%201986%20%E2%80%93%20January%2024%2C%201987,ABOUT>.

²⁶³ Si veda <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cT9B47>.

²⁶⁴ Cfr. M. Beccaria, *Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen*, <https://www.castellodirivoli.org/artista/claes-oldenburg-e-coosje-van-bruggen/>, ultimo accesso 16/02/2026.

²⁶⁵ C. van Bruggen, F.O. Gehry, *Waiting for Dr. Coltello: A Project for Artforum*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

performance veneziana, sia nelle mostre internazionali. Si tratta del coltellino svizzero mille usi dell'esercito svizzero, sul quale van Bruggen e Oldenburg stavano già lavorando per una possibile realizzazione architettonica nei pressi di Basilea. Coerentemente con la visione di Oldenburg, l'oggetto veniva considerato nella sua specificità e nella capacità di generare azioni, mostrando la propria identità e le sue intrinseche caratteristiche, forme e colori. Il coltello fungeva, prima ancora che da opera d'arte, da elemento metaforico con cui trasformare l'ordinario in straordinario e con cui raccontare visivamente una storia. Anche grazie al vasto corpus di disegni preparatori, testi descrittivi e fotografie dell'evento, si comprendono le analogie visive e strutturali tra le lame e il cavatappi e alcune immagini architettoniche di Gehry, come i pesci e il serpente – anch'essi contenuti nel catalogo dell'evento. Di fronte a questo allineamento progettuale ed estetico, Celant osserva che “since 1984, Oldenburg, Frank O. Gehry, and van Bruggen have built an architecture that oscillates between a cosmology of usually zoomorphic images and the archetypal permanence of the city, juxtaposing, in other words, the primitive and the technologically evolved”²⁶⁷.

Il coltellino fu trasformato in una nave di dodici metri, denominata *Knife Ship*, che avrebbe attraversato i canali di Venezia per arrivare infine al campo dell'Arsenale, dove si sarebbe attivato un meccanismo grazie al quale le sue lame avrebbero “tagliato metaforicamente la tradizione, tanto architettonica quanto politica, rappresentata dall'Arsenale, allora [...] incomprensibilmente interdetto perché zona militare, per proiettarsi verso il nuovo”²⁶⁸. Secondo il programma progettato insieme agli studenti del Politecnico, la nave, in verità, avrebbe dovuto approdare a un'isola situata al largo dell'Arsenale, la cosiddetta “Coltello Island”, un'isola immaginaria che prevedeva alloggi per circa duecento artigiani, un ufficio postale, una clinica medica, una banca, un teatro, una caserma dei pompieri, un edificio per uffici, una piscina e un mercato della frutta²⁶⁹. Questo progetto, tuttavia, non fu mai realizzato. L'opera costituiva il fulcro dell'evento-spettacolo insieme ad alcuni personaggi di fantasia: Il Dottor Coltello, interpretato da Claes Oldenburg, era un venditore di souvenir aspirante pittore nello stile di Canaletto; Frankie P. Toronto, un barbiere che mira a diventare architetto, era interpretato da Gehry; Georgia Sandbag è il personaggio che interpreta van Bruggen ed è una ex agente di viaggi diventata scrittrice ispirata alla figura di George Sand; Basta Carambola, un giocatore di

²⁶⁷ G. Celant, *The Indiscrete Knife*, in Id. (a cura di), *The Course of the Knife. Il corso del coltello*, p. 16.

²⁶⁸ D. Apollonio, *La didattica militante dello sciamano scientifico: “Il Corso del Coltello”*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, p. 372.

²⁶⁹ C. van Bruggen, F.O. Gehry, *Waiting for Dr. Coltello: A Project for Artforum*.

biliardo, era interpretato da Celant; Pontus Hulten, invece, vestiva i panni Primo Sportycuss, ex pugile ed ex patrono di Venezia.

La scelta di Venezia non è casuale, ma estremamente significativa, specialmente se considerata come una città dalla doppia personalità: come ricorda a tal proposito van Bruggen, a Venezia la cultura “coesiste con il kitsch, il presente con il passato, l’immaginazione con la realtà, esattamente come i personaggi di ‘Il Corso del Coltello’ riflettono la loro doppia identità, passato-presente”²⁷⁰. Venezia veniva così interpretata come un dispositivo simbolico attraverso cui riflettere sulle trasformazioni della cultura contemporanea, sul rapporto tra la città e la popolazione locale, sulla società di massa e sulla stratificazione storica dello spazio urbano. Nonostante i quarant’anni trascorsi, il progetto appare ancora oggi sorprendentemente attuale anche per la capacità di leggere le complessità di una città come Venezia, animata da ritmi mutevoli e dalle contraddizioni insite nella sua storia locale, costantemente e sempre più divisa tra città turistica e città da abitare. Per questo motivo Celant stesso ha definito Venezia come “the city of the cultural hybrid”²⁷¹. Alla fine, il progetto fu presentato come una vera e propria opera teatrale che intrecciava azione, oggetti scultorei monumentali, costumi-architetture appositamente realizzati²⁷² e interventi architettonici, ridefinendo le modalità di rappresentazione dello spazio, che diventava mobile e aperto, e con esso i linguaggi artistici. Fin dal titolo, apparentemente enigmatico, Celant aveva voluto evocare la natura mutevole e complessa dell’opera, che da una parte rientrano nei suoi procedimenti operativi, mentre dall’altra anticipa una serie di procedimenti sperimentali degli anni successivi. In particolare, il termine “corso” sembra rimandare all’idea di un processo in divenire, a un progetto in progress che metteva in relazione diversi livelli operativi: artistici, architettonici, didattico- laboratoriali e sociali. Anche il progetto editoriale del catalogo rientra in questo processo di complessità dell’evento, perché ai testi scritti dai componenti stessi del team artistico-curatorio, sono affiancati tutti i materiali di documentazione dei processi, non solo le testimonianze dell’evento concluso. Oltre ai disegni architettonici e alle immagini fotografiche, si trovano i disegni dei costumi, numerose fotografie dei processi di prova, dei laboratori, delle fasi di costruzione del

²⁷⁰ U. Allemandi, I. Gianelli, «Milleusi» più uno per il coltello di Oldenburg-van Bruggen-Gehry, in “Il Giornale dell’Arte”, 19 luglio 2022, <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Milleusi-piu-uno-per-il-coltello-di-Oldenburgvan-BruggenGehry>. L’articolo è apparso originariamente ne “Il Giornale dell’Arte”, n. 25, luglio-agosto 1985.

²⁷¹ G. Celant (a cura di), *The Course of the Knife. Il corso del coltello*, p. 23.

²⁷² Il costume di Frankie Toronto, per esempio, era stato decorato da frammenti di architettura, colonne e archi dell’architettura veneziana, che diventano “sculture molli, tanto da potersi lavare in laguna”. Anche i costumi, realizzati dal GFT di Torino sponsor dell’evento riflettono la natura inusuale del progetto, ne sono un’amplificazione e una conclusione.

coltello – partendo addirittura dal trasporto dei materiali. Infine, sono contenuti i copioni, i testi da leggere, e le indicazioni finali di scena.

Celant ha agito non soltanto come curatore, ma come coordinatore di un processo creativo interdisciplinare nel quale l'organizzazione dello spazio, la costruzione della scena e la relazione tra le diverse componenti artistiche hanno contribuito alla definizione di un dispositivo complesso. *The Course of the Knife* rappresenta un caso emblematico di quella concezione della curatela come regia culturale che caratterizza molte delle sue operazioni, nelle quali la mostra o l'evento espositivo si configurano come una struttura scenica capace di orchestrare linguaggi e pratiche differenti. Dario Apollonio ha definito Germano Celant uno sciamano²⁷³ in grado di trascinare tutti i collaboratori di cui si è avvalso nel corso della sua vita, dagli artisti alle istituzioni, sempre sotto la lente di un grande rigore scientifico. Di fronte a questa componente anche sociale dell'evento, la scenografia si è rivelata uno strumento di *détournement* che ha configurato *Il Corso del Coltello* come un “rituale comunitario, uno spazio di esperienza collettiva, costitutivo di un legame sociale, in cui il visitatore si senta coinvolto e possa vivere un presente dilatato che lo mette in relazione con gli altri”²⁷⁴.

2.3 All'interno di Fondazione Prada

“Non è un caso che l'architettura abbia trovato nel tempio dell'arte, il museo, il territorio della sua
liberazione linguistica.”

Germano Celant, 2004²⁷⁵

Se progetti come *Il Corso del Coltello* mostrano in forma sperimentale e non convenzionale la convergenza tra arte, architettura e dimensione performativa, l'esperienza di Germano Celant all'interno di Fondazione Prada rappresenta il contesto in cui tali principi trovano una strutturazione più stabile e istituzionale. In questo spazio, la curatela assume i tratti di una pratica progettuale complessa che coinvolge architettura, allestimento e programmazione culturale, contribuendo a trasformare l'istituzione museale in un dispositivo aperto e interdisciplinare.

²⁷³ D. Apollonio, *La didattica militante dello sciamano scientifico: “Il Corso del Coltello”*, p. 371.

²⁷⁴ M. Roman, *Habiter l'exposition*, p. 19. Traduzione mia.

²⁷⁵ G. Celant, *Architettura caleidoscopio delle arti*, in Id. (a cura di), *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, p. 5.

Sebbene il capitolo successivo sia dedicato più specificamente alla storia della Fondazione Prada, è opportuno introdurre in via preliminare alcuni elementi utili a delimitare il contesto di riferimento e gli aspetti costitutivi dell'istituzione, che ha trovato nel modello curatoriale elaborato da Celant una significativa corrispondenza metodologica e culturale. Inizialmente chiamata PradaMilanoArte, l'istituzione nasce nel 1993 per iniziativa di Miuccia Prada e Patrizio Bertelli, inaugurando la propria attività espositiva con una retrospettiva dedicata all'artista Eliseo Mattiacci (1940-2019), allestita presso la sede di via Maffei 2 a Milano, all'interno di un ex edificio industriale riconvertito a spazio espositivo. La curatela dell'evento è affidata a Germano Celant che, nel 1995, con la riorganizzazione dell'istituzione in Fondazione Prada, ne assume il ruolo di Direttore artistico, incarico che ricoprirà fino al 2014, per poi essere nominato Soprintendente artistico e scientifico fino al 2020, anno della sua scomparsa.

Questa sezione conclusiva del capitolo si propone di verificare, nel contesto della Fondazione, la validità di quei concetti teorici promossi da Germano Celant che hanno saputo legare pratica espositiva e rigore scientifico nel processo di ideazione e costruzione della mostra. Per questo motivo, più che soffermarsi sulle prime attività espositive della Fondazione, risulta utile individuare alcuni progetti in cui la metodologia curatoriale di Germano Celant trova una formulazione particolarmente esplicita all'interno dell'istituzione, contribuendo a dare forma a quella "utopia intellettuale"²⁷⁶ che ne contraddistingue l'identità culturale.

A giustificazione della selezione temporale dei riferimenti espositivi che saranno affrontati nel corso del paragrafo, è opportuno notare che il volume *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante* (2025), curato dallo Studio Celant e recentemente pubblicato da Skira, contiene un capitolo dedicato al "Metodo espositivo di Germano Celant alla Fondazione Prada. Dalle mostre a carattere monografico all'interdisciplinarità dei linguaggi"²⁷⁷. In particolare, la distinzione esplicitata nella seconda parte del titolo individua, infatti, le due principali tipologie espositive attraverso cui Celant articola il proprio metodo curatoriale all'interno della Fondazione, configurando un contesto in cui esso trova una delle sue più compiute realizzazioni.

In questa prospettiva, si sono considerate alcune iniziative promosse all'interno di Fondazione Prada come momenti privilegiati in cui il modello operativo elaborato da Celant diventa

²⁷⁶ Fondazione Prada, *Il metodo espositivo di Germano Celant alla Fondazione Prada*, 2022, <https://www.fondazioneprada.org/project/il-metodo-espositivo-di-germano-celant-alla-fondazione-prada/>.

²⁷⁷ *Il Metodo espositivo di Germano Celant alla Fondazione Prada. Dalle mostre a carattere monografico all'interdisciplinarità dei linguaggi*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 236-265.

pienamente visibile, mettendo in relazione ricerca, progettazione espositiva e metodologia interdisciplinare. Tra queste, si ritiene opportuno citare come primo passaggio particolarmente significativo *Laurie Anderson. Dal Vivo* (1998), il progetto espositivo durante il quale l'allora direttore artistico ha lavorato a stretto contatto e in accordo con l'artista, con Miuccia Prada, con il carcere di San Vittore a Milano e con la rivista "Magazine 2"²⁷⁸. Tuttavia, trattandosi di uno dei casi di studio approfonditi nel corso della presente ricerca, si rimanda al capitolo 4, *La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio: "Laurie Anderson. Dal Vivo"; "Art or Sound"; "The Boat is Leaking. The Captain Lied."* per un suo più ampio approfondimento²⁷⁹.

Un successivo passaggio particolarmente significativo è rappresentato dalla mostra *Fondazione Prada – Ca' Corner della Regina* (2011)²⁸⁰, concepita come una sorta di "manifesto" dell'istituzione stessa. L'occasione è l'inaugurazione della nuova sede veneziana nello storico palazzo settecentesco di Ca' Corner della Regina, per la quale la Fondazione decide di presentare un progetto autobiografico. Come dichiarato nel testo introduttivo della mostra, "after years of telling others' stories, the Fondazione Prada will now tell its own. [...] It is an invitation for the Fondazione to place itself in a historical context, to contemplate and exhibit an artistic and cultural itinerary since its beginnings in 1993 [...]"²⁸¹. L'intento della mostra, nel ripercorrere le tappe più significative che hanno segnato circa vent'anni di attività della Fondazione, è quello di presentare i progetti e il lavoro di selezione dei programmi non come una semplice successione di eventi, ma come elementi costitutivi di un percorso identitario. La mostra non si configura come una forma di autocelebrazione, ma trova all'interno di Ca' Corner della Regina la propria dimensione narrativa e autobiografica, attraverso un approccio espositivo che Celant ha definito "fluidò"²⁸². Il termine richiama fin da subito il nesso con l'architettura, che nel caso del palazzo barocco introduce un tema particolarmente centrale: ogni progetto espositivo al suo interno deve necessariamente integrarsi con questo spazio preesistente e interagire con esso, non solo da un punto di vista stilistico, ma anche di

²⁷⁸ "Magazine 2" è stata la rivista del carcere San Vittore, nata nel 1995. Per un approfondimento si veda Capitolo 4, *La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio: Laurie Anderson. Dal Vivo; Art or Sound; The Boat is Leaking. The Captain Lied.*

²⁷⁹ Si veda, inoltre, L. Anderson, T. Demand, M. Mori in conversation with M. Mainetti, *The "Utopian Projects" of Germano Celant at the Fondazione Prada (1998-2007)*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 252-265.

²⁸⁰ La mostra si è svolta dal 4 giugno al 2 ottobre 2011.

²⁸¹ G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada – Ca' Corner della Regina*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Venezia, 4 giugno – 2 ottobre 2011, Progetto Prada Arte, Milano 2011, s.p.

²⁸² *Ibidem*. Ricorrere al concetto di "fluidità" non è una scelta casuale: esso risponde, infatti, al processo di *cross-pollination* "delle forme e delle funzioni, dei materiali e degli spazi, che si può considerare l'attitudine fluida con cui si apre il XXI secolo" (G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*).

conformazione spaziale, “in a wholly new cross-pollination”²⁸³. La dimensione fluida dello spazio coinvolge anche la presenza corporea dello spettatore, che si trova immerso in un ambiente in cui materiali d’archivio e opere della collezione si intrecciano, generando una nuova configurazione narrativa attraverso la loro esposizione combinata nello spazio del palazzo veneziano. Si tratta di una forma di auto-esposizione generata dalla propria storia, ma che al tempo stesso rielabora e seleziona intenzionalmente gli episodi che racconta per aprirli al futuro. Come afferma la stessa Miuccia Prada in un dialogo con Germano Celant, la mostra è concepita per essere molto più di una ricostruzione della storia della collezione e del suo processo di formazione – che rischierebbe, altrimenti, di apparire come una mera operazione meccanica di mercato. Una delle potenzialità di questo spazio risiede, invece, nella capacità di costruire un senso di “armonia”²⁸⁴ tra la sua esistenza in quanto luogo storico e le sue capacità di aprirsi alle pratiche dell’arte contemporanea. In questa dimensione aperta si colloca la ricerca, intesa non solo come processo di documentazione, studio e raccolta dei materiali, ma anche come esito di un lavoro collettivo e condiviso. Queste considerazioni rivelano non solo un orientamento metodologico condiviso all’interno della Fondazione, ma anche l’idea che Ca’ Corner della Regina sia stato concepito come uno spazio destinato a ospitare “mostre di ricerca e progetti sperimentali”²⁸⁵. Accanto a una parte significativa delle opere collezionate nel corso degli anni, il progetto espositivo aveva previsto la collocazione di progetti speciali e inediti a testimonianza del dialogo che la Fondazione ha istituito con istituzioni museali internazionali e che si ritrova anche all’interno del catalogo della mostra. Le istituzioni coinvolte in questo confronto scientifico sono il State Hermitage Museum di San Pietroburgo, la Fondazione dei Musei Civici di Venezia, il Mathaf: Arab Museum of Modern Art e il Museum of Islamic Art di Doha, configurando uno scambio creativo tra le rispettive collezioni e gli interventi di artisti contemporanei. Il progetto riunisce inoltre opere di Anish Kapoor, Michael Heizer, Jeff Koons, Walter De Maria, John Baldessari, Charles Ray, Tom Friedman, Domenico Gnoli, Damien Hirst, Louise Bourgeois, Blinky Palermo, Bruce Nauman, Enrico Castellani, Nathalie Djurberg, Lucio Fontana, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Salvatore Scarpitta e Mario Schifano, contribuendo a costruire un percorso espositivo caratterizzato da una forte eterogeneità linguistica²⁸⁶. In questa prospettiva, la mostra del 2011 può essere letta non solo come una

²⁸³ G. Celant, intervista con JCF (Journalists, Colleagues and Friends), in Id. (a cura di), *Fondazione Prada – Ca’ Corner della Regina*, pp. 57-61, qui p. 58.

²⁸⁴ M. Prada in dialogo con G. Celant, P. Bertelli, in G. Celant, (a cura di), *Fondazione Prada – Ca’ Corner della Regina*, pp. 23-27, qui p. 25.

²⁸⁵ <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

²⁸⁶ Fondazione Prada, *Fondazione Prada Ca’ Corner della Regina*, <https://www.fondazioneprada.org/project/fondazione-prada-ca-corner-della-regina/>.

ricognizione retrospettiva, ma come un dispositivo metodologico che anticipa e rende operativa una linea di ricerca destinata a svilupparsi negli anni successivi.

Questo interesse per lo “scavo documentario e la restituzione storica”²⁸⁷ nel presente ha successivamente trovato un’attuazione ancora più ampia in progetti monumentali e ormai celebri, come *The Small Utopia: Ars Multiplicata* (2012), la già citata *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013* (2013), *Art or Sound* (2014), *Kienholz: Five Car Stud* (2016-2017), *Post Zang Tumb Tuuum* (2018) – l’ultima grande mostra curata da Celant per la Fondazione Prada.

Tra questi, *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*²⁸⁸ rappresenta uno dei casi più emblematici, in grado di rendere esplicita una forte dimensione architettonica nella metodologia adottata. Fin dalle prime pagine del catalogo, Celant specifica quanto sia stata necessaria l’operazione preliminare di confronto reciproco e di dialogo con Miuccia Prada, Thomas Demand e Rem Koolhaas, “così da verificare da diverse prospettive – la radicale, l’artistica, l’architettonica e la curatoriale [di Germano Celant] – gli aspetti delicati”²⁸⁹ di questa revisione espositiva definita dal curatore stesso un “readymade”²⁹⁰. Relativamente all’uso di questo termine, Celant si riferisce a una scelta espositiva che recupera non solo la memoria e l’estetica della mostra di Kassel, ma anche lo spirito curatoriale che fu capace di infrangere la separazione tra arte e vita attraverso la manifestazione di una ricerca visiva e plastica. *Live in your Head. When Attitudes become Form* ha assunto oggi un carattere quasi mitologico, così come la figura di Szeemann, e questo spesso distoglie l’attenzione dalla documentazione relativa alla percezione che se ne ebbe al tempo. Uno degli aspetti operativi che Celant ritiene particolarmente importanti per la corretta riproposizione di questi elementi dentro Ca’ Corner della Regina – per sua stessa dichiarazione all’interno del catalogo –, è lo spirito vitale e liberatorio²⁹¹ che ha consentito la creazione di un progetto espositivo fondato su interventi fluidi. Si conferma, anche in questo caso, quella visione sferica che attraversa l’intera carriera del critico curatore. Lungi dal volersi soffermare su un’analisi specifica dell’evento espositivo, ciò che si tenta di restituire è una lettura omogenea e coerente, in continuità con la concezione

²⁸⁷ S. Chiodi, *Germano Celant: attuale e contingente*, in “Antinomie”, 29 maggio 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/05/29/germano-celant-attuale-e-contingente/>, ultimo accesso 23/09/2025.

²⁸⁸ La mostra si è svolta presso la sede veneziana di Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, dall’1 giugno al 3 novembre 2013.

²⁸⁹ G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, p. 656.

²⁹⁰ G. Celant, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, in Id. (a cura di), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, p. 651.

²⁹¹ Cfr. M. Mainetti, *Germano Celant e la Fondazione Prada a Venezia*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 378-389.

di Ca' Corner come spazio di ricerca e con il profilo scientifico-curatoriale di Celant. L'evento si conferma uno dei punti di arrivo più significativi della metodologia ibrida, osmotica della ricerca curatoriale, che qui assume le sembianze di una ricerca sulla storia dell'arte del secondo Novecento, della curatela e sulla storia delle mostre nel XXI secolo.

I limiti posti dal reenactment della mostra non dipendono unicamente dalla natura delle opere non più disponibili nel tempo presente rispetto alla mostra originaria del 1969, ma anche dalla presenza architettonica di Ca' Corner della Regina. Vengono portati gli esempi di opere come *Depression* o *Cement Through* di Michael Heizer, che essendo state concepite come manifestazioni ambientali reali, non prevedevano la propria riproducibilità, non potevano essere sostituite da una riproduzione fotografica, scritta o concettuale.

Avendo come aspirazione quella di dissolvere veramente i confini del territorio museale per attingere al potere della natura e del paesaggio, nel caso di Heizer è stato impossibile – in un ambiente costruito come Venezia – riproporre l'uso di una palla da demolizione, o rifare uno scavo utilizzando del cemento che si poneva in relazione con la Kunsthalle.²⁹²

Al contempo, la mostra veneziana ha rappresentato un'importante occasione espositiva per approfondire e riproporre opere ed eventi mai presi in considerazione dalla critica e dagli studiosi negli anni della mostra di Szeemann. È il caso, per esempio, di *Con un passo* di Emilio Prini (1968), oppure di *Scalea (mi r fea pra)* e *Oroscopo come progetto della mia vita* di Pier Paolo Calzolari (1968), “passate all'epoca come documenti e non come originali”²⁹³ (p. 657) o infine della realizzazione di un'opera performativa di Paolo Icaro, una nuova azione performativa concepita in dialogo con il contesto veneziano e con la rilettura storica del progetto originario.

La mostra, nel complesso, rimanda

alla matrice corporale delle cose, è un ventre visivo che fa risalire alla storia della materia umana, naturale e artificiale. E poiché è difficile proiettarsi in un'immagine fotografica o elettronica, l'invito sul palcoscenico dello scarto e della confusione è un'immersione nello spazio e nel tempo. Qui il visto e il vedente si muovono nel *reale*, partecipano all'happening

²⁹² G. Celant, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, cit. p. 657.

²⁹³ Cfr. M. Mainetti, *Germano Celant e la Fondazione Prada a Venezia*.

delle cose. [...] È certamente un recupero della gerarchia materiale rispetto a quella immateriale: senza corpo, non c'è sguardo.²⁹⁴

Sembrerebbe possibile sostenere che in questo progetto si porti a compimento quell'impollinazione incrociata tra architettura, opere e relazioni "studiate attraverso un metodo scientifico, prima in relazione al tempo e al luogo di realizzazione, nel 1969 a Berna, e poi in rapporto al presente storico e alla sua nuova collocazione a Venezia"²⁹⁵.

La scelta di includere nel team curatoriale anche Thomas Demand risponde alla ricerca di una visione circolare e plurima, che consentisse una ricostruzione fedelmente storica ma anche contemporanea. *When Attitudes Become Form*, nata da un'idea di Miuccia Prada, si è realizzata non tramite alla visione di un curatore, ma grazie alla collaborazione tra uno storico dell'arte, un architetto e un artista, a testimonianza della di una regia condivisa, sempre in accordo e in collaborazione anche con i curatori interni della Fondazione²⁹⁶.

Prima di procedere con il capitolo dedicato interamente alla storia e alla costituzione della Fondazione, vale la pena ricordare rapidamente che un altro caso particolarmente significativo in questo itinerario metodologico è rappresentato dalla mostra *Kienholz: Five Car Stud* (2016-2017)²⁹⁷, in cui la curatela assume i tratti di una vera e propria regia dello spazio e della percezione, volta a restituire l'intensità originaria dell'opera e a ridefinire il rapporto tra spettatore, ambiente e narrazione. La mostra, esposta nella sede milanese della Fondazione, riuniva una selezione di opere realizzate tra il 1959 e il 1994 da Edward Kienholz e da sua moglie Nancy Reddin Kienholz, oltre alla celebre installazione che dà il titolo alla mostra e che costituisce il fulcro dell'esperienza complessiva.

Il progetto suggerisce riflessioni affini al caso di *When Attitudes*, principalmente per due ragioni: la prima riguarda l'operazione di reenactment di *Five Car Stud* (1969-1972), esposta per la prima volta a Kassel in occasione di Documenta 5²⁹⁸, la seconda riguarda il suo curatore, Harald Szeemann. In questo senso, il riferimento a Documenta 5 e alla figura di Szeemann consente di collocare *Five Car Stud* all'interno di uno dei momenti fondativi della curatela contemporanea, in cui la mostra viene concepita come dispositivo narrativo e ambientale.

²⁹⁴ G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, p. 660. Corsivi nell'originale.

²⁹⁵ Ivi, p. 661.

²⁹⁶ Cfr. Mario Mainetti, *La voce di Fondazione Prada: intervista a Chiara Costa e Mario Mainetti*, p. 198.

²⁹⁷ La mostra si è svolta dal 19 maggio 2016 al 19 marzo 2017 presso la sede di Fondazione Prada in Largo Isarco, 2, Milano.

²⁹⁸ L'opera è stata esposta nuovamente al pubblico solo nel 2011 e nel 2012, dopo un intervento di restauro, rispettivamente al Los Angeles County Museum of Art e al Louisiana Museum of Modern Art in Danimarca. Attualmente l'opera è parte della collezione Prada.

Tuttavia, a differenza del caso di *When Attitudes Become Form*, l'operazione condotta da Celant non si configura come una ricostruzione filologica dell'allestimento originario, quanto piuttosto come una riattivazione dell'opera nella sua dimensione installativa ed esperienziale²⁹⁹. L'intervento curatoriale si concentra, infatti, sulla restituzione delle condizioni percettive e ambientali dell'installazione – in particolare attraverso il controllo della luce, dei tempi di accesso e delle modalità di attraversamento dello spazio – trasformando l'esperienza dello spettatore in un momento di confronto diretto e immersivo con la scena rappresentata. In questo modo, la curatela si afferma come pratica di regia, capace non solo di esporre l'opera, ma di attivarne le potenzialità narrative e performative nel presente. Questo progetto, insieme anche ai precedenti, ci consentono di riflettere sull'attualità di una curatela condivisa, che introduce nuove potenzialità di interazione e condivisione. Il ruolo del curatore e dell'artista

diventano interscambiabili, e l'interscambiabilità coinvolge anche il ruolo dello spettatore. Se l'atteggiamento curatoriale è quello di fare spazio affinché chiunque possa sentirsi in grado di generarlo o modificarlo [...], quello dello spettatore o della spettatrice sta nell'accettare di trovarsi di fronte a una sfida, anche nella forma di un invito enigmatico. Un invito a lasciarsi informare dalle circostanze, ad aprirsi attivamente a questo cambiamento potenziale [...] disponendosi ad accogliere quello che potrebbe accadere.³⁰⁰

La figura di Germano Celant ha contribuito a definire l'immagine della Fondazione non come museo identitario, ma come piattaforma di attraversamenti disciplinari; non come uno spazio espositivo, ma “un gruppo di lavoro con più spazi espositivi”³⁰¹.

²⁹⁹ Si veda Fondazione Prada, *Five Car Stud*, Quaderno Fondazione Prada, 2016.

³⁰⁰ E. Van Campenhout, *La curatela come mentalità ambientale*, in P. di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 33-45, qui cit. pp. 43-44.

³⁰¹ M. Mainetti, *La voce di Fondazione Prada: intervista a Chiara Costa e Mario Mainetti*, p. 198.

3. Il caso di Fondazione Prada

Come anticipato, questo progetto di ricerca nasce in dialogo con Fondazione Prada con l'intento di affrontare il tema dell'interdisciplinarietà attraverso alcune mostre significative realizzate dall'istituzione fin dalla sua costituzione. Mario Mainetti, nell'intervista riportata in appendice, ha definito la Fondazione come un vero e proprio “laboratorio di interdisciplinarietà, un luogo in cui si è sperimentata l'applicazione della disciplina in un campo, magari solo leggermente diverso da quello che era canonicamente”³⁰². Attraverso il caso specifico di Germano Celant è stato possibile introdurre alcuni degli aspetti rappresentativi dell'istituzione e della sua concezione interdisciplinare, non solo della programmazione espositiva, ma anche del metodo di ricerca.

Al fine di presentare e analizzare i caratteri propri di ciascuna delle sedi in cui l'istituzione oggi si suddivide³⁰³, e prima di procedere con l'analisi specifica dei casi di studio, si ritiene necessario dedicare la trattazione di questo capitolo di raccordo alla presentazione della storia di Fondazione Prada, delle sue varie sedi e delle attività che caratterizzano ognuna di esse, con un focus specifico sugli spazi di Milano (Largo Isarco) e Venezia (Ca' Corner della Regina).

3.1 La nascita di Fondazione Prada tra ricerca, metodo e osmosi dei linguaggi artistici

A Milano, nel 1993³⁰⁴, Miuccia Prada e Patrizio Bertelli hanno dato vita al progetto PradaMilanoArte, che nel 1995 ha ufficialmente preso il nome di Fondazione Prada, con l'obiettivo di fondare un'istituzione culturale basata sull'utilizzo dell'arte e della ricerca come strumenti in grado – se messi in dialogo tra loro – di analizzare, elaborare e “comprendere i cambiamenti che avvengono nel mondo attraverso prospettive inedite e coinvolgenti”³⁰⁵. Tramite un'impostazione interdisciplinare e intermediale della ricerca artistica, che si caratterizza per un dialogo costante tra media e generi artistici diversi, le attività della

³⁰² M. Mainetti, *La voce di Fondazione Prada: intervista a Chiara Costa e Mario Mainetti*, p. 196.

³⁰³ Ad oggi la Fondazione si compone di: due sedi milanesi, la principale in Largo Isarco 2 e Osservatorio, uno spazio espositivo all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II; la sede di Venezia, all'interno del settecentesco palazzo Ca' Corner della Regina; tre centri internazionali a Shanghai, con Prada Rong Zhai, Tokyo con Prada Aoyama e New York con Prada Broadway Epicenter.

³⁰⁴ La prima mostra della nuova istituzione si è svolta dal 5 maggio al 18 giugno 1993 ed è stata una retrospettiva dedicata all'artista Eliseo Mattiacci (1940-2019) organizzata in via Maffei 2, Milano, sede di un dismesso edificio industriale riconvertito in spazio espositivo.

³⁰⁵ Dalla sezione “Mission”, all'interno del sito di Fondazione Prada, <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

Fondazione hanno voluto fin dall'origine "affrontare l'indagine della cultura umana nella sua varietà e complessità"³⁰⁶, come sottolinea la Presidente e Direttrice Miuccia Prada. Ciò che fin dalla sua costituzione caratterizza questo spazio multifunzionale è dunque una tendenza alla sperimentazione di codici espressivi diversi, al fine anche di interrogare le modalità con cui un'istituzione può interfacciarsi con la proliferazione di una pluralità di linguaggi e al contempo riflettere sulla funzione del museo nel tempo presente³⁰⁷.

Fin dal principio, uno degli obiettivi che la Fondazione si è premurata di perseguire è stato il raggiungimento di un'attività culturale internazionale, commissionando progetti artistici ed espositivi, in Italia e all'estero, a figure internazionali, artisti affermati ed emergenti. Le prime mostre sono state esposte presso lo spazio di via Maffei 2 a Milano, successivamente in una vecchia tipografia via Spartaco 8, dove l'ultima esposizione è stata quella di Marc Quinn nel 2000; mentre l'edificio utilizzato prima dell'odierno progetto architettonico di Largo Isarco si collocava in via Fogazzaro 36, spazio aperto nel 2001³⁰⁸. Per affermare il suo impegno nel campo della ricerca, la Fondazione ha inoltre adottato percorsi operativi diversi, in grado travalicare il formato della mostra e dell'arte visiva, e al fine di conseguire l'obiettivo di scientificità nel 2002³⁰⁹ ha presentato *La sfida*, il primo di una lunga serie di convegni multidisciplinari – dedicato, in questo caso specifico, al tema della sfida, da cui deriva il titolo. Si tratta di un evento organizzato da Angelo Aparo ed Emilia Paturno in collaborazione con la Casa Circondariale-Milano San Vittore. A riflettere sul tema, declinato secondo visioni diverse, sono state invitate figure afferenti a vari ambiti professionali³¹⁰, al fine di discutere esperienze personali insieme ad aspetti specifici della propria disciplina di appartenenza, tra filosofia, giurisprudenza, psicologia, psicoanalisi, genetica, arte, teologia, cinema, sessualità, sport,

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Si parla di museo nonostante Fondazione Prada sia un'istituzione culturale privata dotata di una propria organizzazione, in quanto, come si avrà modo di evincere nel corso di questo capitolo e anche nel successivo – dedicato alle mostre selezionate come *case studies* –, molti dei ragionamenti di analisi metodologica, teorica e artistica che caratterizzano la Fondazione stessa convergono con l'ambito di ricerca degli *Exhibition Studies*. Si tratta di un campo di studi ad oggi ancora frammentario, che tuttavia tenta di leggere in maniera congiunta storia dell'arte, museologia, estetica, sociologia, architettura.

³⁰⁸ Per i dettagli relativi a titoli, date e sedi delle mostre si veda la pagina dedicata all'archivio di tutti i progetti: <https://www.fondazioneprada.org/calendario/?period=past&tmpl=1>.

³⁰⁹ Il convegno si è svolto nei giorni del 10 e 11 ottobre 2002 presso via Fogazzaro 36, Milano.

³¹⁰ La conferenza è stata ideata per riflettere su una concezione ampia di sfida, intesa come "spinta legata al bisogno di sopravvivere, identificarsi, elevarsi, distinguersi" (<https://www.fondazioneprada.org/project/la-sfida/>). In ordine alfabetico, si riportano di seguito i nomi dei relatori e delle relatrici del convegno: Edoardo Albinati, Antonio Aloni, Angelo Aparo, Natalia Aspesi, Imma Battaglia, Zarina Bhimji, Stefano Boeri, Franco Bompreszi, Edoardo Boncinelli, Massimo Cacciari, Germano Celant, Gherardo Colombo, Pasquale De Gregorio, Pasquale Ferrante, Giulia Fonti Bellati, Enzo Funari, Giulio Giorello, Loïc Jean Albert, Pap Khouma, Giovanni Davide Maderna, Hans-Ulrich Obrist, Piergiorgio Odifreddi, Luigi Pagano, Emilia Paturno, Mario Perniola, Gustavo Pietropolli Charmet, Rossella Pruneti, Marc Quinn, Gianfranco Ravasi, Giancarlo M.G. Scoditti, Adriano Sofri, Gianni Vattimo e Tom Yendell.

costume, medicina, architettura, matematica, marketing, etnologia, politica, sociologia, fotografia. Il 2001 e il 2002 sono stati anni centrali per l'attività culturale di Fondazione Prada, che ha iniziato a intraprendere percorsi di ricerca fino ad allora inesplorati, presentando anche mostre di architettura³¹¹ e iniziative dedicate al cinema realizzate in congiunzione con una vasta rete di collaboratori tra artisti, architetti, curatori, registi, scienziati, intellettuali. La partecipazione unita di diverse figure professionali, chiamate a confrontarsi anche con temi legati all'arte e alla sua funzione nella contemporaneità, ha consentito a Fondazione Prada di articolare vaste e nutrite programmazioni e di rivolgersi anche a un pubblico internazionale. Grazie a queste attività collaterali rispetto alle mostre principali, la Fondazione ha iniziato ad ampliare significativamente i suoi spazi e i relativi progetti, inaugurando lo spazio espositivo di Venezia nel 2011 e, quattro anni più tardi, la nuova sede milanese in Largo Isarco, a cui ha fatto poi seguito nel 2016 l'apertura di uno spazio espositivo, che prende il nome di Osservatorio, all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II; nel 2018 sono state inaugurate altre sedi all'estero, a Shanghai (Prada Rong Zhai, fig. 1)³¹² e Tokyo (Prada Aoyama, fig. 2)³¹³. Vale la pena accennare rapidamente a un precedente significativo, che anticipa concettualmente il complesso di Largo Isarco e che apre il territorio culturale a una dimensione plurilinguistica. Si tratta del progetto Prada Transformer (fig. 3): nell'aprile 2009 è stato inaugurato un edificio – più precisamente, un padiglione – temporaneo³¹⁴ progettato e realizzato da Rem Koolhaas/OMA nel centro di Seoul, in una posizione adiacente allo storico palazzo Gyeonghuigung. Prada Transformer era stato concepito come una struttura dinamica e mutevole, che all'esterno si presentava come un tetraedro mobile, pronto a variare la sua disposizione in quattro configurazioni in base all'evento previsto al suo interno, tra mostre,

³¹¹ Si vedano i casi di: *Herzog & de Meuron, OMA/AMO Rem Koolhaas. Projects for Prada. Works in Progress* (via Fogazzaro 36, Milano, 2 marzo – 8 aprile 2001); *Unveiling the Prada Foundation* (Largo Isarco 2, Milano, 17 – 24 aprile 2008); *Rotor: Ex Limbo* (13 aprile – 5 giugno 2011, via Fogazzaro 36, Milano).

³¹² Rong Zhai è una storica residenza che si data al 1918 ed è situata nel quartiere centrale di Shanghai. Nel 2011 il Gruppo Prada ha commissionato il restauro dell'edificio all'architetto Roberto Baciocchi e sei anni dopo, il 12 ottobre 2017, viene inaugurata Prada Rong Zhai. Tutti i progetti che coinvolgono questo spazio, dalle mostre di ricerca alle commissioni artistiche e agli incontri con studiosi e personalità del mondo della cultura, sono presentate da Prada con il supporto della Fondazione. La sede è pensata come uno spazio di dialogo e incontro sino-europeo, a testimonianza del rispetto e dell'ammirazione che Miuccia Prada e Patrizio Bertelli nutrono per il patrimonio culturale cinese, in onore anche della famiglia che aveva in origine commissionato l'edificio. Nel 2004 Rong Zhai è stata dichiarata patrimonio culturale del distretto di Jing'an e l'anno successivo è entrata nell'elenco degli edifici storici più interessanti di Shanghai. Per un approfondimento si veda <https://www.pradagroup.com/it/perspectives/stories/sezione-progetti-speciali/prada-rong-zhai.html>.

³¹³ Tra il 2001 e il 2003 il Gruppo Prada ha commissionato al celebre studio di architettura Herzog & de Meuron la realizzazione di Prada Aoyama, un edificio destinato alla realizzazione di una boutique Prada e distribuito su sei piani che ospita, però, anche progetti artistici. Sia la sede cinese che quella giapponese sono “concepite come emanazioni del progetto di Milano”, in <https://www.prada.com/it/it/pradasphere/special-projects/2023/paraventi-prada-aoyama.html>. In riferimento all'edificio giapponese, si veda il saggio di G. Celant, *Un caleidoscopio. Herzog & de Meuron* (2003), in Id., *Architettura+Design 1965-2015*, pp. 193-194.

³¹⁴ Il padiglione è stato luogo di diverse attività culturali che si sono svolte nel corso di soli sei mesi.

eventi e proiezioni cinematografiche che hanno riguardato non solo il mondo della moda, ma anche arte, cinema e cultura³¹⁵. Il progetto si è rivelato particolarmente significativo e al contempo simbolico, rappresentando il primo ibrido tra Prada moda e Fondazione Prada e segnando, così, un determinante momento di svolta nel processo di sconfinamento di Prada da brand a Fondazione, da vetrina a museo³¹⁶; nonché il primo esempio di traduzione visiva della vocazione multidisciplinare di Prada. Il padiglione, che ha ospitato quattro eventi, fu inaugurato da *Waist Down*, una mostra di disegni di gonne realizzati da Miuccia Prada dal 1988 e ideata da Prada insieme ad AMO³¹⁷ in qualità di evento itinerante, pronto a riconfigurare il suo allestimento in base allo spazio di destinazione. Per il secondo ciclo di trasformazione, il 26 giugno dello stesso anno è stato inaugurato il festival cinematografico *Flesh, Mind and Spirit* co-curato da Alejandro González Iñárritu e dal critico Elvis Mitchell. Il terzo capovolgimento, avvenuto il 30 luglio, ha trasformato il padiglione in una galleria per una mostra dell'artista svedese Nathalie Djurberg, dal titolo *Turn into Me*, curata da Germano Celant. In conclusione, la quarta e ultima rotazione è stata dedicata a *The Students' Take Over*, una giornata curata dagli studenti di dodici prestigiose università coreane, che hanno esposto nuove opere in esplorazione del tema della trasformazione.

A seguito di questa breve introduzione della nascita di Fondazione Prada e di alcuni esempi significativi, si è deciso di soffermarsi in maniera più approfondita sulla storia delle sedi di Venezia e Milano, anche e soprattutto in linea di continuità con le mostre selezionate come casi di studio e approfondite nel capitolo successivo.

³¹⁵ Si veda: il progetto per Prada Transformer nel sito di Prada Group, *Progetti speciali. Prada Transformer*, <https://www.pradagroup.com/it/perspectives/stories/sezione-progetti-speciali/prada-transformer.html>, nel sito di OMA <https://www.oma.com/projects/prada-transformer>. Si veda anche l'articolo di Domus, *OMA transformer a Seoul. Rem Koolhaas costruisce per Prada a Seoul un padiglione temporaneo per esposizioni*, "Domusweb", 20 luglio 2009, <http://www.domusweb.it/it/architecture/oma-transformer-a-seoul/>, ultimo accesso 20/08/2025.

³¹⁶ Cfr. *OMA's Prada Transformer Opens in Seoul*, OMA website, <https://www.oma.com/news/oma-s-prada-transformer-opens-in-seoul>, 24 aprile 2009.

³¹⁷ Progetto parallelo di OMA, AMO è uno studio che si occupa di ricerca e progettazione, travalicando i confini del pensiero architettonico, applicandolo anche ad altri settori, dalla politica alla tecnologia, dalle energie rinnovabili all'editoria, ovviamente all'architettura e alla moda, infine anche all'editoria e ai media.

3.2 Due casi specifici: Fondazione Prada tra Venezia e Milano, analogie e differenze

3.2.1 La prima sede fuori Milano: Fondazione Prada a Venezia, Ca' Corner della Regina

Lo spazio espositivo di Venezia, inaugurato il 31 maggio 2011 in concomitanza della 54. Biennale di arte contemporanea, si sviluppa all'interno del palazzo settecentesco di Ca' Corner della Regina (fig. 4), un edificio veneziano realizzato tra il 1724 e il 1728 dall'architetto Domenico Rossi per la famiglia Corner di San Cassiano, nel Sestiere di Santa Croce. Il palazzo, che si affaccia sul Canal Grande, fu eretto sulle rovine di una preesistente struttura gotica dove nel 1454 nacque Caterina Cornaro – cognome originario della famiglia –, figlia di Marco Corner di San Cassiano e di Fiorenza Crispo, nonché futura regina di Cipro. Nonostante l'attribuzione del suo nome al palazzo, Caterina non vi abitò mai, poiché la costruzione iniziò dopo la sua morte, avvenuta nel 1510.

A livello architettonico, Ca' Corner presenta una struttura e un'organizzazione dei volumi che si ispira visibilmente allo stile della vicina Ca' Pesaro, progettata da Baldassare Longhena, presso cui Rossi si formò tra il 1652 e il 1710 e oggi sede della Galleria Internazionale d'Arte Moderna. La costruzione si articola su un piano terra molto alto, due piani nobili e due piani ammezzati ed è completata da una soffitta e due mezzanini, situati tra il piano terra e il primo piano. L'accesso principale, in origine, era collocato sul Canal Grande, dove è rivolta la facciata realizzata in pietra d'Istria, con bugnato al piano terra e al mezzanino, mentre oggi, invece, si trova in Calle de Ca' Corner. Gli interni presentano due grandi scale simmetriche, allineate con l'ingresso dall'acqua, che collegano la hall del piano terra al secondo mezzanino. I due piani nobili ospitano alcuni imponenti porteghi, decorati con stucchi e affreschi: in particolare al primo piano nobile si trovano affreschi che rappresentano un ciclo di episodi dedicato alla vita di Caterina Cornaro. Nel XIX secolo, estintasi la nobile casata veneziana, il palazzo divenne proprietà di Papa Pio VII, che lo assegnò alla Congregazione dei Padri Cavanis, una congregazione di carità maschile di diritto pontificio. Fino al 1969 ospitò il Monte di Pietà, mentre dal 1975 al 2010 fu sede dell'ASAC – Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia³¹⁸. Dal 2011 l'edificio ha nuovamente cambiato destinazione d'uso,

³¹⁸ Per una completa cronologia storica dell'archivio, si veda <https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dellasac>.

diventando la sede veneziana di Fondazione Prada, che si è impegnata nella realizzazione di un programma di conservazione e restauro attenendosi alle direttive della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e della Laguna, con l'affiancamento della Fondazione Musei Civici di Venezia³¹⁹. Le prime fasi del programma di restauro hanno avuto come obiettivo principale la messa in sicurezza e la conservazione delle superfici di valore artistico e architettonico, lo studio e la messa a norma di tutti gli impianti, la manutenzione di porte, finestre e persiane in legno, la rimozione di pareti divisorie non originali e il recupero di spazi adibiti a uffici e servizi. Per quanto riguarda la conservazione dell'apparato decorativo, sono stati messi in sicurezza gli affreschi ornamentali, gli stucchi e le lavorazioni in pietra del portego e di otto stanze del piano nobile principale. Successivamente, sono stati effettuati lavori per consolidare e mettere in sicurezza le superfici del mezzanino, il cui restauro del 2019 ha portato alla luce un affresco, precedentemente nascosto, nella sala centrale. Al secondo piano, un progetto di restauro ha interessato le pareti e le decorazioni in stucco e marmorino veneziano delle stanze laterali³²⁰. L'idea conservativa alla base dei procedimenti di restauro è stata, per l'appunto, quella di donare al palazzo il suo originale antico splendore³²¹, "without spoiling its appeal, without making it too modern, leaving the evolution its history has imposed upon it for use in the present. [...] I believe that the real history of a building begins the moment it's built"³²². Ed è per questo motivo, infatti, che è stata bene accolta l'idea di lasciare visibili i segni degli sviluppi subiti dal palazzo nel corso della storia.

L'edificio è stato venduto dal comune di Venezia a Miuccia Prada e dal 2011 al 2025 sono stati realizzati tredici progetti temporanei in questa sede, programmati principalmente in concomitanza con le Biennali di Arte e di Architettura³²³. Come anticipato più sopra, ciò che caratterizza i progetti espositivi di Ca' Corner della Regina è il carattere di scientificità, frutto di lunghe operazioni di ricerca intraprese attraverso preziose collaborazioni e dialoghi che

³¹⁹ I lavori di restauro sono durati circa sei anni. Durante questo periodo la proprietà di Ca' Corner della Regina era stata ceduta in usufrutto alla Fondazione Musei Civici di Venezia, e Fondazione Prada ha finanziato i suddetti lavori pagando l'affitto del palazzo, con l'obiettivo di convertire la struttura e la funzione dello spazio in museo. Tutto questo è sempre avvenuto in conformità con i precedenti piani previsti dalla municipalità di Venezia, previa approvazione della Soprintendenza. Cfr. S. Serafini, *Ca' Corner della Regina. Securing works and tasks preparatory to the restoration*, in G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, pp. 38-39.

³²⁰ Per un ulteriore approfondimento si veda <https://www.fondazioneprada.org/visit/visit-venezias/>; M. Frank, *Palazzo Cornaro della Regina: a House and a Family*, in G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, pp. 30-37.

³²¹ È interessante come Patrizio Bertelli parli dell'atto di restauro come di un atto che ha riportato in vita l'edificio. Cfr. Patrizio Bertelli in G. Celant, *Miuccia Prada, Patrizio Bertelli*, in Id. (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, p. 23.

³²² *Ibidem*.

³²³ Il progetto più recente è stata la mostra *Diagrams* (10 maggio - 24 novembre 2025) concepita dallo studio OMA/AMO diretto da Rem Koolhaas per gli spazi di Ca' Corner della Regina, in concomitanza con la 19. Biennale architettura.

travalicano i ruoli predeterminati del curatore, dell'artista e del committente. Come si avrà modo di vedere nel corso dell'elaborato, specialmente nei casi di *Art or Sound* e *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, la necessità di dover intervenire in maniera ogni volta diversa su uno spazio preesistente, storico ed estremamente connotato, apre necessariamente lo studio delle mostre a discorsi che interessano non solo specifiche organizzazioni dello spazio, ma anche il ruolo determinante di quest'ultimo nella realizzazione dell'evento stesso.

L'idea del "palazzo storico", dice Miuccia Prada, è l'unica cosa a non piacerle³²⁴, perché ciò che le interessa di Ca' Corner non è la grandiosità e la potenza che questo emana, quanto la potenzialità storica di questo spazio che evoca e pietrifica, in un certo senso, un tempo lontano e tuttavia sempre presente, costretto a un dialogo serrato con lo scorrere del presente. Inoltre, l'importante e duraturo rapporto intercorso tra questo edificio e la Biennale Arte, rende possibile a Fondazione Prada una duplice operazione: da una parte, eredita e fortifica il processo di radicamento e integrazione dell'istituzione nel territorio veneziano, dall'altra si rende punto di riferimento anche a livello internazionale, non solo per il proprio nome, ma anche grazie alle mostre organizzate in concomitanza delle Biennali di Architettura e Cinema – oltre, naturalmente, alla biennale d'arte. Questo forte legame quasi identitario con Venezia, e con eventi ormai storici della città, conferiscono alla nuova sede un'immagine unica, che vive autonomamente dalla Fondazione Prada di Largo Isarco.

Come si avrà occasione di approfondire nel corso dell'analisi delle mostre veneziane, "Venice has opened a bridge to the past and the Fondazione in Milan is becoming a bridge to the future"³²⁵.

3.2.2 Fondazione Prada e il territorio milanese: il complesso architettonico di Largo Isarco

L'odierna sede permanente milanese di Fondazione Prada in Largo Isarco 2³²⁶ (fig. 5) è stata aperta nel 2015 e progettata dallo studio OMA (Office of Metropolitan Architecture)³²⁷ che,

³²⁴ Germano Celant ha definito Ca' Corner della Regina un "anti-palazzo". G. Celant, *Miuccia Prada, Patrizio Bertelli*, in Id. (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, p. 24.

³²⁵ Ivi, p. 27.

³²⁶ Largo Isarco si colloca nell'area sud di Milano, dove si trovava lo scalo ferroviario di Porta Romana. La vecchia destinazione industriale della zona ha consentito di progettare un complesso monumentale che si sviluppa su una superficie totale di 19.000 m².

³²⁷ OMA (Office of Metropolitan Architecture) è uno studio internazionale di architettura, urbanistica e analisi culturale, che negli anni è andato consolidandosi come "un'entità complessa, una realtà interdisciplinare che organizza qualsiasi sua attività nel segno della ricerca" (M. Rainò, *RK/OMA/AMO*, in S. Kwinter, M. Rainò (a cura di), *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, Postmedia books, Milano 2002, pp. 83-91, qui p. 90). I suoi progetti in tutto il mondo sono finalizzati alla creazione di strutture capaci di esplorare nuove possibilità in termini di contenuti e funzionalità. Lo studio è diretto da sette soci – Rem Koolhaas, Reinier de Graaf, Shohei

sotto la direzione di Rem Koolhaas³²⁸, ha recuperato la vecchia distilleria Società Italiana Spiriti risalente agli anni Dieci del Novecento. L'articolazione dello spazio ha inteso conservare la struttura precedente, alla quale ha affiancato edifici e spazi espositivi di nuova progettazione, nel tentativo di costituire un'interazione visiva che consentisse la convivenza di strutture differenti, nella forma e nel tempo. Come spiega Chiara Costa, responsabile della programmazione culturale di Fondazione Prada, la sede milanese è stata “pensata come un campus, un arcipelago di attività con edifici molto diversi fra loro che corrispondono a un'attività culturale mista. È un laboratorio di idee in cui coesistono discipline e linguaggi diversi fra cui si creano connessioni”³²⁹. Il complesso architettonico comprende sette edifici preesistenti tra magazzini, laboratori e silos e tre nuove strutture: Podium, Cinema e Torre. Il Podium (fig. 6) è uno spazio destinato a ospitare non solo mostre d'arte, ma anche altri eventi e si compone di due strutture sovrapposte ma dalla forma diversa: al piano terra è stata progettata una pianta quadrata con tre pareti di vetro, mentre il primo piano è a pianta rettangolare e per le pareti, sia esterne che interne, sono state usate lastre di schiuma di alluminio. Una piazza centrale separa il Podium dal Cinema (fig. 7), a cui la Fondazione ha dedicato particolare attenzione a partire dai primi anni Duemila, quando ha iniziato a promuovere numerose attività dedicate alle connessioni tra immagini in movimento e arti visive. Con la sua programmazione regolare la Fondazione vuole valorizzare il vasto spettro della creazione cinematografica, sia contemporanea che del passato, così da evidenziarne la ricchezza attraverso la diversità. Nel 2023 la sala di proiezione della sede di Milano ha ufficialmente preso il nome di Cinema Godard, in omaggio al regista franco-svizzero e alle installazioni permanenti da lui realizzate per la Fondazione nel 2019, *Le Studio d'Orphée* (fig. 8) e *Accent-soeur*³³⁰. Il cinema si configura come un edificio multifunzionale che presenta al

Shigematsu, Iyad Alsaka, Chris van Duijn, Jason Long, and Managing Partner-Architect David Gianotten – e opera a livello internazionale con uffici a Rotterdam, New York, Hong Kong e Australia. Come accennato poco più sopra, esiste un progetto parallelo, dal nome AMO, uno studio che si occupa di ricerca e progettazione travalicando i confini del pensiero architettonico, applicandolo anche ad altri ambiti. Per ulteriori approfondimenti si veda il sito di OMA: <https://www.oma.com/office>.

³²⁸ Si ricorda brevemente che la collaborazione tra Prada e OMA/Koolhaas è stata sancita nel 1999, quando la casa di moda aveva commissionato all'architetto olandese il progetto e la realizzazione di tre negozi negli Stati Uniti, a New York, Los Angeles e San Francisco, e un quarto a Tokyo. Gli stores vengono tutti concepiti come “sintesi evolutiva del grande magazzino e del centro commerciale e come luogo innovativo in cui il fare acquisti viene associato allo spettacolo” (M. Rainò, *RK/OMA/AMO*, in S. Kwinter, M. Rainò (a cura di), *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, p. 90).

³²⁹ Chiara Costa in F. Bonazzoli, *I dieci anni di Fondazione Prada, campus per arte, cinema e musica: così è cambiato l'ex scalo di Porta Romana*, in “Corriere Milano”, 9 maggio 2025 https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/25_maggio_09/i-dieci-anni-di-fondazione-prada-campus-per-arte-cinema-e-musica-cosi-e-cambiato-l-ex-scalo-di-porta-romana-e21c0952-edcc-4379-8810-6ac4f8880x1k.shtml, ultimo accesso 18/08/2025.

³³⁰ *Le Studio d'Orphée* è un progetto espositivo permanente che ricrea l'atelier che nel 1919 Godard ha trasferito nella galleria Sud della Fondazione, ovvero uno dei preesistenti edifici industriali di Largo Isarco. Si tratta di uno

suo interno una sala di proiezione che serve a ospitare anche incontri pubblici e dibattiti, oltre ovviamente a progetti legati alla programmazione permanente di proiezioni. Quest'ultima è spesso concepita in collaborazione con personalità internazionali del cinema e della regia, come per esempio la quinta serie di *Soggettiva*³³¹ a cura di Pedro Almodóvar, o la rassegna cinematografica *My Inspirations*³³² realizzata nel 2015 da Roman Polanski. Inoltre, al fine di ribadire e confermare l'impegno di Fondazione Prada nella diffusione di una cultura interdisciplinare, aperta e fluida, risulta necessario evidenziare il fatto che in tali collaborazioni sono stati coinvolti anche artisti/e provenienti da altre discipline artistiche: tra i vari, si ricordano i casi di Damien Hirst³³³ e John Baldessari³³⁴. Arrivati alla Torre (fig. 9), inaugurata

spazio ibrido che diventa non solo uno studio di registrazione e di montaggio, ma anche “un luogo di vita e di lavoro”, comunicato stampa Fondazione Prada, *Lo Studio d'Orphée*, Milano, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Fondazione-Prada_Le-Studio-dOrph%C3%A9e.pdf. Il cineasta ha, infatti, trasferito dentro Fondazione Prada materiale tecnico tratto dalla sua produzione cinematografica realizzata tra il 2010 e il 2019, ma anche alcuni oggetti personali, tra mobili, quadri, libri e altro, provenienti tutti dalla sua abitazione-studio di Rolle, in Svizzera. Il secondo progetto permanente, *Accent-Soeur*, è stato realizzato dall'artista all'interno dell'ascensore della Torre: si tratta di un'installazione sonora che include la colonna sonora di *Histoire(s) du cinéma*, un'opera video che racconta in un otto capitoli, lungo un arco cronologico di dieci anni (1988-1998), la storia complessa e multiforme della settima arte, ricorrendo a una narrazione composta di estratti di film, di telegiornali, di scritti di filosofia, di romanzi, di poesie, di musiche e di opere d'arte. Per un approfondimento si veda il comunicato stampa relativo all'inaugurazione del Cinema Godard: Fondazione Prada, *Fondazione Prada dedica il suo cinema a Jean-Luc Godard e inaugura a settembre la nuova stagione con Werner Herzog e Rebecca Zlotowski*, Milano, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Fondazione-Prada_Cinema_settembre-2023_CS.pdf, 2023.

³³¹ Dal 6 giugno al 29 luglio 2019 è stata presentata la quinta serie di *Soggettiva*, un programma promosso da Fondazione Prada che prevede la collaborazione con varie personalità a livello internazionale che, provenienti anche da ambiti differenti, sono invitati a presentare al pubblico una selezione dei propri film preferiti (<https://www.fondazioneprada.org/project/soggettiva-pedro-almodovar/>). Per accedere a tutti i progetti di *Soggettiva* realizzati fino a oggi si veda la pagina dedicata: <https://www.fondazioneprada.org/?s=soggettiva>.

³³² Il 9 maggio 2015 Roman Polanski ha presentato per Fondazione Prada la rassegna cinematografica dal titolo *Roman Polanski: My Inspirations*, con cui è stato inaugurato il Cinema nella nuova sede permanente di Milano. In vista di tale occasione, il regista polacco-francese ha realizzato un documentario, diretto da Laurent Bouzereau, in cui ha ripercorso le principali fonti di ispirazione delle sue opere, selezionando e proiettando alcuni tra i film che lo hanno maggiormente influenzato: *Quarto potere* (1941) di Orson Welles, *Grandi speranze* (1946) di David Lean, *Fuggiasco* (1947) di Carol Reed, *Amleto* (1948) di Laurence Olivier, *Ladri di Biciclette* (1948) di Vittorio De Sica e *8 ½* (1963) di Federico Fellini. Oltre ai sei film e al documentario realizzato per la Fondazione, è stata presentata in programmazione anche una selezione di quindici pellicole dello stesso Polanski (cfr. <https://www.fondazioneprada.org/polanski-dem/>). Si veda anche <https://www.fondazioneprada.org/project/roman-polanski-my-inspirations/>.

³³³ È stato proprio Damien Hirst, in realtà, ad aprire il ciclo di programmazioni cinematografiche di *Soggettiva*, inaugurando il 4 maggio 2018 la proiezione di film da lui selezionati che hanno avuto un ruolo determinante nelle sue opere: *Gli Argonauti* (Jason and the Argonauts – Regno Unito/Stati Uniti, 1963) di Don Chaffey, *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* (Willy Wonka & the Chocolate Factory – Stati Uniti, 1971) di Mel Stuart, *L'esorcista* – *Director's Cut* (The Exorcist – Stati Uniti, 1973) di William Friedkin, *Eraserhead* (Stati Uniti 1977) di David Lynch (<https://www.fondazioneprada.org/project/soggettiva-damien-hirst/>).

³³⁴ Dal 18 ottobre 2019 al 3 gennaio 2020 John Baldessari è stato coinvolto in *Soggettiva* per la presentazione di undici titoli che, nel suo caso specifico, ha inteso affrontare la storia, dal suo punto di vista, del genere thriller, mettendo in risalto soluzioni visive e narrative differenti. La selezione è costituita da: *Die Monster Die* (La morte dall'occhio di cristallo), 1965 di Daniel Haller, *Double Indemnity* (La fiamma del peccato), 1944 di Billy Wilder, *Dracula*, 1931 di Tod Browning, *Experiment in Terror* (Operazione terrore), 1962 di Blake Edwards, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (M – Il mostro di Düsseldorf), 1931 di Fritz Lang, *Murder My Sweet* (L'ombra del passato), 1945 di Edward Dmytryk, *North by Northwest* (Intrigo Internazionale), 1959 di Alfred Hitchcock, *The*

il 20 aprile 2018, si raggiunge l'edificio più imponente che completa la sede milanese di Fondazione Prada. La struttura monumentale di nove piani dalla forma irregolare, costruita in cemento bianco e vetro, conferisce un notevole movimento visivo al complesso architettonico della sede milanese, diventandone uno degli elementi più rappresentativi e riconoscibili e inserendosi in maniera significativa nel paesaggio urbano di Milano, manifestando “la presenza della Fondazione in città”³³⁵. In questo senso, si chiarisce che il progetto di Rem Koolhaas, Chris van Duijn e Federico Pompignoli dello studio OMA non riguarda esclusivamente il perimetro della Fondazione e dei suoi edifici distinti, ma si pone l'obiettivo di diventare parte integrante della città di Milano. Al suo interno sono sviluppati spazi espositivi che accolgono parte della collezione permanente, come ad esempio *Atlas*³³⁶ (2018, figg. da 10 a 14), un progetto nato da un dialogo tra Miuccia Prada e Germano Celant che include opere allestite in una sequenza di confronti tra artisti diversi, come Carla Accardi e Jeff Koons, Walter De Maria, Michael Heizer e Pino Pascali, William N. Copley e Damien Hirst, John Baldessari e Carsten Höller. La struttura geometrica particolarmente articolata³³⁷ conferisce all'aspetto esteriore della Torre un movimento visivo che le consente di cambiare continuamente forma, a seconda del punto di osservazione. Attraverso questa operazione progettuale, Rem Koolhaas ha dato forma alla visione generale, plurilinguistica, della Fondazione, “caratterizzata da una varietà di opposizioni e frammenti destinati a non formare mai un'immagine unica e definita”³³⁸.

Una sezione architettonica che insieme alla Torre è diventata elemento distintivo della Fondazione è la Haunted House (Casa degli Spiriti), un edificio che si articola su quattro piani e che ha completamente recuperato uno dei volumi della precedente distilleria, la cui superficie esterna è stata interamente rivestita con foglia d'oro (fig. 15). Al suo interno si trova uno dei progetti permanenti della Collezione Prada, ovvero un'installazione di Robert Gober composta

Fly (L'esperimento del dottor K), 1958 di Kurt Neumann, *The Man Who Shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise Liberty Valance), 1962 di John Ford, *The Thing From Another World* (La cosa da un altro mondo), 1951 di Christian Nyby e *Vertigo* (La donna che visse due volte), 1959 di Alfred Hitchcock (<https://www.fondazioneprada.org/project/soggettiva-john-baldessari/>).

³³⁵ Cfr. F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, in “L'architetto”, n. 4, luglio/agosto 2019, pp. 51-53, qui p. 43.

³³⁶ <https://www.fondazioneprada.org/project/atlas/>. All'interno della sede di Milano si trovano sette progetti permanenti: Dan Flavin alla Chiesa Rossa (1996); Robert Gober / Louise Bourgeois (2015); *Processo grottesco* di Thomas Demand (2015); *Die Geburt des Buches aus dem Geiste der Natur* di Andreas Slominski (2015); *Atlas* (2018); *Le Studio d'Orphée* (2019) e *Accent-soeur* (2019) di Jean-Luc Godard, <https://www.fondazioneprada.org/storia/>.

³³⁷ In riferimento ad alcuni dettagli strutturali si veda il sito dello studio OMA <https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>, in cui si trova allegata anche una lista di link ad articoli, italiani e internazionali, che hanno recensito dettagliatamente la nuova struttura di Fondazione Prada in Largo Isarco 2, oltre a fornire una nutrita guida per immagini attraverso tutti gli spazi nuovi e recuperati dell'unità architettonica. Si vedano anche: https://www.archiportale.com/news/2018/04/architettura/torre-fondazione-prada-un-viaggio-nell-arte-lungo-9-piani_63732_3.html; F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*.

³³⁸ Rem Koolhaas in <https://www.fondazioneprada.org/visit/visit-milano/>.

da opere storiche, come *Untitled* (1993-1994), affiancate ad altre più recenti, quali *Original Model for Top Floor of the Haunted House* (2014), *Arms and Legs Wallpaper* (1995-2015), *Corner Door and Doorframe* (2014-2015), *Untitled* (2014-2015), in dialogo con due lavori di Louise Bourgeois (1911-2010) realizzati entrambi nel 1996 – *Cell (Clothes)* (1996) e *Single III* (1996) (figg. da 16 a 20). Questi esempi complessi rappresentano solo una parte delle tante possibilità spaziali che consentono alla Fondazione di sviluppare una programmazione varia e aperta a stimoli e dibattiti culturali in epoca contemporanea. Alcuni tra gli esempi più noti e significativi di questo impegno culturale sono le mostre storiche *Serial Classic*, oppure *Post Zang Tumb Tuuum*, le collaborazioni con artisti internazionali come Robert Gober, Theaster Gates, Goshka Macuga, Gelitin, Ryan Trecartin e Lizzie Fitch, per nominarne alcuni; ancora, le mostre retrospettive dedicate a figure come William N. Copley, Leon Golub, Edward Kienholz e Betye Saar, nonché progetti dedicati alle arti performative con i coreografi Virgilio Sieni, Billy Cowie ed Elie Tass e due edizioni di un progetto musicale sviluppato dal DJ e produttore Craig Richards.

Questa articolata e stratificata organizzazione spaziale riflette “la vocazione multidisciplinare della Fondazione, che si afferma come un laboratorio di idee, uno spazio in cui la coesistenza tra discipline e linguaggi genera risonanze e intersezioni culturali imprevedibili”³³⁹. Come si evince dagli esempi riportati più sopra, il programma della sede di Milano propone, oltre a mostre di arte contemporanea, anche mostre di archeologia, convegni, progetti scientifici, eventi legati a cinema, design, musica, filosofia, arti performative, global media, editoria, oltre all’Accademia dei bambini e i concorsi per le migliori tesi di laurea delle università milanesi. A proposito del rapporto dell’istituzione con il tema dell’archeologia, Germano Celant porta come esempi di studio del classico all’interno della Fondazione due mostre significative: *Serial Classic* (2015), un’esposizione sull’arte classica greca e romana curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola che, nella contemporaneità, riflette sul concetto di originalità e serialità nella statuaria romana, avvicinando “il fare antico a quello attuale, segnato dai multipli d’artista”³⁴⁰. Nello stesso anno Salvatore Settis ha curato anche *Portable Classics* presso la sede veneziana di Fondazione Prada in Ca’ Corner della Regina. Ciò che queste due esperienze espositive veicolano è, *in primis*, l’impegno della Fondazione per la promozione di un lavoro dal valore altamente scientifico e un’attenzione a diversi momenti della storia dell’arte, non focalizzandosi solo ed esclusivamente sulla contemporaneità. In tempi più recenti, precisamente dal 17 novembre 2022 al 27 febbraio 2023, Settis ha curato una terza mostra archeologica, nella sede

³³⁹ Fondazione Prada, mission, <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

³⁴⁰ G. Celant, *19.000 metri di cultura. Rem Koolhaas e OMA*, in Id., *Architettura+Design 1965-2015*, p. 343.

milanese, dal titolo *Recycling Beauty*. Per comprendere appieno l'inclusione di mostre di archeologia dentro Fondazione Prada, Settis chiarisce che l'"archeologia", per Germano Celant aveva il valore di "procedura operativa" per rispondere, si potrebbe dire, a quel "senso di incessante lavoro e perenne incompiutezza della ricerca scientifica (e del resto anche artistica)"³⁴¹.

Per completare la sua offerta culturale, l'istituzione ospita installazioni permanenti, progetti scientifici e interventi *site-specific* di artisti contemporanei, al fine di completare il suo profilo identitario, inserendosi nella storia. Uno degli esempi più importanti di questa apertura disciplinare è rappresentato da *Human Brains*: si tratta di un progetto di ricerca, intrapreso nel 2018 fino al 2023, rivolto al campo delle neuroscienze, costituito da varie attività tra mostre, convegni, incontri pubblici e attività online ed editoriali e dotato di un comitato scientifico³⁴², presieduto da Giancarlo Comi. Obiettivo del programma sono l'indagine e la comprensione del complesso funzionamento del cervello umano, per ripercorrere la sua centralità lungo tutta la storia dell'uomo e per affrontare tematiche legate allo stato attuale della ricerca in materia di una prospettiva anatomo-funzionale, oltre ai temi dell'invecchiamento del cervello e alle malattie neurodegenerative. Il percorso multidisciplinare e tematico rappresenta una sfida, un impegno importante di scientificità che si propone di costituirsi come spazio di confronto e di condivisione delle idee dei ricercatori i cui studi hanno un impatto sulla vita dell'uomo, dalla neurobiologia alla filosofia, dalla psicologia alla neurochimica, dalla linguistica all'intelligenza artificiale fino alla robotica.

Proseguendo lungo la linea di una programmazione composita, tra il 2016 e il 2019 Fondazione Prada ha coinvolto alcuni artisti nella curatela di eventi espositivi, affrontando così un fenomeno che in quegli anni veniva già ampiamente individuato con urgenza e sistematizzato anche in sede accademica, ovvero quello dell'artista come curatore³⁴³. Per primo, Thomas Demand ha interrogato i confini tra originalità, invenzione concettuale e cultura della copia

³⁴¹ S. Settis, *Germano Celant: mostrare l'invisibile*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 481-503, qui p. 487. Si veda anche M. E. Colombo, *Un grande bisogno di archeologia*, in Id., *Classico e futuro: il museo archeologico al cospetto della propria disciplina e degli strumenti digitali*, in F. Irace (a cura di), *Musei possibili. Storia, sfide, sperimentazioni*, pp. 147-150, Carocci, Roma 2024.

³⁴² Si riportano di seguito i membri del comitato scientifico 2018-2022: Jubin Abutalebi, Massimo Cacciari, Giancarlo Comi, Viviana Kasam, Udo Kittelmann, Andrea Moro, Daniela Perani, Letizia Leocani (<https://humanbrains.fondazioneprada.org/it/about/#culture-and-consciousness>).

³⁴³ Sul tema dell'artista-curatore, per nominare alcuni riferimenti importanti, si veda: C. Bishop, *Che cos'è un curatore*, in I. Tolic (a cura di), *La vita delle mostre*, Mondadori, Milano 2007; E. Filipovic, *The Artist as Curator. An Anthology*, 2017; H. Foster, in Y.-A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit, H. Foster, R. Krauss (a cura di), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo* (2004), trad. it. E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2013; B. Groys, *Sulla curatela*, in Id., *Art Power* (2008), trad. it. A. Simone, Postmedia Books, Milano 2012. Tuttavia, si ritiene necessario sottolineare che il presente studio intende indagare ulteriormente i confini della curatela e della produzione in direzione non tanto, e non solo, dell'artista, ma anche dello spettatore.

nella mostra collettiva *L'image volée* (18 marzo – 21 agosto 2016), in cui sono stati esposti più di novanta lavori realizzati da oltre sessanta artisti dal 1820 a oggi. L'anno successivo, Francesco Vezzoli ha esplorato, insieme al supporto curatoriale di Cristiana Perrella, il materiale della produzione televisiva italiana degli anni Settanta in *TV 70: Francesco Vezzoli guarda la Rai* (9 maggio – 24 settembre 2017), traducendola nella contemporaneità in un'esperienza visiva nuova e innovativa, tra serietà e gioco, storicità e attualità. Infine, tra il 18 ottobre 2018 e il 25 febbraio 2019, Luc Tuymans, in collaborazione con M HKA (Museo d'arte contemporanea di Anversa), KMSKA (Museo reale di belle arti di Anversa) e la città di Anversa, ha curato *Sanguine*, una personale lettura del barocco attraverso una selezione di più di sessanta artisti internazionali per un totale di circa ottanta opere, di cui oltre venticinque create appositamente per gli spazi di Largo Isarco. In linea di continuità con la mission interdisciplinare, la Fondazione ha riservato particolare attenzione allo studio delle possibili contaminazioni fra cinema, tecnologia e arte attraverso un progetto espositivo emblematico come *CARNE y ARENA (Virtually Present, Physically Invisible)*, un'installazione visiva sperimentale di virtual reality concepita dal regista e sceneggiatore messicano Alejandro G. Iñárritu, inclusa nella Selezione Ufficiale del 70° Festival de Cannes e premiata con un Oscar speciale nel 2017. Si tratta di un progetto emblematico che, come afferma Germano Celant, prosegue la vocazione sperimentale di Fondazione Prada e la continua ricerca di possibili scambi tra media e discipline diversi.

Con *CARNE y ARENA*, Iñárritu rende osmotico lo scambio tra visione ed esperienza, nel quale si dissolve la dualità tra corpo organico e corpo artificiale. Nasce una fusione d'identità: un'unità psicofisica dove, varcando la soglia del virtuale, l'umano sconfina nell'immaginario e viceversa. È una rivoluzione comunicativa in cui il vedere si trasforma in sentire e in condividere fisicamente il cinema: una transizione dallo schermo allo sguardo dell'essere umano, con un'immersione totale dei sensi.³⁴⁴

Ancora lungo il percorso di sperimentazione e travalicamento dei confini dell'arte contemporanea, come già perseguito nelle esperienze espositive legate all'archeologia e all'arte moderna, Fondazione Prada ha concepito mostre come *The Porcelain Room* (30 gennaio 2020 – 10 gennaio 2021) e *K* (21 febbraio – 25 ottobre 2020), la prima rivolta alla storia e

³⁴⁴ G. Celant in *Alejandro G. Iñárritu presenta "CARNE y ARENA (Virtually Present, Physically Invisible)" alla Fondazione Prada a Milano dal 7 giugno 2017 al 15 gennaio 2018*, comunicato stampa, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/1-Carne-y-Arena_Cannes_comunicato-stampa.pdf.

all'importanza della porcellana cinese da esportazione anche nel mondo dell'arte, la seconda, curata da Udo Kittelmann, incentrata sulla possibilità di instaurare un dialogo fra tre elementi: *The Happy End of Franz Kafka's "Amerika"* di Martin Kippenberger, il film di Orson Welles *The Trial* e l'album di musica elettronica *The Castle* dei Tangerine Dream, rimandando simbolicamente ai tre romanzi incompiuti di Franz Kafka, *Amerika* (America), *Der Prozess* (Il processo) e *Das Schloss* (Il castello).

Durante la chiusura forzata dovuta dall'emergenza sanitaria, Fondazione Prada ha implementato e ristrutturato la propria presenza digitale: in modo particolare il sito web e le pagine dei canali social si sono trasformati in laboratori di idee, al fine anche di sperimentare approcci diversi di fronteggiamento ai nuovi, seppur temporanei, mezzi di promozione e divulgazione dell'arte. Sono nati progetti come *Glossary*, *Inner Views* e *Outer Views* che hanno creato dei percorsi tematici e dialoghi ideali tra attività recenti e passate della Fondazione e della Collezione Prada. Grazie a una collaborazione con MUBI, la Fondazione ha curato la rassegna streaming online *Perfect Failures*³⁴⁵, una selezione di film d'autore, incompiuti al momento della loro uscita, in anticipo o in ritardo sui loro tempi. Ancora nel programma di attività previste da remoto durante il periodo di confinamento è stato inaugurato *Readings*, una serie di podcast, sia in italiano che in inglese, condivisi su Soundcloud, concepiti come evoluzioni della produzione editoriale di Fondazione Prada dal 2012 a oggi, con l'intento di aggiornare e accrescere continuamente il nucleo³⁴⁶. Insieme a *Readings* sono stati realizzati anche altri progetti digitali da fruire su Instagram e online: il primo caso è *Love Stories* di Francesco Vezzoli, un progetto curato da Eva Fabbris e condiviso nel maggio 2020 sull'account Instagram di Fondazione Prada, in cui l'artista presenta il lavoro di monitoraggio condotto durante i mesi di confinamento circa l'evoluzione del linguaggio emotivo, amoroso e psicologico espresso sui social da una vasta comunità online³⁴⁷. Il secondo è *Finite Rants*, un progetto online curato da Luigi Alberto Cippini e Niccolò Gravina e commissionati da Fondazione Prada a cineasti, artisti, intellettuali e studiosi³⁴⁸ per proporre ogni mese una serie di saggi visuali. Ancora

³⁴⁵ La programmazione completa prevedeva i seguenti film: *Southland Tales* (Southland Tales – Così finisce il mondo, 2006) di Richard Kelly, *Countess from Hong Kong* (La contessa di Hong Kong, 1967) di Charlie Chaplin; *Fedora* (1978) di Billy Wilder; *Night Moves* (2013) di Kelly Reichardt; *Un divan à New York* (Un divano a New York, 1996) di Chantal Akerman e *Showgirls* (1995) di Paul Verhoeven.

³⁴⁶ Per vedere la raccolta completa si veda la pagina dedicata al progetto: <https://www.fondazioneprada.org/project/readings/>.

³⁴⁷ Si veda <https://www.fondazioneprada.org/project/love-stories/>.

³⁴⁸ Le personalità coinvolte a oggi sono il regista e scrittore tedesco Alexander Kluge, il fotografo giapponese Satoshi Fujiwara, il regista francese Bertrand Bonello, il regista e attore americano Brady Corbet, l'economista svizzero Christian Marazzi, il regista argentino Eduardo Williams, i registi francesi Caroline Poggi e Jonathan Vinel, REMEMBER, lo scrittore e critico Shumon Basar e la fotografa Alessia Gunawan, la professoressa e

nell'anno 2020, Fondazione Prada ha sostenuto e supportato la promozione della campagna di beneficenza di Save The Children "Riscriviamo il futuro", intrapresa da Damien Hirst. Attraverso la vendita di una tiratura limitata di quattro stampe realizzate dall'artista inglese, la campagna ha raccolto in totale 3,3 milioni di euro³⁴⁹.

Nell'ottica di un progetto di ampliamento ed espansione della propria sede, in comunione anche con l'idea di diventare parte del tessuto urbano milanese, dal 2016 la Fondazione ha inaugurato Osservatorio³⁵⁰, un secondo spazio espositivo di piccole dimensioni, ospitato all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II e dedicato alla fotografia, alla sperimentazione dei linguaggi visivi e alla ricerca di potenziali convergenze fra tecnologia e altre espressioni culturali. Si trova all'interno di uno degli edifici centrali che occupa il quinto e sesto piano della Galleria, al di sopra dell'ottagono che si affianca alla cupola di copertura, realizzata in vetro e ferro tra il 1865 e il 1867. A seguito dei bombardamenti che hanno colpito il centro di Milano nel 1943, gli ambienti furono ricostruiti nel secondo dopoguerra con un intervento di restauro che ha reso disponibile una superficie espositiva di 800 m² distribuita su due piani. Il progetto di restauro ha preservato le strutture verticali portanti, in cemento armato a vista, oltre ai solai in legno e laterizio, consolidati con elementi in ferro. Per i pavimenti è stato recuperato il legno dei rivestimenti originali, mentre le pareti che si affacciano sulla cupola della Galleria si configurano come ampie vetrate.

Dal 2018 Fondazione Prada si è ulteriormente espansa oltre i confini d'Europa, inaugurando i propri progetti anche in tre centri internazionali in Cina, Giappone e Stati Uniti, rispettivamente: Prada Rong Zhai a Shanghai, Prada Aoyama a Tokyo e Prada Broadway Epicenter a New York. Si tratta di edifici concepiti dal marchio Prada con il supporto della Fondazione per accogliere regolarmente progetti culturali di varia natura, dalle mostre di ricerca alle monografie, ma anche convegni e incontri pubblici per i quali sono ogni volta invitati a partecipare studiosi e personalità del mondo della cultura.

Ad oggi la Fondazione, sotto la direzione della Presidente Miuccia Prada, si compone di Christian Valsecchi, Direttore Generale, di Chiara Costa, Head of Programs, e di un comitato di indirizzo istituito nel 2023 di cui fanno parte: Giuliana Bruno (Emmet Blakeney Gleason Professor of Visual and Environmental Studies alla Harvard University); Kate Crawford (Research Professor alla University of Southern California, Senior Principal Researcher at

studiosa nell'ambito dell'intelligenza artificiale Kate Crawford e l'architetto Elizabeth Diller. Per informazioni aggiuntive si veda <https://www.fondazioneprada.org/project/finterants/>.

³⁴⁹ <https://www.pradagroup.com/it/perspectives/sponsorships/fondazione-prada.html>.

³⁵⁰ Si veda <https://www.fondazioneprada.org/visit/milano-osservatorio/>.

Microsoft Research New York, e visiting chair of AI and Justice presso l'École Normale Supérieure di Parigi); Theaster Gates (artista, attivista e Professore all'University of Chicago nel Department of Visual Arts); Alejandro González Iñárritu (regista, sceneggiatore e produttore cinematografico); Salvatore Settis (archeologo, storico dell'arte e Professore Emerito alla Scuola Normale Superiore di Pisa). I compiti principali che il comitato di indirizzo è chiamato a svolgere riguardano soprattutto l'individuazione delle aree di ricerca più attuali e interessanti per lo sviluppo di progetti in grado di prendere parte al dibattito culturale contemporaneo. L'intento è di espandere i confini delle arti e della cultura verso discipline e campi specifici, contribuendo alla diffusione di dibattiti e confronti teorici dalle neuroscienze alle nuove tecnologie e intelligenza artificiale, dai Visual Studies ai programmi educativi e alle pratiche sociali, fino al cinema, ai linguaggi visivi e ai dialoghi fra culture.

Quello che Miuccia Prada è stata in grado di costruire con la sua istituzione è stata la configurazione di Fondazione Prada come un punto di riferimento non solo per l'arte, ma anche per la città; è diventata uno "spazio assolutamente imperdibile"³⁵¹ a Milano, a Venezia, ma anche nel resto del mondo.

3.3 Ridefinire lo spazio espositivo

Quello che emerge chiaramente da queste note di presentazione della storia di Fondazione Prada – partendo da una concezione culturale alla base che ripensa ed espande la funzione dell'arte già dall'ultimo decennio del Novecento, fino all'assegnazione di un ruolo primario e simbolico alla progettazione architettonica – è una lettura molto densa e stratificata, ma al contempo organica, di ciò che l'istituzione rappresenta e dei valori che intende promuovere. Partire da Milano ha significato per Miuccia Prada e Patrizio Bertelli tentare di radicarsi in una città dalla complessa articolazione, in un momento storico in cui la sua espansione e la conseguente revisione urbanistica stavano iniziando a compiersi in maniera significativa. Proprio in merito al capoluogo meneghino, Miuccia Prada osservava come Milano avesse, negli anni Novanta ma ancora nel primo decennio del Duemila, "delle urgenze culturali. Ha grande bisogno di apertura internazionale e offerte culturali di alto livello. È ancora isolata intellettualmente dai

³⁵¹ L. Zargani, *WWD Honors: Miuccia Prada, John B. Fairchild Honor for Lifetime Achievement*, "WWD Women's Wear Daily", 27 ottobre 2021, [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.pradagroup.com/pradagroupjournal/e4f74ca298b9eaeab23436599fa34f63/wp-content/uploads/2021/10/WWD-MIUCCIA-PRADA-27.10.21_ita.pdf](https://www.pradagroup.com/pradagroupjournal/e4f74ca298b9eaeab23436599fa34f63/wp-content/uploads/2021/10/WWD-MIUCCIA-PRADA-27.10.21_ita.pdf).

grandi flussi mondiali”³⁵². Ciò che i coniugi sono stati in grado di comprendere e intercettare è stata la potenzialità di Milano di catalizzare non solo le più recenti espressioni artistiche, ma anche di aprire il dialogo sul dibattito culturale artistico contemporaneo a un panorama internazionale³⁵³. Il primo sintomo di questa apertura dei confini espositivi ad artisti e contesti internazionali è stato il coinvolgimento all’interno della fondazione di Germano Celant, colui che ha saputo tradurre e organizzare il pensiero del nuovo e ambizioso progetto e contribuire a quel processo di integrazione dell’istituzione nel tessuto della città.

Per quanto riguarda la sede veneziana, si chiarisce preventivamente che si tratta, anche in questo caso, di un progetto culturale che tenta di integrarsi nella città, anche e soprattutto alla luce delle numerose collaborazioni che Fondazione Prada ha avuto l’occasione di instaurare in passato con istituzioni del capoluogo veneto³⁵⁴. Sia Venezia che Milano sono considerate, come rivela Germano Celant, “as a coherent, harmonious pair sharing the same vision. There will be no hierarchy: both sites will be part of the same constellation of thought and action”³⁵⁵. In merito a quest’ultimo aspetto che interessa il rapporto tra impianto architettonico, ruolo istituzionale, attività espositiva e città, e prima di addentrarsi nei meccanismi di funzionamento di Fondazione Prada in qualità di spazio espositivo, si ritiene necessario dedicare una sezione preliminare alla concezione dell’architettura come strumento in grado di delineare i tratti identitari dell’istituzione stessa e, successivamente, di influire significativamente sia sulla struttura dello spazio espositivo, sia sugli esiti delle mostre.

³⁵² Miuccia Prada in E. Arosio, *Il museo veste Prada*, in “L’Espresso”, 17 aprile 2008.

³⁵³ In un’intervista Miuccia Prada ha definito se stessa e il marito Patrizio Bertelli non mecenati ma “attivatori di idee”, in S. Roncati, *The Next 20: Interview Miuccia Prada*, “Milano finanza”, sezione “Fashion”, https://www.milanofinanza.it/fashion/the-next-20-interview-miuccia-prada-201809201219056518?refresh_cens, 20 settembre 2018 (ultimo accesso 30/08/2025).

³⁵⁴ A partire dal 1995 fino a oggi Fondazione Prada ha instaurato collaborazioni con la città di Venezia, in modo particolare con le Biennali d’Arte, Architettura e Cinema e con la Fondazione Cini.

³⁵⁵ G. Celant, *JCF*, in Id. (a cura di), *Fondazione Prada. Ca’ Corner della Regina*, pp. 57-61, qui p. 58.

3.3.1 All'esterno: il ruolo dell'architettura per ripensare la funzione della cultura

L'involucro, per definizione, è un apparato attivo e comunicativo.

Sanford Kwinter, *Verso un'architettura estrema*, 2002

In riferimento al complesso architettonico di Largo Isarco, Rem Koolhaas afferma che “introducendo numerose variabili spaziali, la complessità del progetto architettonico contribuisce allo sviluppo di una programmazione culturale aperta e in costante evoluzione, nella quale sia l'arte che l'architettura trarranno beneficio dalle loro reciproche sfide”³⁵⁶, chiarendo definitivamente l'esistenza di un nesso diretto tra struttura architettonica e la mission multidisciplinare di Fondazione Prada. In particolare, l'idea di connettere nuove strutture e vecchi edifici della precedente distilleria in un insieme organico, adottando una “soluzione elastica”³⁵⁷, rientra nel *modus operandi*, si potrebbe dire, di Koolhaas, secondo il quale infatti questi aspetti di relazione progettuale e visiva consentirebbero di cogliere nuove “potenzialità in ciò che già esiste”³⁵⁸. Il progetto, dunque, conferma l'interesse della Fondazione per la fusione dei linguaggi, per un'osmosi tra moderno e contemporaneo che richiama anche lo sguardo che Germano Celant rivolge allo studio delle funzioni dell'architettura, facendo corrispondere la varietà delle forme e dei materiali alla programmazione culturale della Fondazione³⁵⁹. Si tratta, in definitiva, di uno spazio scenografico che nella varietà formale accoglie un’“eterogeneità strutturale”³⁶⁰, pronto a ospitare eventi di varia natura oltre alle mostre³⁶¹.

³⁵⁶ R. Koolhaas, *Repertoire*, Fondazione Prada, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cdn.archilovers.com/projects/9c0fe8c2-80fc-43b6-af8b-48e22f903820.pdf. in Rem Koolhaas. *Repertoire*, Fondazione Prada | OMA - Office for Metropolitan Architecture, Allegati, in “Archilovers”, <https://www.archilovers.com/projects/7416/fondazione-prada.html#resources>, ultimo accesso 18 agosto 2025. Originale R. Koolhaas, *Repertoire*, in G. Celant, R. Koolhaas (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*, p. 23.

³⁵⁷ S. Kwinter, *Verso un'architettura estrema*, in S. Kwinter, M. Rainò (a cura di), *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, p. 41.

³⁵⁸ R. Koolhaas in *Seminario. Rice University*, seminario tenuto presso la Rice School of Architecture, Houston, 21 gennaio 1991, in S. Kwinter, M. Rainò (a cura di), *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, pp. 19-33, qui p. 31.

³⁵⁹ Si vedano, nel caso specifico di Fondazione Prada, G. Celant, *19.000 metri di cultura. Rem Koolhaas e OMA*, in Id., *Architettura+Design 1965-2015*; G. Celant, R. Koolhaas (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*.

³⁶⁰ J. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in Id., *Semiosfera. Cultura ed esplosione. All'interno di mondi pensanti*, Sankt Peterburg, Iskustvo-SPB, 2000, pp. 676-683, ora in S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, pp. 408-424, qui p. 414.

³⁶¹ In questo senso, se si pensa per esempio al Bar Luce progettato da Wes Anderson (fig. 21), si può constatare l'estensione di azioni creative ben oltre gli spazi espositivi, che simbolicamente raggiunge quella simbiosi tra finzione e realtà che avviene dentro a questo grande “campus-laboratorio di idee” (cfr. C. Costa in F. Bonazzoli, *I dieci anni di Fondazione Prada, campus per arte, cinema e musica: così è cambiato l'ex scalo di Porta Romana*).

In questa direzione fluida si muove anche l'analisi di Francesco Tosetto, il quale ripercorre la storia architettonica della sede milanese di Fondazione Prada e, nel farlo, ricorre a tre concetti che caratterizzano il *corpus* degli edifici e che condensano aspetti fondamentali per la piena comprensione di un progetto che è anche concettuale ed emotivo, e che mira a connettersi con la città. In *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, Tosetto parla di “manufatto architettonico”, di “palazzo in forma di città” e infine di “città nella città”³⁶². Ciò che risiede all'origine di queste definizioni e che risulta particolarmente interessante è il riconoscimento della collaborazione fra OMA/Rem Koolhaas e Prada come un sodalizio di committenza d'epoca rinascimentale, identificando dunque la Fondazione come una sorta di piccola città nella città³⁶³ che, in questo modo, si distingue dal tradizionale museo e ne riconfigura l'identità e le funzioni. Il carattere aperto dell'opera architettonica dimostra, inoltre, una riflessione e un'attenzione particolari rivolte al pubblico e al suo libero movimento nello spazio, al punto che, richiamando ancora una volta Germano Celant, nel complesso di Fondazione Prada non esiste un vero e proprio percorso – che Celant chiama “viaggio”³⁶⁴ –, ma appunto una libera interpretazione degli spazi guidata dall'incontro tra i materiali, lo sguardo e le strade³⁶⁵. Attraverso questo impianto urbanistico-relazionale tra elementi architettonici e spazio, si colgono inevitabilmente dei “rapporti dialogici” tra le parti che, in accordo con la visione di Lotman, “non sono mai degli accostamenti passivi, bensì rappresentano sempre una concorrenza tra lingue, un gioco e un conflitto”³⁶⁶. Si tratta di una concezione della cultura architettonica che si basa sul dialogo interno, ovvero sul contatto e l'intersezione fra tradizioni differenti, mostrando un “poliglottismo del contesto architettonico [che indaga le connessioni] fra le ‘voci’ dell'architettura”³⁶⁷. All'interno di questo discorso rientra in maniera coerente la lettura che Tosetto propone di Fondazione Prada come di una fortezza rinascimentale nella quale tutti i corpi sono caratterizzati da una propria funzione specifica, e per questo perderebbero di significato se venisse negata la relazione intrinseca che esiste fra di loro. Su questo aspetto relazionale evocato dalle architetture interviene il progetto dell'architetto

³⁶² F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, p. 42.

³⁶³ Quello di “città nella città” è un concetto che si riferisce al testo *The City in the City* che Rem Koolhaas ha pubblicato insieme a Oswald Mathias Ungers già intorno alla fine degli anni Settanta: O. M. Ungers, R. Koolhaas (a cura di), *The City in the City. Berlin: A Green Archipelago. A manifesto (1977)*, Lars Müller, Zurigo; UAA Ungers Archives for Architectural Research, Colonia 2013.

³⁶⁴ G. Celant, *19.000 metri di cultura. Rem Koolhaas e OMA*, p. 341.

³⁶⁵ Tosetto collega direttamente il “sistema distributivo” a una funzione di orientamento dello sguardo, riconoscendolo come strumento che “ordina una sequenza di squarci prospettici, che altro non sono che gli originali spazi di manovra dell'antica fabbrica” (F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, p. 43).

³⁶⁶ J. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in Id., *Semiosfera. Cultura ed esplosione. All'interno di mondi pensanti*, ora in S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, p. 413.

³⁶⁷ Ivi, pp. 410-411.

olandese, che fin dall'inizio concepisce un insieme di edifici, "integrandone ed esaltandone le tensioni intrinseche"³⁶⁸, al fine anche – e soprattutto – di considerare e includere flussi continui e imprevedibili di persone. Poiché anche Tosetto parla di eterogeneità degli edifici, si conferma ulteriormente il discorso di Lotman, più precisamente in riferimento alla constatazione che "Koolhaas non si rapporta agli edifici nella loro singolarità, bensì ne accoglie l'eterogeneità, esaltandone le caratteristiche, che stabiliscono tra di loro una tensione con fattezze urbane"³⁶⁹. Insieme a una poetica dell'architettura emerge anche un forte valore scientifico e teorico nel lavoro di Rem Koolhaas, che contribuisce a ridefinire l'approccio culturale della Fondazione attorno a una visione aperta, multiculturale, interdisciplinare e socialmente rilevante. L'intervento sugli spazi preesistenti, seguendo ancora le intuizioni di Tosetto, dimostra infatti una concezione di restauro che, pur rapportandosi a una struttura relativamente recente, combina operazioni sia conservative e che critiche³⁷⁰, soprattutto per contrastare la tendenza, ormai largamente diffusa, di ridurre – spesso di demolire – "la fondamentale complessità delle cose"³⁷¹. Puntando a un'operazione architettonica in grado di compiere l'obiettivo, come si diceva, di eterogeneità, omogeneità ed equilibrio, sia a livello tipologico che materico, Koolhaas/OMA ha tentato di intervenire proprio su un regime di complessità³⁷², al fine di ampliarla, valorizzarla e renderla funzionale al progetto finale³⁷³. Una delle sfide intraprese dallo studio di architettura, infatti, riguarda il tentativo di combattere *in primis* il trionfo delle "archistar", combattendo contestualmente l'idea che l'involucro esterno del museo diventi più importante del suo contenuto³⁷⁴. Questa visione complessiva di strutture e tempi diversi riflette un approccio concettuale che travalica il progetto architettonico, adottando una "condizione urbana [che predilige un] approccio urbano [...], con tutto quello che ciò implica di aleatorio e non di architettonico, che presuppone, invece, una precisa definizione delle cose e l'intento di controllarne anche i più piccoli dettagli. Ciò che abbiamo fatto [...] è di contrapporre l'urbano all'architettonico, per vivificarlo"³⁷⁵. Un esempio significativo di questo gesto costruttivo-

³⁶⁸ F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, p. 42.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 43.

³⁷¹ R. Koolhaas in F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, in Id., *Architettura della Tabula Rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.*, Electa, Milano 2003, pp. 37-89, qui p. 45.

³⁷² Cfr. R. Koolhaas *Bigness or the problem of Large*, in R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL* (1995), Monacelli Press, New York 1998, pp. 495-516, qui p. 497.

³⁷³ R. Koolhaas in F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 45. La complessità come strumento di costruzione rappresenta un elemento che ricorre nel pensiero e nella pratica progettuale di OMA e di Koolhaas, come evidenzia lo stesso architetto olandese, sia nella sopracitata conversazione con François Chaslin che in R. Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*, in R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL*.

³⁷⁴ Cfr. C. Bishop, *Musei di arte contemporanea*, in Id., *Museologia radicale. Ovvero cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, Johan & Levi, Milano 2017, pp. 15-22.

³⁷⁵ R. Koolhaas in F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 38 e p. 40.

teorico che interviene sul preesistente è l'immagine del corridoio di uno dei piani rialzati del Podium che, affiancato da una vetrata che corre lungo tutta la sua lunghezza, si affaccia all'esterno, mostrando il tetto di uno degli edifici di fabbrica preesistente, oltre alla Haunted House, dove anche le grondaie sono state ricoperte d'oro, "unificandosi semanticamente così a tutti gli altri stilemi dell'edificio"³⁷⁶. Questo esempio visivo della convivenza di architetture diverse, delle "architetture plurime"³⁷⁷, rivela gli esiti di un procedimento di occupazione-accettazione della preesistenza³⁷⁸ di Koolhaas che svela, mostra e accetta, ama "le cose come stanno"³⁷⁹.

Potrebbe essere utile, in questo frangente, accennare brevemente a un precedente progetto di OMA/Rem Koolhaas, come per esempio quello per l'Euralille-Congrexpo³⁸⁰ di Lille. Benché si tratti di un esempio molto diverso da quello analizzato in questa sede, si può notare come certi elementi, non solamente progettuali ma anche teorico-concettuali, ritornino in maniera coerente nel pensiero di Koolhaas, che riesce a estenderli a molteplici destinazioni d'uso. L'intento dello studio, allora, era quello di riutilizzare le precedenti strutture congressuali e commerciali diventate obsolete per dare un "segnale, per la città, di un imminente cambiamento, dell'inizio di una nuova fase del suo sviluppo, nonché per indicare la chiave del mutamento stesso"³⁸¹. Nel complesso architettonico milanese, la convivenza di architetture diverse e l'intervento conservativo e di rinnovamento dei precedenti spazi industriali hanno a tutti gli effetti indicato un mutamento importante: il complesso architettonico ha, *in primis*, fatto parte di un processo urbanistico di ripensamento del rapporto centro-periferia e ha ridimensionato quello di distanza. Ciò che queste modificazioni potrebbero implicare, come afferma Koolhaas stesso nella conversazione con Chaslin a proposito di architettura e mutazioni urbane, "una specie di esplosione di diversi valori, sebbene integrati in un'entità, in un tutto unico"³⁸². In merito al rapporto con la preesistenza in quanto aspetto complesso, si ricorre al pensiero di Ugolini che riscontra una oggettiva difficoltà nell'individuazione di un quadro teorico in grado di accomunare la produzione degli architetti contemporanei che si rapportano alle architetture

³⁷⁶ F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, p. 47.

³⁷⁷ R. Koolhaas in F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 49.

³⁷⁸ Cfr. F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, p. 47. Il discorso della preesistenza riguarda l'accettazione e il riconoscimento del valore storico della struttura su cui si interviene. Per un approfondimento, si veda A. Ugolini, "Architettura sulle preesistenze" esempi di intervento su complessi fortificati in Europa dalla fine degli anni '70 ad oggi, in L. Marino (a cura di), *Il centro di documentazione e formazione nel settore dei beni culturali e architettonici Civitacampomariano (Molise)*, Alinea, Firenze 2011, pp. 212-215.

³⁷⁹ F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 43.

³⁸⁰ Per completezza, si veda la pagina di OMA dedicata al progetto in questione (1989-1996): <https://www.oma.com/projects/eurailille>.

³⁸¹ R. Koolhaas in F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 48.

³⁸² Ivi, p. 49.

del passato. Quelle che sembrano verificarsi e accomunare le impostazioni di un rapporto con la preesistenza sono

modalità di sovrapposizione - intrusione - giustapposizione: costruire sopra, costruire in mezzo o dentro, costruire accanto. Si tratta di una distinzione puramente convenzionale che [...] fa coesistere più atteggiamenti in uno stesso progetto, ma che ci serve per capire meglio la natura compositiva del singolo progetto ed i suoi rapporti con le istanze della conservazione.³⁸³

Si tratta di modalità di intervento sull'esistente che si rapportano con il riconoscimento di valori storici incarnati dalle strutture architettoniche.

Molte delle caratteristiche progettuali e concettuali della sede di Largo Isarco sono state raccolte, presentate e discusse nel catalogo *Unveiling the Prada Foundation* curato da Germano Celant e Rem Koolhaas per l'omonima mostra del 2008³⁸⁴, dedicata per l'appunto al progetto in questione. Il volume contiene, naturalmente, la descrizione dei tre edifici di nuova costruzione, ma ciò che colpisce è, in primo luogo, una scelta di denominazione differente di due delle tre nuove strutture: si conferma il progetto per la Torre, mentre quello che oggi costituisce il Cinema, in origine era stato definito Box, relativamente al concetto di black box.

Originally, the black box was an autonomous, independent cell – a meeting ground for art, media, technology and the public. While this concept remains relevant, box also opens up to animate and interacts with the courtyard for open-air movies and other, as yet unimagined performances. In its default mode, it is a NASA-like “control room”, connected to other parts and episodes of the art system, captured and monitored in real time.³⁸⁵

Il riferimento allo spazio della scatola nera risulta significativo, in modo particolare perché nella scelta del linguaggio e delle definizioni si conferma la scelta ideologica della committenza di Prada, ricorrendo a uno spazio progettato per sperimentazioni e tecniche di allestimento flessibili³⁸⁶.

³⁸³ A. Ugolini, “Architettura sulle preesistenze” esempi di intervento su complessi fortificati in Europa dalla fine degli anni '70 ad oggi, p. 214.

³⁸⁴ *Unveiling the Prada Foundation*, mostra curata da Germano Celant in dialogo con Rem Koolhaas e Patrizio Bertelli presso Largo Isarco 2, 17 – 24 aprile 2008. Sono stati esposti plastici architettonici, planimetrie e una selezione di immagini fotografiche di studio.

³⁸⁵ Box, in G. Celant, R. Koolhaas (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*, cit. p. 104.

³⁸⁶ Sono moltissimi i contributi al concetto di “black box” e al suo rapporto anche con il “white cube” che caratterizza lo spazio espositivo. Si veda: C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*; P. Brook, *Lo spazio vuoto* (1968), Bulzoni, Roma 1999; J. Grotowski, *Per un teatro povero*; D. Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

La seconda e ultima differenza rinvenuta, particolarmente interessante e significativa, riguarda l'odierno Podium³⁸⁷, che nel testo si trova indicato come “Ideal Museum”, uno spazio, cioè, che “combines the intimate qualities of a traditional museum – a collection of rooms of various dimensions and qualities – with a large open daylit hall for displaying larger objects”³⁸⁸. In questa descrizione sembra poter individuare un rimando al concetto di “Bigness”, la dimensione delle grandi strutture, che permette di individuare e sperimentare una spazialità diversa, potenzialmente riorganizzando il mondo sociale³⁸⁹. O meglio, che consente di intraprendere nuove direzioni di ricerca, transcendendo l'architettura. In una pubblicazione che precede *Unveiling the Prada Foundation* – quest'ultimo è in realtà pensato come sua continuazione ideale – Koolhaas ricorre fin dall'introduzione al concetto di Grandezza³⁹⁰ per quello che riguarda la progettazione dei Prada Stores³⁹¹ di New York, Los Angeles e San Francisco³⁹². Questo aspetto risulta significativo perché ci consente di leggere il *fil rouge* progettuale di Prada dalla casa di moda alla Fondazione. In particolare, la progettazione di edifici Grandi, secondo l'architetto olandese, non corrisponde sempre e necessariamente a intenti megalomani e quantitativi, ma può rivelarsi una strategia per ripensare, ridefinire e attualizzare un marchio. Gli stores in questione nascono come dispositivi ibridi che contengono due tipi di negozio, “quello tipico e quello unico [...], ribattendo e destabilizzando ogni nozione data di ciò che è Prada, di ciò che fa Prada e di ciò che Prada diverrà”³⁹³. All'interno del Grande complesso architettonico di Largo Isarco, nell'ottica di un progetto culturale multidisciplinare non solo per la città di Milano, ma anche a livello internazionale, il Museo Ideale sembrerebbe – almeno a livello concettuale – recuperare e ampliare l'idea di tipico e unico. Il museo ideale era stato concepito, prima di tutto, come un ponte di raccordo tra le due ali del complesso, decorato all'esterno con delle figure umane a rilievo, evocando un motivo ornamentale monumentale a

³⁸⁷ Secondo la definizione di “pòdio” fornita dal vocabolario dell'Enciclopedia Treccani: “pòdio s. m. [dal lat. *podium*, gr. *πόδιον*, der. di *πούς* *ποδός* «piede»]. – 1. In architettura, basamento, piedistallo su cui si elevano gli edifici, in partic. i templi, per dar loro una posizione dominante: caratteristico dell'architettura etrusco-italica e romana, esso permette l'accesso alla costruzione solo sul fronte principale, tramite un'ampia scalinata. Con lo stesso termine si indicava nell'antica Roma il basamento che reggeva il palco imperiale nei luoghi di pubblici spettacoli; anche il muro che sollevava la prima gradinata di posti negli anfiteatri, nonché la parte sottostante all'ordine inferiore nelle scene dei teatri” (vocabolario Treccani, online, <https://www.treccani.it/vocabolario/podio/>, ultimo accesso 17 agosto 2025).

³⁸⁸ *Ideal Museum*, in G. Celant, R. Koolhaas (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*, pp. 124-177, qui p. 124.

³⁸⁹ Il concetto si riferisce al saggio di Rem Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*.

³⁹⁰ Si fa ricorso al termine e, in generale, al concetto di Grandezza usando la lettera maiuscola perché così indicato dallo stesso Koolhaas (R. Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*).

³⁹¹ I punti vendita vengono istituzionalmente chiamati “epicentri”, sia da Prada che dallo studio OMA/Rem Koolhaas. A tal proposito, oltre ai relativi siti, si veda anche R. Koolhaas, *OMA/AMO. Rem Koolhaas. Projects for Prada Part I*, Progetto Prada Arte, Milano 2001.

³⁹² R. Koolhaas, *OMA/AMO. Rem Koolhaas. Projects for Prada Part I*.

³⁹³ Ivi, *Introduction*, s.p.

fregio. Nel catalogo, inoltre, gli architetti progettano elementi materici che possano creare dinamicità all'interno di un white cube (“White Cube Dynamic Features”)³⁹⁴, mentre contemporaneamente si ispirano alle sale espositive preferite nei musei più importanti al mondo – London National Gallery, Museo del Prado, Louvre, Hermitage, MET, Uffizi –, non solo in merito alla struttura architettonica degli interni e alle modalità di allestimento e fruizione, ma anche per considerare le dimensioni degli spazi e delle opere d'arte esposte – principalmente statuaria e pittura³⁹⁵.

Successivamente, nel testo pubblicato in occasione della mostra di inaugurazione della sede veneziana di Ca' Corner della Regina (*Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, 2011), si ritrova la suddetta definizione di “Ideal Museum”, sebbene in questo caso sia affiancato a quello che poi verrà, per l'appunto, chiamato solamente Podium³⁹⁶. Che si parli di museo ideale risulta particolarmente indicativo, non solo perché si connette agli obiettivi di ricerca della Fondazione e alla riflessione intorno al ruolo del museo e alla funzione dello spazio espositivo nella contemporaneità, ma anche perché ribadisce, fortificandolo, il nesso con l'impianto urbanistico sopra evidenziato come proprio della città rinascimentale. Il progetto museale si pone come ideale anche perché si propone come modello pluridisciplinare e al contempo “territorio polimorfo”³⁹⁷ che, attraversando e integrando i diversi linguaggi delle arti, tra architettura e arte, design, cinema, moda, filosofia, teatro e musica, è in grado di abbatterne i confini. A tal proposito, per comprendere a fondo l'insieme di elementi che potrebbero determinare Fondazione Prada in qualità di museo ideale, risulta necessario riportare un estratto del testo introduttivo di *Unveiling the Prada Foundation*, in cui Germano Celant spiega che l'istituzione

has strived, since 1995, to create a “force field” in which all artistic languages might converge and radiate energies that reach beyond the walls containing them and into the urban context, achieving a national and ultimately global resonance. [...] All this work is inevitably reflected in the OMA/Rem Koolhaas project for the new architecture of the Prada Foundation, yet it is also looking to enrich and renew itself with new ideas and cultural perspectives stimulated by the new environment. [...] the new operating spheres are free to allow languages as well as historic events to interact and interweave with one another. Temporary exhibition will merge with live events, while the collections will be rotated and oriented in keeping with “a

³⁹⁴ G. Celant, R. Koolhaas (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*, pp. 132-133.

³⁹⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁹⁶ Si veda il render del progetto per la sede di Largo Isarco in G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, pp. 254-255.

³⁹⁷ G. Celant, *A Force Field*, in G. Celant, R. Koolhaas (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*, pp. 10-12, qui p. 11.

presentation” dynamic likely to enhance their viewing; at the same time, they may be “integrated” with theatrical and musical events and performances. [...] The new Prada space will be a tool and a context for open, high-speed creativity where the use of architectural connotations – ranging from historic ones to the most contemporary and dynamic – will allow the pluralities of artistic idioms to begin to intersect regardless of the medium. It will offer a means of breaking away from the “compartments” that make up conventional museums devoted to a single language, a way to transform the Foundation into an “integrated” space for aesthetic experiments that lend themselves to highly technological, instantaneous and global communication.³⁹⁸

Quello della progettazione dei nuovi edifici di Fondazione Prada in Largo Isarco è stato un lavoro di collaborazione incrociata in cui anche l’apporto congiunto di Miuccia Prada e Patrizio Bertelli si è rivelato determinante. Le soluzioni che sono emerse da dialoghi e confronti continui tra i vari attori di questo progetto pluridimensionale, hanno ragionato sulla contaminazione e l’influenza tra le molteplici esperienze linguistiche,

che sono le opere degli artisti, la logica della collezione, la metodologia espositiva, le risposte progettuali, le necessità volumetriche e funzionali, la veicolazione dell’immagine, il contenimento dei costi, l’innovazione comunicativa e tutti gli altri elementi che compongono un risultato museale, per quanto sperimentale. Ancora una volta il team funziona, perché si basa su un’apertura reciproca ai singoli suggerimenti e alle specifiche esigenze, per disegnare un sogno insieme.³⁹⁹

Nel quadro della metodologia espositiva, l’impianto architettonico milanese sviluppa una distribuzione tale da costituirsi come una *promenade* che si viene a creare nella relazione tra i vari edifici. A tal proposito, nel testo *Rem Koolhaas. Trasparenze metropolitane* Luigi Prestinenza Puglisi ripercorre il legame dell’architetto olandese con i concetti progettuali lecorbusiani, primo fra tutti quello della *promenade architecturale* che si trova in esempi precedenti, come nel caso della Kunsthal di Rotterdam, che Koolhaas ha completato nel 1993. In riferimento al progetto olandese, Koolhaas spiega di aver concepito “la città non più come un tessuto, ma come una semplice coesistenza, una serie di relazione tra gli oggetti non più articolati in base a relazioni visuali o formali, o strutturati da interconnessioni

³⁹⁸ Ivi, cit. pp. 11-12.

³⁹⁹ Germano Celant in conversazione con Stefano Casciani, in S. Casciani, *Germano Celant: Un sogno insieme*.

architettoniche”⁴⁰⁰. L’architettura e l’urbanistica vengono presentate dall’architetto olandese come discipline che riescono a legarsi e a instaurare dei rapporti con altre discipline, nell’ottica di affrontare in maniera unitaria fenomeni anche sociali, politici, culturali e artistici. come nota De Carlo, “l’autonomia per l’architettura e l’urbanistica non può esistere [perché] qualsiasi organizzazione spaziale è il risultato delle relazioni e dell’esistenza delle relazioni umane, pertanto è inalienabile da esse”⁴⁰¹. Quello che viene concepito è, dunque, un insieme architettonico come un’entità mutevole, porosa e aperta e diverse influenze spaziali, consentendo al complesso di Largo Isarco di “modellarsi e rimodellarsi di continuo”⁴⁰². Questa concezione consente la possibilità di accogliere anche più linguaggi, abbandonando “l’idea della ‘città’ come un modello ordinato e isolato di mobilità, e di vedere una miriade di tracce di mobilità al suo interno”⁴⁰³. In quest’ottica “le trasformazioni culturali e sociali sono da intendersi come il risultato di incontri nello spazio fra entità eterogenee”⁴⁰⁴. La relazione tra la struttura architettonica e i corpi che la attraversano e la abitano si rivela uno degli elementi nodali del progetto della sede milanese di Fondazione Prada, che per questo declina il suo carattere relazionale su una scala umana, in “maniera antropologica”, per dirla con le parole di François Chaslin⁴⁰⁵. Nell’approccio concettuale alla relazione tra progetto e spazio, Rem Koolhaas è riuscito a conferire alla grande scala dell’architettura una dimensione anche umana⁴⁰⁶ che organizza una “‘chiarezza labirintica’ degli spazi [fatti di] soglie e transizioni, intimità, attenzione quasi maniacale alle destinazioni d’uso”⁴⁰⁷. L’architettura, perciò, non è fatta solo di architettura⁴⁰⁸, perché il progetto architettonico – almeno per come lo si legge in questo caso di studio – deve necessariamente tenere conto anche del rapporto che intercorre tra l’architettura, considerata nelle forme e nei materiali che la compongono, e la “semiotica della serie non-architettonica – rituale, quotidiana [vale a dire la] simbolicità culturale [...]. La città [viene a configurarsi] come un organismo culturale, integro e unitario, [che] possiede un proprio

⁴⁰⁰ R. Koolhaas in L. Prestinenza Puglisi, *Rem Koolhaas. Trasparenze metropolitane*, Testo & immagine, Torino 1997, p. 20.

⁴⁰¹ G. De Carlo, *L’architetto e il potere*, Electa, Milano 1989, p. 195.

⁴⁰² A. Amin, N. Thrift, *Città. Ripensare la dimensione urbana*, il Mulino, Bologna 2005, p. 28.

⁴⁰³ Ivi, p. 44.

⁴⁰⁴ A. Muzzonigro, *Abitare la soglia. Spazi e pratiche per una città plurale*, tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, PhD in: Politiche Territoriali e Progetto Locale XXVII ciclo A.A.2011/2012 - A.A. 2014/2015, p. 24.

⁴⁰⁵ F. Chaslin in Id., *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 49.

⁴⁰⁶ Per comprendere meglio il rapporto tra piccola scala/grande scala, dimensione umana/inumana, si veda R. Koolhaas in F. Chaslin, *Di fronte alla rottura. Le mutazioni urbane*, p. 50.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 49.

⁴⁰⁸ Cfr. J. Lotman, *L’architettura nel contesto della cultura*, in Id., *Semiosfera. Cultura ed esplosione. All’interno di mondi pensanti*, ora in S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, p. 411.

volto”⁴⁰⁹. Ancora Lotman, in riferimento alla città d’epoca rinascimentale, afferma che “è indicativo che la maggior parte dei progetti ideali di città-utopie dell’epoca rinascimentale e di quelle successive diano vita a una città *che viene osservata dall’esterno*”⁴¹⁰.

Lo spazio [...] fornisce il più profondo parametro del contesto cittadino, ma non l’unico. Anche gli edifici reali, se acquistano un carattere simbolico, diventano suoi elementi. Occorre, dunque, tenere presente che qui è proprio la funzione simbolica a essere importante. Ciò permette a edifici di secoli ed epoche diversi di entrare a far parte di un unico contesto con pari diritti. Il contesto non è monolitico: anch’esso, al suo interno, è percorso da dialoghi.⁴¹¹

Porre l’accento sul rapporto che intercorre tra l’architettura complessiva e i corpi dei visitatori all’interno di questo monumentale progetto ci consente di travalicare l’idea di una relazione di “carattere geometrico, anatomico e meccanico com’è stato studiato dal *modulor* lecorbuseriano (Le Corbusier, 1955), [in quanto è invece] strettamente interconnessa ai concetti dell’inatteso, del movimento, dell’evento e della sfera percettiva”⁴¹². La moltitudine di corpi e gli spazi architettonici che si compenetrano immette dinamicità nello spazio stesso, diventa un flusso che si muove continuamente sia su un asse verticale che orizzontale, alternando – secondo la conformazione di Largo Isarco – ingresso e uscita, spazio interno e spazio esterno. Il movimento che si viene a creare determina anche nuovi percorsi e intersezioni imprevedibili, andando a configurare degli spazi di soglia, intesi come “spazi ambigui, indecisi, ambivalenti, instabili, residuali che stanno fra entità diverse costituiscono l’occasione per ripensare il rapporto fra le parti”⁴¹³.

Così per Koolhaas

la storia è una questione di soglie. Questo perché nella materia libera l’energia e l’informazione diventano dei flussi perfettamente uguali, la traduzione dell’uno nell’altro è simultanea, gli eventi sono ‘computati’ all’istante. Come la storia, la materia è un aggregato, in parte fluido in parte solido [...] che cambia ritmicamente la propria struttura secondo il flusso di *input* e *output* che l’attraversano. [...] Anche la tecnica di Rem Koolhaas prevede di varcare queste soglie:

⁴⁰⁹ Ivi, p. 411 e p. 417.

⁴¹⁰ Ivi, p. 418. Corsivo nell’originale.

⁴¹¹ Ivi, cit. p. 421.

⁴¹² M. Ciangola, *L'impronta dei corpi e la soglia nell'architettura d'interni*, in P. Franzo, C. Scarpitti (a cura di), *Corpi e cura*, in “Officina”, n. 41, 2023, pp. 26-33, qui p. 27.

⁴¹³ A. Muzzonigro, *Abitare la soglia. Spazi e pratiche per una città plurale*, p. 7.

dopotutto ‘soglia’ è solo un altro termine per quel luogo pieno di eventi alla fine dell’involucro.⁴¹⁴

3.3.2 All’interno: lo spazio espositivo come spazio di reciprocità

The stage presents things that are make-believe; presumably life presents things that are real and sometimes not well rehearsed.

Erving Goffman, 1956

Abbiamo visto come lo spazio di soglia identifichi un movimento che si compie tra più corpi architettonici e/o all’interno di uno spazio, e che si attiva anche e soprattutto in relazione con il visitatore-spettatore. Riferirsi al concetto di soglia consente di individuare un territorio ibrido e aperto, uno spazio interstiziale⁴¹⁵ dinamico fra architettura e arti visive, teatro, danza, cinema, musica, in grado, come conseguenza, di accogliere il transito di un flusso. Come scriveva Umberto Eco, “quale sia la ‘soglia’ non tocca all’estetica stabilire, ma all’atto critico [...] che riconosce quanto la piena apertura di varie possibilità fruttive sia collegata intenzionalmente in un campo che orienta la lettura [...]. Un campo che rende comunicativo il rapporto”⁴¹⁶. Nel corso di questo paragrafo si prenderà in analisi il caso specifico di Ca’ Corner della Regina, poiché lo si considera quale esempio più significativo di questa operazione multilinguistica e interdisciplinare che dall’esterno si estende allo spazio interno, andando non solo a ridefinire la conformazione dello spazio espositivo e i meccanismi di costruzione della mostra, ma a servire anche l’obiettivo di scientificità a cui la Fondazione mira attraverso mostre di ricerca e progetti sperimentali. Mentre nel capitolo successivo si approfondiranno casi specifici con i progetti espositivi di *Laurie Anderson. Dal Vivo* relativamente allo spazio di via Spartaco 8 a Milano, *Art or Sound* e *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* all’interno di Ca’ Corner della Regina, in questa sezione si proporrà una riflessione sull’impatto delle macroscopiche operazioni teoriche e critiche che Miuccia Prada, insieme a Patrizio Bertelli, Germano Celant e al team della Fondazione hanno perseguito, per mettere in luce anche gli esiti visivi della mission su

⁴¹⁴ S. Kwinter, *Verso un’architettura estrema*, in S. Kwinter, M. Rainò (a cura di), *Rem Koolhaas. Verso un’architettura estrema*, cit. p. 42.

⁴¹⁵ Relativamente alla definizione di “interstizio sociale” si veda Nicolas Bourriaud, il quale recupera il termine utilizzato da Karl Marx, identificando questo spazio interstiziale come spazio di relazioni umane che sovverte a suo modo il sistema globale, pur facendone parte, e suggerendo al contempo altre forme di scambio e di rappresentazione. Id. *Estetica relazionale*.

⁴¹⁶ U. Eco, *L’opera aperta nelle arti visive*, in Id., *Opera Aperta*, pp. 153-184, qui pp. 177-178.

uno spazio così estremamente connotato come quello veneziano. L'organizzazione flessibile di queste progettualità architettoniche si riflette sia negli spazi interni che nelle mostre di Fondazione Prada, e ciò che in particolare accomuna la visione espositiva di ogni sede mi sembra avvicinarsi alla proposta che Dorothea von Hantelmann avanza relativamente agli spazi espositivi come "forme individualizzate di percezione", in grado di attivare sistemi di partecipazione specifici e flessibili⁴¹⁷. In questo contesto, i visitatori-spettatori non hanno vincoli particolari, se non quelli legati agli orari di apertura del museo, e questo consente loro di muoversi nello spazio e fruire delle opere esposte secondo i propri tempi.

Poiché si intende analizzare le modalità con cui elementi performativi⁴¹⁸ si connettono al campo delle arti visive attraverso la lente espositivo-museale, la lettura che si propone riguarda le modalità con cui l'istituzione ha incluso pratiche di sconfinamento, organizzandole in maniera tale da conferire al museo un carattere affine allo spazio di soglia. Ciò che avviene all'interno di questo spazio è il riconoscimento del ruolo centrale del visitatore-spettatore, che non è più osservatore passivo, ma subisce un processo di metamorfosi in attore e in co-produttore dell'evento espositivo⁴¹⁹. In questo passaggio, che sarà approfondito nel corso del paragrafo e attraverso i casi di studio nel capitolo successivo, si coglie il legame diretto che intercorre tra l'organizzazione dell'impianto espositivo e i caratteri dello spazio teatrale. In merito alla connessione con il teatro, si vedrà come alcuni elementi propri dello spettacolo e dello spazio teatrale⁴²⁰, principalmente quelli di messinscena, scenografia e architettura, si dimostrino quali strumenti in grado di ripensare non solo la nozione stessa di arte, ma anche l'organizzazione

⁴¹⁷ D. von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*, in "The Shed", maggio 2018, <https://www.theshed.org/program/series/2-a-prelude-to-the-shed/new-ritual-space-21st-century>, ultimo accesso 05/09/2025.

⁴¹⁸ In riferimento all'accezione di performativo si veda il paragrafo 1.2 *Una questione di linguaggio: il performativo come strumento di ricerca*.

⁴¹⁹ Il tema della metamorfosi del visitatore-spettatore in attore sarà trattato in maniera più approfondita nel Capitolo 4, ma per i riferimenti principali si vedano C. Bishop, *Inferni artificiali: la politica della spettacolarità nell'arte partecipativa* (2015), Sossella edizioni, Roma 2024; M. De Marinis, *Il corpo dello spettatore*. Performance Studies e nuova teatrologia, relazione al convegno *Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive* (VII convegno del Codisco), Università di Messina (sede di Noto), 28-30 novembre 2013, AOFL IX (2014) 2, 189-201, cit. p. 196. Una nuova versione è *Teoria della performance: performance studies e nuova teatrologia*, "Culture Teatrali", 26, Annale 2017, pp. 166-175; P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela* E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; M. Schino, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in A. Attisani (a cura di), *Scritture della performance*, vol. 7, n. 2, in "Mimesis Journal" [online], Accademia University Press, Torino dicembre 2018, pp. 123-144, DOI: <https://doi.org/10.13135/mj.v7n2>.

⁴²⁰ In merito all'uso di "spazio teatrale", ci si riferisce allo spazio della scenografia intesa come strumento sia tecnico che ideologico e sensibile, perché si tratta di un elemento che tenta di mantenere in equilibrio la relazione tra corpi, spazi e opere. Lo spazio teatrale si intende anche come luogo "destinato agli spettacoli, insieme di sala e di scena", in cui oltre agli attori sono inclusi anche gli spettatori. In questo senso si tratta del teatro come edificio, come spazio architettonico (M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, p. 30). In questa accezione, lo spazio teatrale riguarda la dimensione di relazione e movimento. Si veda anche M. Roman, *Habiter l'exposition*; Ead., *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre*, Manuella Éditions, Parigi 2025.

spaziale dell'opera nel dispositivo in cui essa viene presentata. L'impiego del termine teatrale si collega all'evoluzione che l'oggetto degli studi ha subito, con un impulso significativo a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, quando al testo drammatico è subentrato “il teatro, il fatto teatrale, inteso non come semplice prodotto-risultato, ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo”⁴²¹. Si tratta, dunque, di considerare il teatro come uno spazio dinamico in cui “le cose sono reali e irreali nello stesso tempo, [in grado di creare] situazioni e pratiche insieme simboliche e concrete”⁴²². Il fine è di costituire una dimensione dal carattere relazionale ed esperienziale che riesca a porsi in connessione con lo spettatore⁴²³. In quanto mobile e dinamico, lo spazio di soglia è attraversabile, consentendo così al pubblico di esperire fisicamente il mutuo scambio che avviene tra i diversi linguaggi dell'arte.

Nel tentativo di comprendere a cosa ci si riferisce quando si parla di soglia e che tipologia di rapporto essa instaura con lo spettacolo, si ritiene necessario specificare che il palazzo veneziano risulta un modello particolarmente funzionale perché, da una parte, presenta una naturale conformazione e predisposizione strutturale all'identificazione del concetto di soglia; dall'altra, è stato in grado di accogliere integrazioni architettoniche nuove – quelle previste, ogni volta diverse, per ogni mostra –, attivando un dialogo tra contesto architettonico preesistente e nuove immagini, e interrogando, così, l'intensità delle relazioni fra spazio della finzione e spazio reale. In riferimento a mostre quali *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina* (2011), *The Small Utopia. Ars Multiplicata* (2012), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/ Venice 2013* (2013), *Art or Sound* (2014), *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* (2017), o ancora la più recente *Monte di Pietà* (2024) – solo per citarne alcune –, è possibile constatare il meccanismo di sovrapposizione architettonica a cui si faceva riferimento. In questi casi in particolare risulta evidente la scelta consapevole da parte della Fondazione, a livello curatoriale ma anche critico, di mettere in evidenza lo “spiazzamento linguistico [scaturito] dal contrasto tra le pareti settecentesche e quelle moderne”⁴²⁴. Lo spazio all'interno del quale prendono avvio queste mostre-spettacolo è, *in primis*, uno “spazio geometrico”⁴²⁵ a cui ne subentra un secondo, performativo: questa doppia dimensione spaziale, in cui uno spazio si interfaccia con il suo

⁴²¹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Corsivo nell'originale.

⁴²² F. Malzacher, *Sentirsi vivi. Il potenziale performativo della curatela*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 50-51.

⁴²³ Si veda M. De Marinis, *In cerca dell'attore*; P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*.

⁴²⁴ G. Celant, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, p. 652.

⁴²⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 189.

precedente, che è fisso, si ritrova in maniera ricorrente dentro Ca' Corner della Regina, in cui, come già accennato, per ogni mostra è necessario tenere conto di un nuovo spazio, ogni volta diverso, in dialogo con l'antico palazzo nobiliare. Quest'ultimo, allo stesso modo dello spazio geometrico, è sempre presente

prima dell'inizio dello spettacolo [in questo caso mostra-spettacolo] e non cessa di esistere con la sua conclusione; possiede una pianta precisa, una specifica altezza, una larghezza, un determinato volume, è fisso e stabile e, almeno per quel che riguarda queste caratteristiche, rimane costante [...]. Lo spazio geometrico è spesso associato all'idea di un contenitore e viene immaginato come una sorta di recipiente che, per quanto concerne le sue *proprietà essenziali*, non viene toccato da ciò che accade al suo interno. [...] lo spazio geometrico rimane il medesimo.⁴²⁶

Come si evince da questo passaggio di Erika Fischer-Lichte, lo spettacolo, la mostra, non avviene dentro questo spazio geometrico, che si dà a priori e si offre come involucro pronto ad accogliere un'azione espositiva, bensì all'interno di uno spazio che la teatrologa tedesca definisce "performativo"⁴²⁷. Si tratta di uno spazio che

determina le possibilità esistenti per il rapporto tra attori e spettatori, per il movimento e la percezione e, inoltre, le organizza e le struttura. Il modo in cui, di volta in volta, queste possibilità vengono utilizzate, sfruttate, realizzate o contrastate, influenza a sua volta lo spazio performativo. Ogni movimento di uomini, oggetti e luci, ogni vibrazione sonora ha il potere di trasformarlo. È instabile e percepito in continua fluttuazione. La spazialità di uno spettacolo si produce all'interno e attraverso lo spazio performativo.⁴²⁸

Il dialogo continuo tra queste due distinte dimensioni dello spazio, che diventa un elemento costante e sempre presente all'interno di Ca' Corner della Regina, sembra quasi trasformarsi in un monologo interiore che riflette e analizza il suo rapporto con il mondo dell'arte⁴²⁹. Se si prende come riferimento la mostra di inaugurazione della sede veneziana, *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina* (2011), si può notare come le opere d'arte che abitano le sale e gli ambienti di Ca' Corner della Regina contribuiscano a trasformarla nella sede di un confronto nuovo con il contesto storico. L'operazione intenzionale di mantenere il palazzo nelle sue

⁴²⁶ Ivi, cit. pp. 189-190. Corsivo mio.

⁴²⁷ Ivi, p. 190.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Cfr. G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, p. 15.

condizioni estetiche originarie ha significato, simbolicamente, dare vita a una “macchina del tempo”⁴³⁰, in cui le opere d’arte contemporanea sono state riportate indietro nel tempo, così da potersi confrontare con la storia. Risulta necessario sottolineare che Ca’ Corner della Regina non è stato inteso come un monumento, bensì come un luogo vivo e vitale, uno spazio di cui si intende lasciare visibili le tracce dell’attività umana, che ha abitato e modificato quel luogo dal Settecento fino a oggi.

This is an architectural container considered “contemporary” for a visual discourse made up of art and culture that deals with the present. A concrete, almost physical encounter where the differences of time cancel one another out in order to create a multifold fabric into which the affairs of two current moments of activity are interwoven: Ca’ Corner della Regina and Fondazione Prada as they are today.⁴³¹

All’interno di questo continuo compromesso cronologico con la storia si situa il discorso intorno alla scenografia e al ruolo che quest’ultima riveste all’interno dell’esposizione, non solo in qualità di strumento tecnico, ma anche ideologico e sensibile, perché si tratta di un elemento che tenta di mantenere in equilibrio la relazione tra corpi, spazi e opere⁴³². In quanto sede dedicata a mostre di ricerca, Ca’ Corner è destinata a ospitare progetti espositivi che, inevitabilmente, riflettono e studiano le evoluzioni di tutte queste sovrapposizioni visive e spazio-temporali, che a loro volta sanciscono la prossimità tra contesto storico e una visione contemporanea attenta a stabilire delle mutue relazioni tra le opere, i corpi e i luoghi, permeabili alla vita quotidiana. Si tratta di uno spazio espositivo che, nonostante la sua recente creazione, si può iscrivere in un processo di evoluzione del museo contemporaneo che, come nota Mathilde Roman, “n’a jamais cessé de tenter de se réinventer en réfléchissant à son rôle et à son statut dans les sociétés, [...] à produire des espaces hétérotopiques d’accumulation de temps, selon l’analyse de Michel Foucault, mais aussi d’accumulation d’espaces et de corps”⁴³³. Questa ricerca verso le intersezioni di presente e passato deriva anche dalla propensione della Fondazione a voler instaurare un dialogo diretto e costante con gli artisti coinvolti, il cui esito deve adattarsi allo spazio preesistente e assumere una propria forma. Ne consegue la formazione di un modello di co-produzione fra le figure del curatore e dell’artista/degli artisti che va a

⁴³⁰ Patrizio Bertelli in G. Celant, *Miuccia Prada, Patrizio Bertelli*, in Id. (a cura di), *Fondazione Prada. Ca’ Corner della Regina*, p. 24.

⁴³¹ Ivi, cit. p. 16.

⁴³² Cfr. M. Roman, *Habiter l’exposition*.

⁴³³ Cfr. M. Roman, *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre*, p. 15.

inserirsi, così, in quella che si potrebbe definire una sorta di tradizione, un marchio curatoriale-istituzionale distintivo di Fondazione Prada – che si tratti di Milano, Venezia o di altre città. L'impegno che l'istituzione intraprende con il progetto di Ca' Corner della Regina aspira a iscriversi nella storia, al fine anche di tracciare un percorso culturale, artistico ed espositivo organico che non si è ancora concluso, ma che mira a estendersi sempre verso il futuro.

It is an incentive to take stock of a wealth of accrued experience that is not only a sequence of events but can be synthesized as a narrative told by the Fondazione itself. [...] its story can be told in a variety of ways. The choice has been made for an open, fluid approach to the exhibition, where the narrator is author but also witness to the material that has been left behind. A tale in which the Fondazione is the protagonist, free to trace a tangible design so as to describe what it has been and what it will be. In the Venice project the storyteller is immersed in a narrative composed of memory, and based on sources and documents in which the Fondazione has been involved. In this sense the show, and the publication accompanying it, are a reflection of its journey: an autobiography.⁴³⁴

L'approccio fluido e aperto di cui parla Celant, che ritorna in maniera ricorrente in ogni luogo di Fondazione Prada quasi come atto fondativo della stessa, dai progetti architettonici alle impostazioni curatoriali ed espositive, riflette un'“arte dello sconfinamento”⁴³⁵ che mira ad abbattere e annullare il confine tra le arti e a integrarsi con l'ambiente⁴³⁶. Questo “allargamento di campo”⁴³⁷ è il risultato di un cambiamento di prospettiva delle pratiche artistiche che, a partire dagli anni Sessanta e con un impulso significativo nell'ultimo decennio del Novecento, si organizzano sempre più spesso in termini relazionali, collaborativi e interdisciplinari. Di riflesso, questi stravolgimenti interessano il pubblico, e sempre più spesso anche l'approccio curatoriale. A partire dagli anni Novanta, come ha sottolineato Claire Bishop, la figura e il ruolo dell'artista subiscono modificazioni significative, poiché da produttore di singoli oggetti egli diventa “collaboratore e produttore di situazioni; l'opera d'arte da prodotto finito [...] è ripensata come progetto in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non definiti; mentre il pubblico precedentemente concepito come ‘spettatore’ o ‘osservatore’, ora diventa co-

⁴³⁴ G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, cit. p. 15.

⁴³⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 349. Sul concetto di sconfinamento si veda anche G. Celant, *Introduzione*, in Id., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, pp. 5-7.

⁴³⁶ In riferimento all'uso di questo termine si veda: G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*.

⁴³⁷ Cfr. V. Di Rosa, *Riconfigurazioni site-specific. Il Monte di Pietà di Christoph Büchel*, in A. Ferraro (a cura di), *Mostra come dispositivo. Prospettive di ricerca sull'esperienza espositiva*, Postmedia Books, Milano 2025, pp. 9-24.

produttore o partecipante”⁴³⁸. Questa operazione di scambio di ruoli tra artista, curatore e spettatore, che riconosce quest’ultimo come presenza corporea⁴³⁹, consente di istituire un nuovo rapporto tra opera, percezione, visione ed esperienza, con l’obiettivo anche di ridefinire l’organizzazione dello spazio in cui questi nuovi rapporti si manifestano. Queste metamorfosi si possono senz’altro ricondurre al processo di coinvolgimento inclusivo non solo dello spettatore, ma anche della figura del curatore nei procedimenti di progettazione e costruzione della mostra, che si verifica in modo sistematico tra la fine del XX secolo e i primi anni Duemila. Questa convergenza fra produzione artistica e attività curatoriale ha identificato una transizione dell’oggetto di ricerca dall’opera d’arte “in quanto oggetto, a uno spazio dell’arte in cui sono esposti alcuni oggetti, lo spazio di una mostra, di un’installazione”⁴⁴⁰.

Uno degli elementi distintivi delle scelte espositive di Fondazione Prada interessa questa modalità aperta dell’esposizione, in grado di strutturare “nuove forme di mutualità [e] non più (solo) relazioni tra osservatori e oggetti, ma tra osservatori e spazi”⁴⁴¹. In questi sviluppi relazionali risiede quella teorizzazione dell’arte dello sconfinamento che, secondo Erika Fischer-Lichte, individua il concetto di soglia e si origina attraverso lo spettacolo, inteso non solo in riferimento all’ambito del teatro o della *performance art*, ma anche allo spettacolo verso cui si muovono anche altre arti, “in particolare le esposizioni d’arte, che, più che esporre arte, la eseguono (*Aufführen*)”⁴⁴². Ricorrere al concetto di spettacolo come elaborato dalla teatrologa tedesca risulta necessario, al fine soprattutto di verificare l’esistenza di una connessione tra il suo funzionamento e il meccanismo espositivo, specialmente se considerato non soltanto come

⁴³⁸ C. Bishop, *Inferni Artificiali*, pp. 14-15.

⁴³⁹ E. Fischer-Lichte parla di “corpo attualmente presente dello spettatore”, in Ead., *Estetica del performativo*, p. 166. Sul tema della presenza si veda anche C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence*; D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*.

⁴⁴⁰ B. Groy, *Autorialità multipla*, in Id., *Art Power* (2008), p. 106.

⁴⁴¹ I. Rogoff, *WE: Collectivities, Mutualities, Participations*, in D. von Hantelmann, *I Promise its Political*, Museum Ludwig, Colonia 2002.

⁴⁴² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 349, corsivo nell’originale. *Aufführen*: rappresentare, mettere in scena, in Dizionario Langenscheidt, <https://it.langenscheidt.com/tedesco-italiano/auffuehren>. Erika Fischer-Lichte instaura l’oggetto di analisi della sua *Estetica del performativo* a partire dal concetto di spettacolo (*Aufführung*), sebbene, come ci avverte Tancredi Gusman, la traduzione del termine tedesco non restituisce la complessità della sua accezione originaria. Ponendo al centro degli studi un termine tradizionalmente legato al contesto degli studi teatrali, Fischer-Lichte chiarisce l’intento di utilizzarlo per richiamarsi al “passaggio dall’oggetto-testo all’oggetto-spettacolo”, passando per l’interazione con lo spettatore, che diventa partecipante attivo e co-autore dell’opera affinché porti a compimento la mostra-spettacolo con il suo apporto relazionale ed emotivo. Ciò che si tenterà di chiarire è la considerazione dello spettacolo non come puro intrattenimento, ma come momento in cui lo spazio scenografico e ciò che lo circonda va in scena, relazionandosi necessariamente anche con l’architettura. Adattando il funzionamento di questa macchina performativa al contesto espositivo, si cercherà di verificare come la forma dello spettacolo permetta di chiamare in causa tutti gli elementi che costituiscono l’esperienza di un’opera d’arte e il suo rapporto con lo spettatore, con l’architettura, con la percezione. Cfr. T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, pp. 9-19.

luogo in cui le azioni e i comportamenti di attori e spettatori si influenzano a vicenda e vengono negoziate le relazioni tra di essi in un modo che in ultima analisi resta misterioso, [ma anche] come il luogo in cui lo specifico funzionamento di queste interazioni, le condizioni e lo sviluppo del processo di negoziazione possono diventare oggetto di ricerca.⁴⁴³

Ciò che viene messo in primo piano, attraverso questa concettualizzazione dello spettacolo, è la capacità del performativo di identificare un territorio mobile tra i diversi concetti e contesti d'azione, rendendone i contorni vibratili⁴⁴⁴ e trasformandolo in una soglia attraversabile⁴⁴⁵. Qui si assiste, così, a uno spostamento che sostituisce la centralità dell'opera con la produzione di esperienze ed eventi e che, nello spazio espositivo, va a ridefinire la sua funzione e la sua configurazione. Si insiste sul concetto di soglia perché esso permette di delimitare l'uso della terminologia e di intraprendere una precisa direzione lungo questa ricostruzione artistica, teorica e critica dell'attività culturale interdisciplinare di Fondazione Prada. Relativamente a questo concetto, si era già accennato al flusso e al movimento come qualità intrinseche dello spazio di soglia, e questo rappresenta la chiave di lettura di molte delle esperienze espositive della Fondazione, specialmente, ma non esclusivamente, dentro Ca' Corner. Si tratta di caratteristiche che individuano un campo specifico e che ridefiniscono, al contempo, il concetto di confine. Si è parlato di abbattimento dei confini tra diverse discipline delle arti, tenendo bene a mente l'intenzione di sostenere, con questo, l'idea di confine come separazione, come linea di demarcazione che stabilisce un sistema di opposizioni, contro ogni tentativo di confronto e dialogo tra le parti. Il confine, perciò, esclude e nega alla conoscenza e alla vista qualsiasi forma di dinamicità. Di contro, riferirsi allo spazio di soglia equivale a identificare il territorio ibrido di cui sopra, che abbatte i sistemi dicotomici senza annullare le differenze, ma integrandole e convertendole in "differenziazioni dinamiche"⁴⁴⁶. In linea con questa visione teorica di integrazione e convergenza di linguaggi e media diversi si muove, ad esempio, una mostra come *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, che difatti è stata definita un "progetto espositivo transmediale"⁴⁴⁷ che unisce forme espressive diverse, tra arte, cinema e teatro – di solito

⁴⁴³ Ivi, cit. p. 70. Sul concetto di "negoziiazione" si veda anche F. Malzacher, *Sentirsi vivi. Il potenziale performativo della curatela*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*.

⁴⁴⁴ Cfr. U. Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, in Id., *Opera aperta*, p. 155.

⁴⁴⁵ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Liminalità e trasformazione*, in Ead., *Estetica del performativo*, pp. 301-310.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 351.

⁴⁴⁷ Fondazione Prada, *Fondazione Prada presenta a Venezia "The Boat is Leaking. The Captain Lied."*, un Progetto espositivo con Alexander Kluge, Thomas Demand e Anna Viebrock, curato da Udo Kittelmann, dal 13 maggio al 26 novembre 2017, 2017, comunicato stampa della mostra, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/2-Fondazione-Prada_The-Boat-is-Leaking.-The-Captain-Lied_comunicato-stampa_10.05.17.pdf.

rigorosamente separate – e media diversi, come video, scenografia, pittura e architettura, attraverso un “lavoro a mani e a sguardi incrociati”⁴⁴⁸ tra il curatore Udo Kittelmann e i tre artisti in mostra, lo scrittore e regista Alexander Kluge, il fotografo Thomas Demand, la costumista e scenografa Anna Viebrock. La metodologia curatoriale si intreccia, qui, con l’obiettivo di scientificità della mostra e interviene proprio su un terreno ibrido e fertile, di contro a una visione frammentaria e fatta di distinzioni, spaziando “tra i mezzi di comunicazione più diversi, eliminando anche le differenze strutturali tra i vari generi artistici [al fine di offrire] una visione d’insieme della drammaturgia visiva di Thomas Demand, Alexander Kluge e Anna Viebrock”⁴⁴⁹. All’interno dei diversi registri linguistici cinematografico-artistico-teatrale, che si intrecciano anche con la sovrapposizione degli elementi architettonici, si ritrova la compresenza di spazio geometrico e spazio performativo che altro non fa che interrogare l’interstizio fra la dimensione del reale e quella della finzione. A tal proposito, è lo stesso Kittelmann, in un’intervista rilasciata per “Flash Art”, a riflettere su questa coesistenza, dai contorni vibratili, di diversi media artistici e il duplice registro architettonico, appellandosi anche, e inevitabilmente, ai visitatori-spettatori:

Come possiamo stabilire il punto esatto in cui la realtà finisce e cede il passo alla fiction, o ai “fatti alternativi”? Io, personalmente, non distingo più la realtà dalla finzione. È possibile davvero percepire una sfasatura tra le cose che succedono nel mondo di oggi e una pièce teatrale, un film o una fotografia? L’effettiva architettura di Ca’ Corner della Regina appartiene alla dimensione reale mentre le scenografie di Viebrock sono finzione? È disorientante, lo so, e questa esposizione sarà disorientante proprio quanto lo è il mondo in questo momento. Se il pubblico è interessato a scoprire di più sul rapporto tra realtà e finzione, questa mostra offre un’opportunità per intraprendere un’indagine personale, per decidere se rimanere spettatori o diventare attori.⁴⁵⁰

In questo progetto espositivo lo spettatore non assiste a performances compiute dagli artisti, ma si ritrova di fronte a una architettura della spazialità che lo obbliga “a inserirsi nell’ambiente

⁴⁴⁸ Cfr. G. Celant, in S. Casciani, *Germano Celant: Un sogno insieme*.

⁴⁴⁹ U. Kittelmann, *The Boat is Leaking. The Captain Lied. 21 esperimenti e trasformazioni*, in Id. (a cura di), *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, catalogo della mostra, 13 maggio – 26 novembre 2017, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia, Progetto Prada Arte, Milano 2017, p. 251.

⁴⁵⁰ Udo Kittelmann in S. De Chiara, *Udo Kittelmann su “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”*, Fondazione Prada / Venezia, in “Flash Art”, 17 Aprile 2017, <https://flash---art.it/2017/04/udo-kitterman-su-the-boat-is-leaking-the-captain-lied-fondazione-prada-venezia/>, ultimo accesso 05/09/2025.

mediale e ad agire lui stesso come performer. Questa attivazione dell'azione dello spettatore [...] modifica la percezione dell'ambiente"⁴⁵¹.

Ritornando all'identificazione dello spazio performativo come soglia, quindi come spazio dinamico, possiamo trovarne conferma anche nelle parole di Chantal Pontbriand, la quale riconosce nella definizione di performativo questo carattere di mobilità attraverso cui esplorare cose a noi sconosciute, non note⁴⁵². Essa vi ha colto quel moto di trasformazione di idee e concetti in oggetti collocati nello spazio, che a sua volta diventa un'atmosfera⁴⁵³ da esperire. Più che un attraversamento, quello che avviene in questo spazio di connessione è "una trasformazione improvvisa e istantanea, quasi un'esplosione: il valore, la parola e la forma diventano ontologicamente superflui. [...] Si tratta quasi di un'esperienza teatrale [in cui] l'opera e il processo di creazione diventano elementi centrali"⁴⁵⁴. Pontbriand sostiene che ciò a cui si assiste è un cambiamento che segna e caratterizza un'epoca; si tratta di qualcosa di condiviso nelle pratiche e tendenze artistiche che ha iniziato a manifestarsi già dalla seconda metà del Novecento, quando è emerso "il carattere complessivo e unitario di queste trasformazioni [che mostrano] come nei generi artistici più diversi si manifesti una medesima necessità epocale" di sconfinamento⁴⁵⁵.

Lo spazio in questo caso non è, e non può essere, trattato né come *white cube* né come *black box*⁴⁵⁶, ma può risultare più affine a quella *gray zone* di cui parla Claire Bishop, ovvero di "an apparatus in which behavioral conventions are not yet established and up for negotiation"⁴⁵⁷, inteso come una zona in cui "si realizzano nuove forme di drammatizzazione dello spazio

⁴⁵¹ V. Estremo, F. Federici, *Normalizzare l'immersione spettatoriale*. Talking is Not Always the Solution di Omer Fast, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, pp. 87-102, qui p. 95.

⁴⁵² Cfr. C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*.

⁴⁵³ Si veda G. Böhme, T. Griffero (a cura di), *Atmosfere, estasi, messe in scena*. L'estetica delle atmosfere, pur non essendo orientata esclusivamente all'arte, è una chiave di lettura privilegiata per comprendere "le dislocazioni percettive e le sinestesie connotative di tante installazioni dell'arte contemporanea, che coinvolgono lo spettatore in pratiche performative", R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, p. 11.

⁴⁵⁴ C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, p. 42. Traduzione mia.

⁴⁵⁵ T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 9.

⁴⁵⁶ Il termine "scatola nera", comparso nel contesto teatrale durante gli anni Sessanta (i testi più noti che ne trattano l'ideologia e il funzionamento sono P. Brook, *Lo spazio vuoto*; J. Grotowski, *Per un teatro povero*), ha iniziato a essere utilizzato all'interno delle arti visive nei primi anni Novanta per "indicare l'oscuramento delle gallerie al fine di mostrare installazioni video e altri materiali proiettati" (C. Bishop, *Danza, performance e social media nel museo postdigitale*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 143-162, qui p. 147). Si ritornerà sull'argomento nel capitolo successivo, specialmente nel caso di Laurie Anderson. *Dal Vivo* (Fondazione Prada, Milano, 1998).

⁴⁵⁷ C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, p. 38.

espositivo”⁴⁵⁸ e nuove “architetture dell’attenzione”⁴⁵⁹. L’intervento di allestimento nello spazio ha dato origine a una nuova dimensione spaziale, lavorando attraverso delle integrazioni architettoniche che, in successione, hanno contribuito a creare delle atmosfere. Questa condizione esperienziale-atmosferica riflette il modo in cui spazio reale e spazio fittizio si connettono e si integrano, interrogando la capacità delle opere di “abitare”⁴⁶⁰ una mostra e di diventare parte di un organismo culturale vivo e vitale, di un ambiente. Quindi, nel caso di mostre come *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, Laurie Anderson. *Dal Vivo*, o *Art or Sound*, si potrebbe concordare con l’osservazione di Valentino Catricalà, secondo il quale “più che un posizionamento di un oggetto in uno spazio, tali opere ristrutturano ogni volta lo spazio nel quale sono poste come una entità dinamica da scoprire, come “esperienza” che il visitatore fa ogni volta che entra in contatto con gli ambienti creati dalle installazioni”⁴⁶¹. Pensando alle scenografie realizzate e/o riproposte da Anna Viebrock in occasione della mostra – come, per esempio, il palcoscenico realizzato per la scenografia di *Lulu* di Alban Berg, Direttore Christoph Marthaler, Staatsoper Hamburg, Amburgo, 2017⁴⁶² –, l’intervento sullo e nello spazio trasforma la scenografia stessa in un elemento centrale, in uno strumento tecnico e al contempo ideologico che si pone al centro di questo equilibrio precario tra corpi, spazi e opere. Quello che risulta di particolare interesse è interrogare il modo in cui le opere si appropriano della scenografia come strumento di relazione che rende possibile la creazione di “zone di incontro”⁴⁶³ in cui manipolare lo sguardo e la percezione dello spettatore. Si delineano quelli che Roman definisce “spazi di reciprocità”⁴⁶⁴, quegli spazi cioè che l’artista/gli artisti, in dialogo con la scenografia, costruiscono tra le opere che abitano il luogo e la sensibilità del

⁴⁵⁸ S. Franco, *Mostrare la danza, incorporare la memoria*, in Ead., *Danza e performance al museo. Logiche istituzionali, strategie curatoriali e pratiche artistiche*, in F. Irace (a cura di), *Musei possibili. Storia, sfide, sperimentazioni*, pp.154-160, qui p. 154.

⁴⁵⁹ C. Wood, *Boris Charvat: An Architecture of Attention (Revisited)*, in D. Velasco, A. Janevski (a cura di), *MOMA Dance: Boris Charvat*, MoMA, New York 2017, pp. 85-96.

⁴⁶⁰ Mathilde Roman concepisce la capacità delle opere di “abitare” una mostra nel momento in cui esse riescono a instaurare delle relazioni tra il contesto architettonico e le immagini, attivando anche un dialogo e un confronto fra spazio fittizio e spazio reale. M. Roman, *Habiter l’exposition*, p. 13.

⁴⁶¹ V. Catricalà, *Atmosfera e animalità nell’età contemporanea*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, p. 57.

⁴⁶² Per l’immagine si acceda al seguente link: <https://www.operateatro.it/it/recensioni-Opere/Amburgo-una-Lulu-antinaturalistica-alla-Staatsoper>.

⁴⁶³ Cfr. M. Roman, *Habiter l’exposition*, p. 15.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 18. Inoltre, come si avrà modo di vedere in seguito, sul concetto di reciprocità interviene anche Germano Celant in occasione, fra le molte, della mostra *Art or Sound* organizzata e curata nel 2014 presso Ca’ Corner della Regina (7 giugno – 3 novembre). Nel catalogo Celant parla di “rapporto di reciprocità” che si viene a stabilire fra il visitatore-spettatore e l’opera d’arte, all’interno di uno spazio espositivo intermedio in cui, simbolicamente, “l’arte innesca la persona e l’individuo attiva la scultura” (G. Celant, *Art or Sound. Dal plurilinguistico al multisensoriale. L’abbraccio dei sensi*, in Id. (a cura di), *Art or Sound*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia (7 giugno – 3 novembre 2014), Progetto Prada Arte, Milano 2014, pp. 458-463, qui p. 458.

visitatore-spettatore. Quest'ultimo "è considerato come un corpo vivente in movimento, come una sensibilità impregnata e stimolata dall'incontro con opere concepite come aperte, consolidate nella dimensione spazio-temporale dell'umano"⁴⁶⁵. Di fronte a questa funzione anche sociale, la scenografia diventa uno strumento di *détournement*⁴⁶⁶ per tentare di trasformare la mostra in un "rituale comunitario, uno spazio di esperienza collettiva, costituendo un legame sociale in cui il visitatore si sente chiamato in causa e dove può fare affidamento agli altri"⁴⁶⁷. Lo spazio diventa un supporto indispensabile in cui presentare degli oggetti situati, destinati a dei corpi. Sulla modalità di partecipazione degli spettatori alla mostra e alla considerazione di quest'ultima quale "spazio rituale pubblico" è intervenuta anche Dorothea von Hantelmann, che ha considerato i visitatori-spettatori in qualità di individui in grado di incorporare gli eventi in "forma di assemblea"⁴⁶⁸. Nel caso di *The Boat is Leaking*, gli artisti hanno pensato di lavorare congiuntamente a delle scenografie che hanno poi definito lo spazio performativo, non pensando di utilizzare l'interno, cioè lo spazio geometrico di Ca' Corner della Regina, come semplice "'vaso' o 'recipiente', che accoglie passivamente e indifferentemente una certa struttura, ma come parte interagente con il suo intervento"⁴⁶⁹. Si costruisce un "senso di reciprocità [tra significato, contesto ed esperienza] basato su una mutualità reale, in cui *l'arte crea uno spazio ambientale*, nella stessa misura in cui *l'ambiente crea l'arte*"⁴⁷⁰. Evidenziare questo nesso tra opera e ambiente e il ruolo attivo dello spazio riflette sulle modalità di allestimento che caratterizzano in modo particolare le mostre a cui si è fatto accenno più sopra, perché si tratta di operazioni che mettono in scena delle opere negli spazi architettonici⁴⁷¹. Nel cortocircuito tra le rigide classificazioni dell'allestimento per la

⁴⁶⁵ M. Roman, *Habiter l'exposition*, p. 14.

⁴⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 18. In riferimento all'effetto straniante della scenografia si veda anche G. Celant, *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, p. 652; V. Estremo, F. Federici, *Normalizzare l'immersione spettatoriale. Talking is Not Always the Solution di Omer Fast*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, pp. 87-102; A. Sacchi *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 58.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 18-19. Traduzione mia.

⁴⁶⁸ D. von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*. Si tornerà sul tema delle relazioni tra spazio espositivo, spazio teatrale ed evento nel capitolo successivo. Si veda anche la proposta di Vincenzo Di Rosa di leggere questa libertà di osservazione degli spettatori in congiunzione con le due tipologie di sguardo, "frontale" e "interno", individuate da Boris Groys (in *La curatela nell'era Post-Internet*, 2018). Ciò che risulta di interesse è il nesso fra la mostra come spazio di percezioni individualizzate e libere di cui parla von Hantelmann e lo sguardo interno di Groys, ovvero non contemplativo, che si orienta sul contesto e comprende i supporti, i dispositivi che compongono l'opera e che "indaga le relazioni tra gli oggetti esposti, perlustra l'architettura allestitivo-curatoriale che li lega". V. Di Rosa, *Mostra come medium*, p. 31.

⁴⁶⁹ G. Celant, *Introduzione*, in *Id.*, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, p. 5.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, corsivi nell'originale.

⁴⁷¹ Cfr. G. Celant, *La storia delle (mie) mostre*, in *Id.* (a cura di), *The Story of (My) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, p. 447.

mostra e della messinscena per un'opera o uno spettacolo teatrale, l'allestimento a cui si fa riferimento

riunisce i singoli settori e i generi artistici in un insieme unitario che si concretizza in un progetto figurativo organico e correlato e assegna al luogo della mostra, alla sua idea e realizzazione pratica, una nuova identità temporanea. L'allestimento a cui si vuole dare vita *hic et nunc* non è più destinato all'opera isolata, e dunque indipendente, quanto piuttosto all'insieme armonico di opere appartenenti sia alle cosiddette arti figurative sia a quelle performative. Questo insieme armonico genera un evento che si identifica in quanto collettivo e la cui "realtà", la cui atmosfera scenica non risultano totalmente estranee al visitatore perché è un evento che coincide – più o meno – con i suoi mondi esistenziali.⁴⁷²

In un articolo riportato dalla rivista "Interni", Germano Celant in dialogo con Matteo Vercelloni parla di "convergenza sinergica tra arte, spettacolo e pratica progettuale" come di una pratica già presente in tutte le avanguardie storiche e che ora è "diventata di piena democratizzazione tra i linguaggi del fare e del comunicare"⁴⁷³, tra arte e disciplina. Attraverso il dialogo tra spazi visivi e scenografie si origina una varietà di atmosfere, che trasformano lo storico palazzo di Ca' Corner della Regina in un luogo metaforico nel quale scoprire i mondi in cui viviamo e le nostre attitudini personali con cui ci relazioniamo a essi. Desunto dallo spettacolo, l'elemento scenografico all'interno della mostra può essere considerato un supporto narrativo che si pone come prolungamento delle singole opere, facilitando la loro mutua connessione all'interno dei vari progetti espositivi collettivi. Mathilde Roman, sostenendo che "la scénographie d'exposition, en mettant en place une organisation spatiale et temporelle adressée à des corps réels, a un rôle central en tant qu'outil de médiation et de circulation du sens et du sensible"⁴⁷⁴, fornisce una lettura particolarmente rilevante per l'inserimento del dato scenografico all'interno del processo di costruzione della mostra. La studiosa chiarisce che, nel contesto espositivo, la scenografia subisce uno spostamento di senso tale per cui non si riferisce solo ed esclusivamente a un aspetto tecnico, legato alla sua funzione architettonica, ma anche a una vera e propria strategia concettuale di costruzione della mostra che mira a rivolgersi al pubblico, coinvolgendolo. Nonostante venga spesso associata negativamente a elemento di spettacolarizzazione, usata spesso per la presentazione di mostre collettive di grande formato – di mostre in vetrina –, la costruzione scenografica rappresenta invece un elemento importante

⁴⁷² U. Kittelmann, *The Boat is Leaking*, p. 318.

⁴⁷³ G. Celant in M. Vercelloni, *Germano Celant e Frank O. Gehry*, p. 56.

⁴⁷⁴ M. Roman, *Habiter l'exposition*, p. 20.

di cui tenere conto relativamente alle sue potenzialità e capacità di realizzare concretamente tutte le fasi di cui si compone l'esposizione e di dare una struttura all'incontro con il pubblico, "se déployant aussi à l'endroit de la médiation"⁴⁷⁵. Diventa, perciò, una "macchina performativa"⁴⁷⁶ in grado di attivare un dialogo tra le parti, un flusso di energia tra tutte le componenti che lo abitano. Oltre a strutturare la mostra e rendere visibile le opere, l'intento della scenografia è anche di mostrare il processo di collaborazione tra curatore e artista-curatore, che nel caso di *The Boat is Leaking* e delle mostre sopracitate è particolarmente evidente e si può leggere anche in continuità con il metodo critico-curatorio di Celant. Ciò che Ca' Corner della Regina consente di vedere è come le opere *site-specific*, concepite o riadattate per questo spazio, riescano ad acquisire "il loro senso nelle relazioni che le parti interne dell'opera intrattengono con l'esterno. Lo spazio che le ospita diviene [...] uno dei protagonisti" e si rende pronto a ospitare e a dialogare con lo spettatore; da luogo fisico nel quale semplicemente stare, si trasforma in un "ecosistema che accoglie" il visitatore-spettatore, "tutto ciò con cui un essere vivente entra in contatto influenzandone (in maniera positiva o negativa) il ciclo vitale"⁴⁷⁷. La concezione ambientale-architettonica si lega ai procedimenti artistici e "sul ritmo dialettico delle reciproche estraniamenti ed appropriazioni si basa il fare e l'essere di entrambi"⁴⁷⁸. Così articolato, lo spazio si trasforma in una

arena agonistica in cui differenze e discordanze possono manifestarsi e confrontarsi, accogliendo le potenzialità dell'imprevisto. Si tratta di maturare un passaggio di concezione che dalla cura degli artisti, compiuta attraverso la cura delle opere, si sposta alla cura delle densità spaziali, temporali, relazionali alimentate dall'incrocio tra artisti, spettatori, opere.⁴⁷⁹

Di fronte a tali considerazioni, sembrerebbe che l'arte dimostri di aver superato quell'attitudine a essere riflessa su se stessa, tendenza che Celant, alla fine degli anni Settanta, riconosceva e condannava nell'arte e nel suo confluire in un procedimento di mercificazione, garantendo invece una riflessione sulla sua condizione situazionale, quella condizione, cioè, di "*continuum* tra immagine, superficiale e volumetrica, e contesto dato"⁴⁸⁰, garantita anche dalla funzione codificatrice della scenografia. Quest'ultima, recuperando la funzione che svolge nel processo

⁴⁷⁵ Ivi, p. 21.

⁴⁷⁶ M. De Vivo, Sette stagioni dello spirito: la "macchina performativa" di Gian Maria Tosatti, in C.M. Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, p. 139.

⁴⁷⁷ V. Catricalà, *Atmosfera e animalità nell'età contemporanea*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, pp. 55-56).

⁴⁷⁸ G. Celant, *Introduzione*, in Id., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, p. 5.

⁴⁷⁹ P. Di Matteo, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Performance+curatela*, cit. p. 19.

⁴⁸⁰ G. Celant, *Introduzione*, in Id., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, p. 5.

di costruzione della scena teatrale, riesce a intervenire nello spazio espositivo come “strumento defigurante” in grado di modellarlo plasticamente e visivamente, sostituendo “la concatenazione del racconto drammatico” [con un] processo di scomposizione e montaggio”⁴⁸¹. Nel campo delle arti visive che adottano come dispositivo codificatore il teatro, avviene che esse assumano “qualità spaziali e temporali”⁴⁸² e che riescano, tramite i codici teatrali, a dispiegare “quella percezione complessa del luogo, del *continuum fisico* della percezione alla quale mirava”⁴⁸³. Nella sequenza di ambienti che culmina nel palcoscenico realizzato da Anna Viebrock per la scenografia di *Lulu* di Alban Berg, diretta da Christoph Marthaler nel 2017 presso la Staatsoper di Amburgo, passando per le immagini di Santino Stefanini e di Laurie Anderson proiettate su sculture in una scatola nera, fino anche alla messinscena degli strumenti musicali che esalta anche le qualità scultoree della produzione sonora in *Art or Sound*, ciò che avviene è lontano da quello che si verifica sul palcoscenico in teatro. Non ci sono attori, performer, ma una combinazione di elementi spaziali che invitano lo spettatore a compiere delle “azioni semplici come camminare lungo una traiettoria disegnata [...] in tempo reale”, in cui stare dentro l’ambiente, non guardando lo spettacolo, ma prendendone parte e diventandone co-autore⁴⁸⁴.

Questa revisione spaziale, che investi il confine dei ruoli tra artista-spettatore-curatore e che sarà affrontata nel successivo capitolo e distinta a seconda di ogni caso analizzato, è frutto di quella interazione fra arti visive e spazio teatrale che ha comportato un processo di teatralizzazione del museo⁴⁸⁵. Spesso oggetto di critiche, tale processo e l’annesso ripensamento della funzione del mezzo scenografico è fondamentale per comprendere le modalità con cui lo spazio interstiziale tra architettonico ed espositivo venga ripensato come insieme di spazio geometrico e performativo e come luogo in cui si intersecano il tempo della visita al museo e quello dello spettacolo teatrale⁴⁸⁶. In conclusione, vorrei riportare alcune osservazioni che Boris Groys ha formulato relativamente al rapporto che intercorre fra arti visive e spazio teatrale nel contesto espositivo, dove i visitatori-spettatori

salgono sul palco e vengono a trovarsi dentro lo spettacolo. Il museo contemporaneo realizza così il sogno modernista di un teatro in cui non esiste alcun confine preciso tra palcoscenico e

⁴⁸¹ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, p. 42.

⁴⁸² Ivi, p. 60.

⁴⁸³ G. Maragliano, *Interesse per il corpo. Arte minimal e illusionismo*, in V. Valentini, *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, p. 235. Corsivo mio.

⁴⁸⁴ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, p. 64.

⁴⁸⁵ B. Groys, *Mettere in scena una “Gesamtkunstwerk”*.

⁴⁸⁶ Si veda anche D. von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*.

spazio per il pubblico – il sogno che il teatro non è mai riuscito a realizzare compiutamente. [...] il museo d'arte non mette esclusivamente in scena degli eventi, ma è un mezzo per indagare sull'evento, sui suoi confini e sulla sua struttura. Se l'arte moderna classica studiò e analizzò la cosità delle cose, l'arte contemporanea comincia a fare lo stesso in relazione agli eventi – ad esaminare criticamente la “eventità” degli eventi. [...] Quel che le installazioni ci offrono [...] è necessariamente incommensurabile con la nostra esperienza, perché il nostro punto di vista, il nostro sguardo, è asimmetrico rispetto allo sguardo di una macchina fotografica o di una cinepresa [...]. E questo significa, precisamente, che l'arte contemporanea è diventata il medium per indagare la eventità degli eventi: le diverse modalità di esperienza diretta degli eventi, il loro rapporto con la documentazione e l'archiviazione, le modalità intellettuali ed emotive con cui ci rapportiamo alla documentazione ecc. Ma se la tematizzazione della eventità dell'evento è diventata, in effetti, l'occupazione principale dell'arte contemporanea in generale e del museo di arte contemporanea in particolare, non ha alcun senso condannare il museo per la messa in scena degli eventi d'arte. Oggi, al contrario, il museo è diventato il principale strumento attraverso cui analizzare l'evento come qualcosa di radicalmente contingente e irreversibile.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ B. Groys, *Mettere in scena una “Gesamtkunstwerk”*.

4. La ricerca come strumento di costruzione della mostra attraverso tre casi di studio: *Laurie Anderson. Dal Vivo; Art or Sound; The Boat is Leaking. The Captain Lied.*

Grazie al confronto iniziale con Chiara Costa (Head of Programs di Fondazione Prada), sono stati individuati tre casi di studio ritenuti particolarmente rappresentativi delle diverse modalità, in continua evoluzione, attraverso cui leggere e articolare il tema dell'interdisciplinarietà nel rapporto tra arti visive e teatro, con particolare attenzione alle forme di integrazione degli elementi performativi all'interno del dispositivo espositivo. Una premessa importante sulla quale si basa questa alleanza fra teatro e spazio espositivo considera, infatti, entrambi come luoghi "poetici" nel contesto culturale, specialmente tra la fine del XX secolo e il nuovo millennio. Come suggerisce Frank den Ouden in merito a questa combinazione poetica tra teatro e mostra, "they are [...] the forums where memory and imagination form a critical alliance and put society in its place. This alliance is grounded in *language*, in the interpretation that encodes the words and objects on stage, making them readable and understandable for the audience. The theatre and the exhibition bring forth unity"⁴⁸⁸.

L'elaborato traccia un momento specifico nella vita artistica, intellettuale e curatoriale della Fondazione attraverso tre mostre: *Laurie Anderson. Dal Vivo* (12 giugno – 12 luglio 1998, Fondazione Prada, via Spartaco 8, Milano), *Art or Sound* (7 giugno – 3 novembre 2014, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia), e *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* (13 maggio – 26 novembre 2017, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia).

Fin dalle prime fasi di impostazione del capitolo si è reso necessario chiarire i criteri di selezione dei progetti espositivi, al fine anche di motivare la distanza cronologica che separa la prima mostra dalle due successive, tra le quali intercorrono invece soltanto tre anni. A fronte di tale apparente discontinuità temporale, l'analisi intende ricostruire un percorso coerente che metta in relazione i caratteri artistici, curatoriali e scientifici alla base dell'impianto operativo della Fondazione e della sua identità istituzionale.

Il principale criterio di selezione ha riguardato una specifica declinazione del concetto di interdisciplinarietà, circoscritta all'analisi delle modalità attraverso cui elementi performativi si innestano nel campo delle arti visive attraverso la lente espositivo-museale. In questa

⁴⁸⁸ F. den Ouden, *Space. Time. Narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, p. 1. Corsivo mio.

prospettiva, l'individuazione di possibili connessioni tra lo spazio della mostra e componenti di matrice teatrale consente di verificare come alcuni elementi propri dello spettacolo – in particolare quelli relativi alla messinscena, alla scenografia e all'architettura – si configurino come strumenti capaci di ridefinire non solo la nozione stessa di opera d'arte, ma anche la sua organizzazione spaziale all'interno del dispositivo espositivo. All'interno di questo spazio di raccordo, mobile e transitorio, la mostra assume la forma di una struttura aperta e porosa, esito di un'operazione critica e teorica che introduce la temporalità nelle arti visive⁴⁸⁹. Lo studio si è concentrato, in particolare, sull'individuazione di caratteri performativi implicati nella progettazione delle installazioni artistiche, attraverso azioni espositive che, mettendo in relazione lo spazio della mostra con quello teatrale, trasformano tale combinazione in un palcoscenico sul quale le installazioni stesse vengono messe in scena.

Una parte rilevante della ricerca è inoltre dedicata all'analisi del ruolo critico e metodologico svolto da Germano Celant all'interno di Fondazione Prada, il cui contributo è risultato determinante nella definizione dell'identità curatoriale e dell'approccio teorico dell'istituzione, soprattutto se considerato in relazione al metodo plurilinguistico, scientifico e collaborativo da lui elaborato⁴⁹⁰. Tale metodo si è progressivamente configurato come uno strumento capace di leggere il dialogo tra le diverse discipline artistiche attraverso slittamenti semantici, disciplinari e linguistici, strutturando il progetto espositivo nella sua dimensione critica. All'interno di questi processi di costruzione della mostra, analizzati attraverso i casi selezionati, il metodo celantiano permette di evidenziare un'attenzione specifica al lavoro congiunto tra curatore e artista/i, testimoniata e consolidata anche nella progettazione dei cataloghi. Questi ultimi, concepiti come testi critici, raccolgono contributi di diverse figure professionali e contribuiscono a conferire carattere di scientificità ai progetti espositivi, ampliando al contempo la dimensione dialogica e collaborativa che sottende la costruzione e il funzionamento della macchina espositiva. Questo articolato impianto metodologico risponde pienamente alla mission della Fondazione, intesa come concezione della ricerca artistica e intellettuale quale strumento di comprensione dei suoi effetti sulla società e della sua capacità di “incidere sulla vita delle persone”⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ Si veda F. Zanella, *The Archive: between history and exhibition practices*, in F. Castellani, J. Glicenstein, F. Zanella (a cura di), *Questioning Exhibit Display: Theories, Forms, Perspectives*, pp. 97-113.

⁴⁹⁰ Per citare alcuni tra i casi più significativi, si veda G. Celant in M. Vercelloni, *Germano Celant & Frank O. Gehry*; G. Celant, *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*; G. Celant, *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*; Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*.

⁴⁹¹ Si veda la pagina del sito web di Fondazione Prada dedicata alla mission dell'istituzione, partendo dalla esplicitazione delle coordinate alla base della sua costituzione, passando per gli obiettivi raggiunti finora e ponendo aspettative per il futuro: <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

Un ulteriore aspetto considerato nella selezione dei casi di studio riguarda la specificità degli spazi che compongono Fondazione Prada. La particolare attenzione riservata nel tempo all'evoluzione degli spazi, sia interni che esterni, ha dato origine a progetti *site-specific* e *time-specific* per ciascuna sede, consentendo di analizzare differenti tipologie di mostra. Se il primo progetto espositivo (*Laurie Anderson. Dal Vivo*) inaugura l'approccio interdisciplinare della Fondazione a pochi anni dalla sua nascita, i due successivi sviluppano e ampliano tali caratteri metodologici all'interno dello spazio veneziano di Ca' Corner della Regina, concepito dall'istituzione come luogo destinato a “mostre di ricerca e progetti sperimentali”⁴⁹².

Relativamente al caso veneziano, l'analisi si concentra sulle connessioni tra edificio storico, spazio espositivo e intervento *site-specific*, evidenziando come tali progetti attribuiscono frequentemente una dimensione performativa all'esperienza della mostra attraverso un uso dello spazio orientato al coinvolgimento attivo del visitatore-spettatore. Analogamente, nella mostra realizzata a Milano, sebbene in assenza di una preesistenza architettonica storica, l'intervento sullo spazio risulta così radicale da configurarsi come un *unicum*, un “progetto utopico”⁴⁹³ nella storia espositiva della Fondazione, mantenendo al centro dell'azione espositiva un discorso specificamente rivolto alla percezione del pubblico e alla sua responsabilità interpretativa. La considerazione alla base di questa ricostruzione identifica lo spettatore come “un corps vivant et mouvant, comme une sensibilité imprégnée et stimulée par la rencontre avec des œuvres conçus comme ouvertes, ancrées dans la spatio-temporalité de l'humain, définies par leur réception”⁴⁹⁴.

In tutte le mostre analizzate, il visitatore-spettatore assume un ruolo centrale nel processo di fruizione, configurandosi come presenza corporea⁴⁹⁵ necessaria al compimento dell'esposizione e, considerato in relazione allo spazio e all'opera, egli risulta infine implicato nel processo curatoriale stesso. Rivolgere un'attenzione specifica allo spettatore significa, ricorrendo alle parole di Marco De Marinis, riconoscere che

non meno dell'attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà,

⁴⁹² Si veda <https://www.fondazioneprada.org/mission/>.

⁴⁹³ L. Anderson, T. Demand, M. Mori, M. Mainetti, *The “Utopian Projects” of Germano Celant at the Fondazione Prada (1998-2007)*, in Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, pp. 252-265.

⁴⁹⁴ M. Roman, *Habiter l'exposition*, cit. p. 14.

⁴⁹⁵ Si ritornerà in maniera approfondita sul tema della presenza fisica dello spettatore, ma si veda Erika Fischer-Lichte, la quale parla di “corpo attualmente presente dello spettatore”, in Ead., *Estetica del performativo*, p. 166. Sul tema della presenza si veda anche C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence*; D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*.

corpomente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce.⁴⁹⁶

Il riferimento al concetto di spettacolo richiama quanto introdotto in precedenza in relazione alla mostra intesa come “oggetto-spettacolo”⁴⁹⁷. Al fine di verificare l’esistenza di una connessione tra il dispositivo espositivo e il funzionamento dello spettacolo, quest’ultimo viene considerato non soltanto come

luogo in cui le azioni e i comportamenti di attori e spettatori si influenzano a vicenda e vengono negoziate le relazioni tra di essi in un modo che in ultima analisi resta misterioso, [ma anche] come il luogo in cui lo specifico funzionamento di queste interazioni, le condizioni e lo sviluppo del processo di negoziazione possono diventare oggetto di ricerca.⁴⁹⁸

Alla luce delle caratteristiche che costituiscono la struttura operativa di Fondazione Prada, ciò che emerge è un impegno costante e rigoroso nel perseguimento della propria mission attraverso progetti, luoghi e dispositivi differenti. A seguito delle considerazioni preliminari sviluppate nei capitoli precedenti, questo quarto capitolo si concentra dunque sull’analisi di tre casi di studio espositivi che consentono di verificare il duplice statuto della mostra: da un lato, come esito dotato di valore teorico e scientifico, dall’altro come oggetto di analisi critica. La selezione permette non solo di ricostruire, seppure parzialmente, la storia espositiva della Fondazione⁴⁹⁹, ma anche di approfondire le modalità attraverso cui essa ha contribuito a influenzare il contesto culturale coevo, ponendosi in dialogo con artisti, pratiche ed esperienze internazionali.

⁴⁹⁶ M. De Marinis, *Il corpo dello spettatore*. Performance Studies e nuova teatrologia.

⁴⁹⁷ Erika Fischer-Lichte instaura l’oggetto di analisi della sua *Estetica del performativo* a partire dal concetto di spettacolo (*Aufführung*), sebbene, come ci avverte Tancredi Gusman, la traduzione del termine tedesco non restituisce la complessità della sua accezione originaria. Ponendo al centro degli studi un termine tradizionalmente legato al contesto degli studi teatrali, Fischer-Lichte chiarisce l’intento di utilizzarlo per richiamarsi al “passaggio dall’oggetto-testo all’oggetto-spettacolo”, passando per l’interazione con lo spettatore, che diventa partecipante attivo e co-autore dell’opera affinché porti a compimento la mostra-spettacolo con il suo apporto relazionale ed emotivo. Ciò che si tenterà di chiarire è la considerazione dello spettacolo non come puro intrattenimento, ma come momento in cui lo spazio scenografico e ciò che lo circonda va in scena, relazionandosi necessariamente anche con l’architettura. Adattando il funzionamento di questa macchina performativa al contesto espositivo, si cercherà di verificare come la forma dello spettacolo permetta di chiamare in causa tutti gli elementi che costituiscono l’esperienza di un’opera d’arte e il suo rapporto con lo spettatore, con l’architettura, con la percezione. T. Gusman, *Introduzione*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, pp. 9-19, qui p. 11.

⁴⁹⁸ Ivi, cit. p. 70.

⁴⁹⁹ Per completezza e per uno sguardo organico della storia espositiva di Fondazione Prada, si specifica che i tre progetti selezionati sono spesso in dialogo con altre mostre della Fondazione ritenute particolarmente significative.

4.1 Il caso di *Laurie Anderson. Dal Vivo*. La temporalità dell'opera d'arte tra presenza ed esperienza

The nature of the performance medium is inherently theatrical, even if it's not the theatre of writers, directors, and designers [...]. In my earliest performances, I used myself conceptually, but when I started using other people, I became aware of being a pseudo-director of a pseudo-theatre.

Scott Burton, 1979

Il primo caso di studio che viene preso in analisi si riferisce all'esito di una lunga collaborazione professionale e progettuale, anche amicale, fra Germano Celant e l'artista statunitense Laurie Anderson⁵⁰⁰, confluita nel progetto espositivo *Laurie Anderson. Dal Vivo* realizzato nel 1998 (12 giugno – 12 luglio) presso la sede di Fondazione Prada in via Spartaco 8 a Milano.

Sebbene la mostra-evento⁵⁰¹ sia temporalmente distante e si collochi in una fase in cui lo spazio della Fondazione presentava dimensioni significativamente ridotte rispetto all'attuale impianto monumentale di Largo Isarco, essa risulta ancora oggi particolarmente rilevante e utile per l'analisi dei meccanismi espositivi contemporanei. Prima di tutto, ciò che emerge come elemento centrale è infatti l'elaborazione di un modello curatoriale capace di fondare all'interno del progetto espositivo un solido impianto scientifico, orientato a un'idea di ricerca aperta e processuale intesa come luogo di convergenza tra progetto artistico, spazio espositivo, azione curatoriale e azione espositiva⁵⁰².

Relativamente a questo progetto, Germano Celant ha svolto una funzione essenziale nel saper connettere Fondazione Prada al territorio, contribuendo a un più ampio processo di

⁵⁰⁰ Germano Celant e Laurie Anderson si sono incontrati per la prima volta nel 1974, quando il curatore genovese, insieme a Ida Gianelli, invitò l'artista statunitense a Genova per organizzare una mostra presso la Samangallery (cfr. L. Anderson, T. Demand, M. Mori, M. Mainetti, *The "Utopian Projects" of Germano Celant at the Fondazione Prada (1998-2007)*; F. Osellini, *Laurie Anderson a Trento: «Penso sempre a Lou Reed. È la mia fonte d'ispirazione»*, in "Il T Quotidiano", 16/11/2023, <https://www.iltquotidiano.it/articoli/laurie-anderson-a-trento-penso-sempre-a-lou-reed-e-la-mia-fonte-dispirazione/>, ultimo accesso 20/05/2026).

⁵⁰¹ Si ricorre a questa definizione in linea di continuità non solo con la cornice teorica introdotta precedentemente, ma anche con la scelta di Fondazione Prada stessa, che nel proprio sito archivia *Dal Vivo* sotto la voce di "evento", per poi effettivamente e inevitabilmente descriverla in qualità di mostra. Si veda: <https://www.fondazioneprada.org/calendario/?period=past&tmpl=1>, ultimo accesso 05/12/25.

⁵⁰² In particolare, Silvana Borutti si riferisce al concetto di azioni espositive per identificare quelle azioni "che sollecitano a partecipare all'opera come presenza senza rappresentazione, in una dimensione performativa che esige il consenso dei presenti e la condivisione nel presente", Ead., *Divenire figura. Le immagini fra memoria, desiderio e sublime*, in D. Guastini, D. Cecchi, A. Campo (a cura di), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Usher Arte, Firenze 2011, pp. 205 -217, p. 216; su tale concetto si veda anche M. Roman, *Habiter l'exposition*; A. Huber, *Branding Fondazione Prada. Una collezione di strategie*, in M. Doimo, M. Pogacnik (a cura di), *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, quaderni della ricerca, Dipartimento di Culture del progetto Università Iuav di Venezia, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2020 p. 44.

riconoscimento dell'istituzione quale riferimento culturale a livello nazionale e internazionale. Il progetto congiunto tra curatore e artista ha sancito la configurazione di un modello curatoriale collaborativo nel processo di costruzione della mostra, nel quale rientra anche il ruolo attivo di Miuccia Prada⁵⁰³.

4.1.1 Esibire un corpo disincarnato

Nel 1998, dunque, la *visual art performance artist*⁵⁰⁴ e musicista Laurie Anderson veniva invitata da Germano Celant a realizzare *Dal Vivo*, un progetto di installazione multimediale per lo spazio espositivo di Fondazione Prada, in collaborazione con la Casa Circondariale - San Vittore di Milano. Obiettivo principale del progetto era esplorare le dimensioni speculari⁵⁰⁵ della vita, talvolta nascoste, che possono essere vissute, esperite e combinate fra loro in modi diversi e non convenzionali attraverso una pratica interdisciplinare che affianca componenti teatrali – in particolare, lo spazio scenico inteso “come perimetro partecipativo”⁵⁰⁶ in cui irrompe la vita, il reale –, performative, tecnologiche, vitali, sonore, espositivo-curatoriali. Il “‘doppio luminoso’ [dell’immagine proiettata] diventa così protagonista di un raffinato teatro di percezione che s’impone come esempio mirabile di performatività umana e tecnologica insieme”⁵⁰⁷.

⁵⁰³ Si può sostenere che, come emerso anche nel corso del precedente capitolo, sebbene il “metodo Prada” nel contesto espositivo debba molto a un’impostazione celantiana, non si può non cogliere l’importante apporto critico, organizzativo e culturale svolto da Miuccia Prada stessa anche nella fase progettuale delle mostre. In questo studio è mancata, purtroppo, la possibilità di accedere a eventuali materiali d’archivio in grado di testimoniare possibili corrispondenze private, dirette e inedite tra Miuccia Prada, Germano Celant e i vari artisti e collaboratori coinvolti nei casi di studio.

⁵⁰⁴ Si ritiene opportuno chiarire che l’uso congiunto di “visual art” e “performance” riflette una scelta deliberata di chi scrive volta a sottolineare la natura multidisciplinare della pratica di Laurie Anderson, oltre alla sua capacità di confrontarsi con diversi *media* e di muoversi con naturalezza “between disciplines, creating seamless borders by frequently crossing them” (R. Goldberg, *Laurie Anderson*, Harry N Abrams Inc., New York 2000, p. 12). La sua attitudine a fondere linguaggi differenti e a superare le categorie costituisce un elemento fondamentale per una comprensione coerente del tema proposto, che sarà ulteriormente approfondito nel corso del testo. Come importante riferimento introduttivo, risulta particolarmente significativo considerare la monografia che RoseLee Goldberg ha dedicato all’artista, in cui l’autrice si sofferma sulle difficoltà nel classificare e categorizzare la sua pratica. Per questo motivo il suo lavoro viene identificato come un “fine tapestry” che intreccia “many disciplinary threads”, tra cui musica, arti visive, performance, teatro, scultura e installazioni multimediali (ivi, p. 22). Sul concetto più ampio di “Visual Art Performance” si veda R. Goldberg, *Performa: New Visual Art Performance*.

⁵⁰⁵ Nella sezione introduttiva del catalogo della mostra, Germano Celant avverte fin da subito che il tema del doppio “è emblematico dell’inquietudine critica e creativa di Anderson” (G. Celant, *Laurie Anderson: miracolo a Milano*, in Id., *Laurie Anderson. Dal Vivo*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, 12 giugno – 12 luglio 1998, Progetto Prada Arte, Milano 1998, pp. 15-23, qui cit. p. 16).

⁵⁰⁶ Ivi, cit. p. 15.

⁵⁰⁷ C. Infante, *dalvivo. Il teatro di percezione di Laurie Anderson come evasione virtuale*, in “Flesh Art. Corpi e attitudini fuori controllo”, n. 1, novembre/dicembre 1998, p. 14.

Nel caso di *Dal Vivo*, l'intenzione dell'artista era di narrare storie reali, la propria e quella della vita di un detenuto prima del carcere e durante la sua detenzione, ricorrendo a mezzi narrativi fantastici che conferissero alla mostra una "qualità magica" e favolistica. Relativamente a quest'ultimo aspetto, Anderson motiva il ricorso alla fiaba perché, sebbene spesso incomprensibile a molti, si tratta di un racconto che si ancora agli aspetti ordinari della vita dell'uomo, alla sua formazione e crescita personale, perché "rimane ancorato alla realtà, parla del desiderio di trasformazione e del bisogno di mutare la propria condizione"⁵⁰⁸.

The genesis of her first performance is telling, for throughout Anderson's career as a performance and recording artist she has found inspiration in bizarre aspects of the ordinary world. A truck stop, a talk show, a desert island, the home of Hansel and Gretel: the settings for Anderson's songs and videos are often familiar landmarks of our cultural imagination, though they don't feel so familiar by the time she's done with them⁵⁰⁹.

Il progetto espositivo che l'artista americana è invitata a realizzare per lo spazio milanese era stato originariamente concepito per la Kunsthalle di Krems, una piccola città austriaca nei pressi di Vienna. Si tratta di un antico museo che dal 1891 ha stabilito la sua sede all'interno di una chiesa domenicana di epoca medievale⁵¹⁰ ormai sconsacrata, che aveva inizialmente proposto all'artista di realizzare un'opera video-sonora *site-specific* per questo spazio peculiare. In fase di progettazione, durante un sopralluogo di Krems, Anderson era rimasta particolarmente colpita dall'esistenza di un carcere di massima sicurezza nel centro della cittadina, quando, affacciandosi dal campanile della chiesa, aveva scoperto che si poteva vedere direttamente il cortile della prigione, incluso un agente armato di guardia in cima alla torre di sorveglianza. Questa esperienza è stata l'ispirazione per *Life*, il progetto per la Kunsthalle: si trattava di un video che avrebbe proiettato in diretta l'immagine di una persona incarcerata dallo spazio della cella direttamente su una scultura a grandezza naturale all'interno della chiesa. "The piece shows contrasting attitudes to the body of the church (incarnation) and of the prison (incarceration)", ha dichiarato Anderson⁵¹¹. I curatori furono entusiasti del progetto, soprattutto perché interessati dall'intenzione di basare l'intero progetto sulla telepresenza⁵¹², in riferimento

⁵⁰⁸ L. Anderson in G. Celant, *Laurie Anderson. Dal Vivo*, p. 233.

⁵⁰⁹ J. Knox White (a cura di), *The Hugo Boss Prize: 1996*, Guggenheim Museum SoHo, The Solomon R. Guggenheim Foundation, November 20, 1996–January 19, 1997, Guggenheim Museum Publications, New York 1996, p. 25.

⁵¹⁰ Si veda <https://www.museumkrems.at/museumkrems/geschichte>.

⁵¹¹ R. Goldberg, *Laurie Anderson*, p. 180.

⁵¹² Sul concetto di telepresenza: "pratiche artistiche sperimentali degli anni Sessanta-Ottanta per riconoscere come certi gesti creativi, spesso marginali, documentati su supporti superati, abbiano plasmato l'infrastruttura percettiva

alla quale l'artista aveva espresso interesse, in particolare, per i modi in cui le telecamere stavano “cambiando il mondo [nonché per il] diverso atteggiamento nei confronti del corpo umano (incarcerazione contro incarnazione) che distingue il carcere dalla chiesa”⁵¹³. Il progetto di Krems, tuttavia, non fu mai realizzato perché la legge austriaca non consentiva la riproduzione dei volti dei carcerati, ma esso è servito in ogni caso da modello per *Dal Vivo*.

Germano Celant, venuto a conoscenza del progetto e interessato a realizzarlo in Italia, si assicurò di poter contare sulla collaborazione del carcere di San Vittore e della redazione di “Magazine 2”⁵¹⁴, grazie alla quale procedette a organizzare un incontro tra Laurie Anderson e i detenuti. Dopo essersi confrontata con circa una decina di loro per discutere e valutare l'interesse e la volontà di partecipare, l'artista si era infine imbattuta nel suo collaboratore “corrispondente”, Santino Stefanini, che aveva accettato di partecipare al progetto, concependolo come una “virtual escape”⁵¹⁵. Stefanini è stato così selezionato per incarnare il potenziale di una vita come entità multidimensionale, dal punto di vista dell'interazione tra due istituzioni – il carcere e lo spazio espositivo – e del valore di ciò che ciascuna di esse cerca di preservare. In questo senso, Anderson ha dedicato particolare attenzione all'esplorazione dei concetti di “incarcerazione e di prigionia come forma di istituzione per garantire un ordine pubblico”⁵¹⁶. Tutti gli incontri che sono avvenuti a San Vittore hanno reso plausibile l'idea di rendere un progetto come *Dal Vivo* non solo un intervento artistico ma anche un atto pubblico in grado di produrre “una profonda riflessione sull'essere dentro o fuori dal mondo, sul corpo e la percezione alterata del tempo”⁵¹⁷.

dei sistemi che usiamo quotidianamente. Gli artisti video che lavoravano con reti telefoniche, feedback e trasmissioni a distanza stavano risolvendo problemi di latenza, simultaneità, presenza corporea separata. Le loro soluzioni, tecniche di composizione dell'inquadratura, strategie per gestire il ritardo, dispositivi per restituire fisicità attraverso lo schermo, sono migrate nei protocolli di progettazione delle piattaforme digitali contemporanee” (MEET Digital Culture Center, <https://www.meetcenter.it/it/event/archeologie-della-telepresenza/>).

⁵¹³ L. Anderson, *Com'è nato Dal Vivo*, in G. Celant, *Laurie Anderson. Dal Vivo*, pp. 25-32, qui p. 31

⁵¹⁴ “Magazine 2” è la rivista del carcere San Vittore e nasce nel 1995. Nonostante la sua esistenza sia terminata velocemente (le ultime stampe si datano al 2002, senza periodicità regolare), si tratta di uno dei primi giornali che ha avuto come direttore responsabile una giornalista professionista, Emilia Patruno, e come direttore editoriale il direttore del carcere. In *Carcere e giornalismo: binomio possibile?*, in “Ristretti”, scheda 79, pp. 829-842, [chrome-extension://efaidnbmnnnibpajpcglefindmkaj/http://www.ristretti.it/areestudio/informazione/federati/eurispes_giornali.pdf](http://www.ristretti.it/areestudio/informazione/federati/eurispes_giornali.pdf).

⁵¹⁵ L. Anderson in R. Goldberg, *Laurie Anderson*, p. 183. Alfredo Santino Stefanini è stato membro della nota Banda della Comasina, una delle più violente e temute organizzazioni criminali della città e della periferia di Milano guidata da Renato Vallanzasca tra il 1970 e il 1980. Santini è stato condannato e incarcerato più volte, nel corso di 49 anni, non solo per i suoi crimini (tra cui rapine a mano armata e un omicidio), ma a causa anche delle sue due evasioni. Da settembre 2025, all'età di 72 anni, è tornato in libertà dopo un pluriennale periodo di affidamento domiciliare ai servizi sociali.

⁵¹⁶ L. Anderson in O. Corio, *Laurie Anderson*, in “Virus”, n. 14, ottobre/novembre 1998, <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/933692070#>, ultimo accesso 05/12/25.

⁵¹⁷ C. Infante, *dalvivo. Il teatro di percezione di Laurie Anderson come evasione virtuale*.

All'interno, la mostra si articolava in due sale precedute da una galleria oblunga e oscura sul cui pavimento, ricoperto di sabbia nera, era proiettata la planimetria del carcere, in modo da evocare e anticipare quasi in forma didascalica il progetto di sovrapposizione spaziale ed esistenziale che segue nelle sale immediatamente successive⁵¹⁸. Questo spazio non fungeva esclusivamente da raccordo, ma preannunciava alcuni dei caratteri che componevano l'intervento di modificazione dello spazio a opera dell'artista. In particolare, esso costituiva una dimensione immersiva immediatamente evocata, *in primis*, dal buio totale, che destabilizzava qualsiasi forma di percezione, eliminando ogni riferimento visivo allo spazio espositivo; in secondo luogo, l'intervento di oscuramento dell'impianto scenografico rifletteva quella tendenza, particolarmente in uso negli anni novanta, per cui le arti visive e la scatola nera teatrale si incontravano del serviva a introdurre un elemento di confusione e turbamento⁵¹⁹ dei sensi al fine di porre l'accento sull'atmosfera della mostra. "All'interno del mondo delle arti visive il termine 'scatola nera' ha cominciato [...] a essere usato negli anni novanta per indicare l'oscuramento delle gallerie al fine di mostrare installazioni video e altri materiali proiettati"⁵²⁰. In questa circostanza, l'installazione sembrerebbe inoltre richiamare alla mente quel concetto di "installazione totale" che, secondo l'artista Ilya Kabakov, "is made in such a way that the observer (together with various components that accompany the observer) who arrives within it is taken by it"⁵²¹.

Questo spazio introduttivo conduceva alla prima sala – o sarebbe forse più opportuno chiamarla scena⁵²² – di fronte all'installazione auto-rappresentativa di Laurie Anderson, composta da piccole statuette in argilla alte venti centimetri che venivano animate da immagini e voci, quasi a evocare la funzione del coro nelle tragedie greche⁵²³. Sulla superficie di ciascuna di esse,

⁵¹⁸ Per un riferimento iconografico si veda a pagina 16 del catalogo della mostra. Questa operazione di sovrapposizione planimetrico-architettonica non è da considerarsi secondaria o accessoria, solamente come elemento strutturante e organizzativo dello spazio, bensì anche come aspetto concettuale che si ripresenta in molti altri casi espositivi di Fondazione Prada. Tra i più emblematici vale la pena ricordare *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, ma anche *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* (2017): non si possono non tenere in considerazione gli interventi architettonici effettuati al fine di mantenere un dialogo costante con l'architettura di Ca' Corner della Regina, al fine di mantenere sempre "un écart visuel, oxymorique et dialectique" (M. Roman, *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre*, p. 93).

⁵¹⁹ Sul concetto di turbamento e di straniamento relativamente al dato percettivo dell'esposizione si ritornerà nel corso del capitolo.

⁵²⁰ C. Bishop, *Danza, performance e social media nel museo postdigitale*, in P. di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 143-163, qui p. 147.

⁵²¹ I. Kabakov, *Über die totale Installation*, cit. p. 13.

⁵²² Se è vero, come scrive Lotman, che "lo spazio teatrale è diviso in due parti: la scena e la sala, [laddove] la prima consiste nella contrapposizione tra *esistenza* e *non-esistenza*", questo spazio di raccordo tra la sala di ingresso e accoglienza e le stanze delle installazioni funge metaforicamente da raccordo tra sala e scena, sovrapponendole sia a livello spaziale che funzionale, e trasformando lo spettacolo sia nel suo svolgimento che nella sua fruizione da parte del pubblico (J. Lotman, *Semiotica della scena*, in S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, cit. p. 257).

⁵²³ C. Infante, *dal vivo. Il teatro di percezione di Laurie Anderson come evasione virtuale*.

infatti, si adattava perfettamente la proiezione di un video registrato che ritraeva l'artista stessa seduta nell'atto di raccontare o cantare simultaneamente delle storie, presentando così diverse autorappresentazioni all'interno dello stesso spazio (fig. 22). La proiezione, in questo caso, serviva come mezzo di creazione di alter ego fisici, o di corpi surrogati, in grado di dare voce all'artista stessa, di farla parlare, di trasformarla in una narratrice, una techno-storyteller dotata di una pluralità di voci, a evocare effetti di ventriloquio⁵²⁴. È noto che l'artista statunitense fosse interessata alla sperimentazione di combinazioni visive e multimediali, tra voce, video, strumenti musicali, ricorrendo all'uso di nuovi mezzi tecnologici⁵²⁵.

Simultaneamente, nella seconda sala una figura scultorea in argilla di dimensioni naturali incarnava Santino Stefanini, il quale veniva teletrasportato dalla cella carceraria nello spazio espositivo, pronto ad animare la superficie del calco tramite un complesso sistema di linee in fibra ottica sperimentato per la prima volta in *Dal Vivo*. Questo alto sistema tecnologico consentiva a Stefanini di apparire sia in diretta, muovendosi liberamente nella materia luminosa per quindici minuti nell'arco di tre momenti della giornata, sia su registrazione, durante tutto il resto del tempo di apertura della mostra⁵²⁶. Ricorrendo alla combinazione di spazi e dimensioni temporali diversi, Anderson trovava così un modo per evidenziare il nesso tra incarcerazione e incarnazione, nonché naturalmente, tra realtà e finzione narrativa, tra presenza e messinscena. In questo modo, l'esito visivo dell'operazione di telepresenza otteneva la replica di un corpo e la sua duplice e simultanea esistenza, non la sua rappresentazione (fig. 23). La figura del detenuto, così come le versioni di Laurie Anderson, venivano ottenute “by carving the image from light”⁵²⁷, così che questo movimento del corpo attraverso la luce, il suo trasporto lungo assi temporali e spaziali differenti, mostrasse “the magic of the disembodied body. The prisoner is present in time but spatially remote. Voiceless, unseeing. *Dal Vivo* looks at the way telepresence has altered our perception of time and the body”⁵²⁸. L'artista, studiando e

⁵²⁴ J. Frank, *Exposed Ventriloquism: Performance, Voice, and the Rupture of the Visible*, in “Michigan Feminist Studies”, vol. 19, Fall 2005-Spring 2006, issue title: *Bodies: Physical and Abstract*, M Publishing, University of Michigan Library, Ann Arbor, MI 2006, <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mfsfront;c=mfs;c=mfsfront;idno=ark5583.0019.001;rgn=main;view=text;xc=1;g=mfsfg>. Spesso

Anderson ha fatto ricorso a forme di ventriloquio nei suoi lavori video ma anche live, e uno dei casi più noti e significativi è *Stories from the Nerve Bible* (1992), in cui Anderson ha utilizzato un pupazzo da ventriloquo dalle dimensioni di un bambino, dotato di un proprio violino Suzuki, che produce un suono sinfonico processato.

⁵²⁵ Per un approfondimento si veda C. Owens, *Amplifications: Laurie Anderson*, in “Art in America”, 69.3 (1981), pp. 120-23.

⁵²⁶ La replica del corpo di Stefanini è stata ottenuta sia attraverso video registrati che trasmissione in diretta – “dal vivo”.

⁵²⁷ L. Anderson in R. Goldberg, *Laurie Anderson*, cit. p. 180.

⁵²⁸ *Ibidem*. “Disembodiment” viene definito come “the state or process of being freed from the body or from physical form”; “Disembody: to free from bodily existence; make incorporeal” (Collins Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/disembodiment>, ultimo accesso 10/01/2026).

osservando il modo in cui la telepresenza è in grado di alterare la nostra percezione del tempo e del corpo, ha reso evidente la capacità della realtà virtuale di mettere in scena le due presenze speculari, mirando alla coesistenza tra il corpo reale dell'essere in carcere e il corpo artificiale dell'essere vagante e libero, “nomade”⁵²⁹. In quest'ottica, la realtà virtuale,

intesa sia come dispositivo sia come superficie abitabile, fa perno soprattutto su questa relazione metastabile e costitutiva con la dimensione dello spazio, disponendo un mondo che non si imprime semplicemente sull'organo sensibile ma che giunge a espressione man mano che si indebolisce il confine assoluto tra colui che percepisce e il percepito, tra il soggetto e l'immagine.⁵³⁰

La statua inerme, ieratica, sembra vivere come per magia: questa esistenza, seppure evocata e messa in scena, riflette la combinazione concettuale, alla base di *Dal Vivo*, che è “un misto di terreno e celeste, di fisico e aereo, di sacrale e laico”⁵³¹. Questo processo di ridefinizione identitaria del corpo e della sua esistenza sembra ricondurci nuovamente a quel momento, negli anni Sessanta del Novecento, in cui si colloca la svolta performativa delle arti, quando

negli spettacoli del teatro e della *performance art* vengono sperimentati e sviluppati modi di utilizzo del corpo che, per quanto riguarda la centralità e la presentazione della sua materialità, [...] si differenziano [dai concetti dell'avanguardia storica] perché non presuppongono che il corpo sia un materiale completamente plasmabile e dominabile, ma prendono [...] le mosse dal raddoppiamento insito nell'essere un corpo vivo (*Leib-Sein*) e nell'avere un corpo (*Körper-Haben*).⁵³²

Questa consapevolezza permettere di riflettere in maniera diversa sul concetto di incarnazione e sulla relazione fra presenza del corpo e manifestazione dello “spirito”: Fischer-Lichte ricorre a questo rapporto facendo riferimento, *in primis*, a Grotowski, secondo cui “l'attore non presta il proprio corpo a un'entità spirituale, incarnando così qualcosa di spirituale [...] ma porta a manifestazione lo ‘spirito’ interno al suo corpo, conferendo *agency* al corpo stesso”⁵³³. I corpi virtuali di entrambi i protagonisti della scena espositiva non hanno il compito di rappresentare

⁵²⁹ G. Celant, *Laurie Anderson: miracolo a Milano*, p. 15.

⁵³⁰ M. Giordana, *La realtà virtuale come atmosfera mediale. Il caso di Notes on Blindness: Into Darkness*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, pp. 19-36, qui cit. p. 26.

⁵³¹ L. Anderson in G. Celant, L. Anderson, *530 Canal Street, New York, 13 maggio 1998*, in G. Celant, *Laurie Anderson. Dal Vivo*, pp. 233-260, qui cit. p. 233.

⁵³² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 144. Corsivi nell'originale.

⁵³³ Ivi, cit. p. 145. Corsivi nell'originale.

dei personaggi, ma hanno piuttosto a che fare con la presentazione della propria corporeità come esperienza di relazione individuale con lo spettatore.

Di fronte a questa cyberperformance⁵³⁴, allo spettatore si presenta la duplice possibilità di esperire, da una parte, la mostra in qualità di fruitore-consumatore, ma anche di sperimentare se stesso in qualità di “produttore dell’evento”⁵³⁵. Relativamente a questo secondo caso, è possibile considerare il mezzo tecnologico come strumento di cui il progetto si serve anche, e soprattutto, per dimostrare che l’evento performativo, compresi i racconti e le storie personali dell’artista e del detenuto, si produce socialmente nella coscienza del visitatore-spettatore. All’interno di questo peculiare contesto espositivo, la natura temporale e ipnotica dell’immagine in movimento, legata ai dispositivi e ai ritmi di proiezione, la rende un mezzo particolarmente interessante per creare situazioni percettive forti che investono sia i corpi che gli affetti⁵³⁶. Il pubblico viene pertanto investito di una funzione decisiva per l’esito della mostra, il suo sguardo viene manipolato non solo dalla stimolazione visiva in movimento, ma anche dalla dimensione magico-ipnotica⁵³⁷ che viene a crearsi nello spazio. Qui, ritorna e si conferma la concezione magico-ritualistica che costituisce la dimensione anche sociale e relazionale dell’esperienza espositiva⁵³⁸. Ciò che risulta necessario, ai fini di un discorso organico e coerente, è verificare la possibilità – come già verificato nel precedente capitolo – di riconoscere la scenografia come strumento di configurazione di una mostra in grado di dare vita a “un rituel communautaire, un espace d’expérience collectif, constitutif d’un lien social, dans lequel le visiteur se sente affecté”⁵³⁹.

In linea di continuità con questo discorso, sembrerebbe opportuno proporre una visione di affinità tra i procedimenti di Laurie Anderson e il concetto di “processo di prova” elaborato da Richard Schechner, secondo il quale

⁵³⁴ Per una definizione completa e aggiornata, si veda la pagina Treccani dedicata alla definizione di “cyberperformance”, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cyberperformance_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cyberperformance_(Lessico-del-XXI-Secolo)/).

⁵³⁵ C. Infante, *I presagi di Artaud. Alterità del corpo e mutazione, tra scena e virtualità*, cut up da articoli di Carlo Infante su “Virtual” giugno 1995 e “L’Unità” 17 marzo 1996, in “Urban Experience”, 26/09/2021 <https://www.urbanexperience.it/i-presagi-di-artaud/>, ultimo accesso 08/12/2025. Alla funzione di produttore concorre, chiaramente, anche la presenza corporea del visitatore-spettatore e la sua capacità di agire non solo emotivamente ma anche fisicamente nello spazio alterato della mostra.

⁵³⁶ Cfr. M. Roman, *Habiter l’exposition*, p. 14.

⁵³⁷ In riferimento alla dimensione ipnotica e coinvolgente dell’installazione, si veda la sezione introduttiva di Mathilde Roman in *Habiter l’exposition*. L’autrice, riferendosi a sua volta alla storica della video-arte Françoise Parfait, analizza il rapporto che viene a instaurarsi fra il visitatore-spettatore e l’immagine proiettata, che si trovano in una situazione di contatto all’interno dello spazio della mostra. Ivi, pp. 14-15.

⁵³⁸ Si veda D. von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*; Ead., *Art Institutions as Ritual Spaces: A Brief Genealogy of Gatherings*, in T. Garcia, V. Normand (a cura di), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*.

⁵³⁹ M. Roman, *Habiter l’exposition*, cit. p. 19.

rehearsals make it necessary to think of the future in such a way as to create a past. [...] rehearsals (or whatever preparatory steps are followed) conflate the past, present, and future. The work of rehearsals is to “re-present” a past for the future (performance-to-be). Performers repeat yesterday’s work at today’s rehearsal on behalf of the future “presentation”.⁵⁴⁰

Il processo di prova, secondo Schechner, è in grado di restituire momenti importanti di autorivelazione all’attore, e in questo caso sembra interessante notare come Stefanini potrebbe incarnare la figura dell’“attore” delegato a far parte di tale processo, con l’intenzione di restituire al pubblico i momenti di autorivelazione che sono scaturiti fra ricordo e flusso di coscienza, fra memoria e presenza mediata, tra esperienza vissuta e restituzione performativa. Il video, in questo duplice sistema, “diventava così un modo per cercare di ricostruire un’immagine ricordata”⁵⁴¹.

Uno degli aspetti peculiari di questa proposta, in cui risiede una possibile conferma della sua validità, sta nelle modalità con cui il curatore Germano Celant ha attivamente preso parte alle fasi organizzative del progetto. Ciò che sorprende è il fatto che sembrerebbe quasi che egli abbia studiato preventivamente gli esiti del progetto, la sua destinazione e la relativa documentazione scritta e fotografica, a testimonianza di un effettivo processo di prova (fig. 24). Questa osservazione è constatabile individuando due modalità, congiunte, di procedimento: la prima riguarda la concezione e l’organizzazione del catalogo, la seconda la natura dei materiali inseriti al suo interno. Il comune denominatore di questa duplice operazione risiede nella consapevolezza che Celant ha concepito un testo che ha ben poco delle sembianze del canonico catalogo di mostra a cui siamo abituati. Si tratta, piuttosto, di un denso contenitore di materiali vari e di diversa natura, tra saggi teorici, pensiero critico, scritti diaristici, interviste, corrispondenza tra curatore e artista, scritti dell’artista – sia realizzati appositamente per *Dal Vivo* che recuperati da progetti precedenti –, immagini d’archivio, fotografie professionali delle opere d’arte affiancate da altre amatoriali. Queste ultime, a fianco di alcuni materiali in cui vengono spiegati i passaggi di costruzione dell’evento, ci restituiscono alcuni dei momenti più salienti che hanno preceduto l’evento-spettacolo, soprattutto i momenti della vita che sono dunque l’elemento reale contenuto nello spettacolo. Quello che queste immagini rafforzano è la concezione di *Dal Vivo* in qualità di un’accurata messinscena della vita, che non si dà quindi

⁵⁴⁰ R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*. “Restoration of Behavior”, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, cit. pp. 40-51.

⁵⁴¹ L. Anderson, *Com’è nato Dal Vivo*, cit. p. 39.

come rappresentazione ma come situazione autoreferenziale⁵⁴². Stando alle didascalie riportate nel catalogo, sembrerebbe addirittura che alcune delle fotografie amatoriali riportate nel catalogo siano state scattate da Germano Celant stesso⁵⁴³. In un'ottica più ampia, i cataloghi a corredo delle mostre della Fondazione sono oggetti concepiti come strumento di ricerca imprescindibili che, “non meno delle mostre stesse, non sono luoghi di rappresentazione neutri né trasparenti, bensì profondamente mediati [...] sono eventi storici a pieno titolo, che a loro volta devono essere ricostruiti, interpretati”⁵⁴⁴.

Attraverso il processo di dematerializzazione dei corpi e la loro successiva re-incarnazione nello spazio espositivo, Laurie Anderson ha esplorato l'esistenza di una dimensione al di là delle pareti della galleria, costruendo un viaggio metaforico attraverso i contrasti della condizione umana sospesa tra i sistemi dicotomici di incarcerazione e incarnazione, fuga ed evasione, esperienza diretta e narrazione. In questo modo, essa aveva generato una situazione di caos e incertezza per lo spettatore, il quale si ritrovava, così, costretto ad avere a che fare con un disequilibrio, con uno spazio indefinito o, più precisamente, con una dimensione “liminale”⁵⁴⁵ – seguendo il pensiero di Victor Turner, recuperato poi da Fischer-Lichte – in cui l'interazione lineare tra passato e presente viene sovvertita da un'immagine in grado di interrompere la regolarità temporale e risvegliare la coscienza. Fischer-Lichte definisce tale interruzione un “salto” che determina una frattura dell'ordine percettivo⁵⁴⁶.

⁵⁴² Relativamente alla concezione di “performativo” – fondata sul concetto di “spettacolo” – come “autoreferenziale” e “in grado di costruire realtà”, Fischer-Lichte recupera sia gli atti linguistici di Austin che l'istituzione dell'identità di Butler. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Il concetto di performativo*, in Ead. *Estetica del performativo*, pp. 41-52; si veda anche P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*; G. Guy, *Theatre, Exhibition, and Curation: Displayed and Performed*.

⁵⁴³ Al fine di poter utilizzare queste immagini all'interno dell'elaborato, ne ho presentata richiesta sia a Fondazione Prada che a Studio Celant, ma purtroppo nessuna delle due istituzioni possiede le fotografie originali, che probabilmente non sono state digitalizzate. Mi è stato inoltre specificato da Maria Corti (precedentemente researcher presso lo Studio Celant), che Germano Celant in veste di fotografo fosse un fatto inusuale.

⁵⁴⁴ G. L. Allen, *Il Catalogo come spazio espositivo negli anni Sessanta e Settanta*, in G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, p. 707.

⁵⁴⁵ Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*.

⁵⁴⁶ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 255.

4.1.2 Tra il corpo e il suo clone: identità fluttuanti nella dimensione liminale

Prima di addentrarci in un'analisi specifica di queste fratture cronologiche, risulta necessario in via preventiva soffermarsi brevemente su una precedente proiezione filmica di carattere autoreferenziale – e implicitamente psicologico – realizzata da Laurie Anderson nel 1975, dal titolo *At the Shrink's*⁵⁴⁷. Questo antecedente consente di individuare alcuni nuclei concettuali che hanno contribuito a delineare la sua ricerca sul tema dell'identità, in particolare sulla modalità con cui l'artista articola la presenza di sé attraverso la moltiplicazione, la dislocazione e la coesistenza di alter ego corporei. Già allora l'artista cercava sistemi che potessero offrire “a surrogate for herself as a solo performer”⁵⁴⁸, sperimentando alterazioni temporali. Esibita alla Holly Solomon Gallery di New York, l'installazione includeva una statuetta in miniatura scolpita con la luce, che consentiva di rappresentare un falso ologramma della Anderson stessa sotto forma di una piccola proiezione in Super-8 della sua immagine proiettata su una scultura d'argilla modellata con cura sulle proporzioni del suo corpo filmato. Avvicinandosi alla scultura vivente, il pubblico poteva vedere l'immagine muoversi e sentire l'audio di una storia registrata raccontare di una visita da uno psichiatra. Il riferimento a un'esperienza personale molto delicata ha segnato un punto di svolta significativo nella ricerca di Anderson circa la propria identità, i propri pensieri e sul modo in cui percepiva la propria personalità. All'epoca, nel 1975, Anderson aveva 23 anni e soffriva di un disturbo psicologico che la spinse a consultare uno psichiatra. Nel tentativo di trovare parole che facilitassero un dialogo con se stessa, questo percorso personale ispirò profondamente *At the Shrink's*. L'artista raccontava che, durante le sedute, ogni venerdì notava impronte di labbra sullo specchio nello studio del medico, mentre il lunedì successivo lo specchio appariva perfettamente pulito. Tuttavia, dalla sua posizione, il dottore non era in grado di vedere le impronte in questione e solo in seguito si scoprì che appartenevano alla figlia dodicenne, la quale baciava ogni settimana lo specchio. Per questo motivo Anderson ha ritenuto necessario cambiare la posizione delle sedie, così da invertire le prospettive e modificare la visione e la percezione dello spazio. È stato tramite questo gesto che l'artista è riuscita a comprendere quanto il suo punto di vista fosse divergente da quello della dottoressa, al punto da ritenere necessario un capovolgimento di ruoli: “questo è il nocciolo della psicanalisi: il trasferirti da una situazione all'altra, in modo da vederti”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ Una successiva versione di questo progetto è stata esposta al Guggenheim Museum di SoHo nel 1996, in occasione del Hugo Boss Prize. All'interno del catalogo, Anderson è descritta come artista che “orchestrates multimedia theatrical productions”. J. Knox White (a cura di), *The Hugo Boss Prize: 1996*, p. 20.

⁵⁴⁸ R. Goldberg, *Laurie Anderson*, cit. p. 54.

⁵⁴⁹ L. Anderson in in G. Celant, L. Anderson, *530 Canal Street, New York, 13 maggio 1998*, cit. p. 255.

Proiettando un video registrato di se stessa che raccontava i pensieri e sentimenti legati a questa vicenda personale sulla superficie della statua, Anderson impiegò quest'ultima sia in qualità di specchio che come surrogato delegato dei suoi pensieri, manipolando così la prospettiva della narrazione. Questa figura “delegata”⁵⁵⁰ si rivolgeva inevitabilmente al pubblico, sebbene la comunicazione diretta fosse alterata dall'idea di fare una performance senza esserci⁵⁵¹. A questo proposito, il riferimento di Anderson alla performance art è particolarmente significativo nella misura in cui, prima in *At the Shrink's* e successivamente in *Dal Vivo*, mette in discussione l'*hic et nunc* come carattere intrinseco alla performance stessa. Relativamente al tema della non linearità della performance, Eu Jin Chua osserva come l'uso del termine performance art riferito a *At the Shrink's*, e ugualmente valido in molti progetti di Anderson compreso pertanto quello milanese, risulti contraddittorio proprio nella sua “temporalità alternativa”⁵⁵² che devia dall'immediatezza intrinseca della performance: “after all, one of the most important notional definitions of performance is that it is predicated on the presence of both performer and audience in a particular time and particular space, on the embodied *immediacy* of the performance event, on ‘live gestures’”⁵⁵³.

Sebbene l'intento di questa ricerca non sia quello di voler tracciare le evoluzioni della performance art fino al tempo presente, vale la pena citare, tuttavia, le intuizioni di Goldberg circa le definizioni concettuali della performance, iniziando dal fatto che “by its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is *live art* by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself”⁵⁵⁴.

Grazie a queste fratture, a questi salti percettivi, è possibile riferirsi alla figura di Laurie Anderson in qualità di artista visiva performativa non ultimo perché il suo contributo, anche da un punto di vista pratico e terminologico, al campo della performance e del performativo ha rappresentato un approccio peculiare, anche quando l'uso di questi termini si è diffuso

⁵⁵⁰ Il termine richiama il concetto di “delegated performance” (performance per delega) elaborato da Claire Bishop e che si riferisce a “the act of hiring nonprofessionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his or her instructions” (C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in “October”, vol. 140, 2012, pp. 91-112; Ead., *Inferni artificiali*. In linea con questo passaggio, si chiarisce che a Stefanini venivano comunicate delle istruzioni sia per il collegamento via cavo che per la preparazione della registrazione.

⁵⁵¹ Cfr. R. Goldberg, *Laurie Anderson*, cit. p. 54.

⁵⁵² Cfr. M. Pensky, *Method and Time: Benjamin's Dialectical Images*, D.S. Ferris (ed.), The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 177-198, qui p. 177 <https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297.010>.

⁵⁵³ Cfr. E.J. Chua, *Laurie Anderson's Telepresence*, in “Postmodern Culture”, vol. 16, n. 2, January 2006, <https://dx.doi.org/10.1353/pmc.2006.0016>, ultimo accesso 07/12/2025. Corsivo mio.

⁵⁵⁴ R. Goldberg, *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, cit. p. 8.

all'interno del giornalismo mainstream. Oltre queste considerazioni, rimane tuttavia complesso riuscire a definire precisamente i caratteri di una performance anche alla luce dei suoi sviluppi, e in questo una delle – prime – risposte più adeguate, sebbene molto ampia, è quella fornita da RoseLee Goldberg: “the reply to the question, ‘So what is performance art, really?’ is frequently that it is live art by a single artist – as amalgam of many disciplines, including music, text, video, film, dance, sculpture, painting – as in the work of Laurie Anderson”⁵⁵⁵. Questo pensiero conferma la caduta delle barriere tra diverse forme d'arte che a partire dagli anni Sessanta del XX secolo ha determinato quella svolta performativa, di cui si è parlato nel capitolo 1, per effetto della quale le arti figurative, il teatro, la musica e la letteratura tendono a trasformarsi in spettacoli e l'opera in evento⁵⁵⁶. Alla luce di questo insieme di connotazioni associate a terminologie e definizioni specifici, sembrerebbe quanto più coerente recuperare la nozione di *performativo* per analizzare più adeguatamente *Dal Vivo*, soprattutto nel suo tentativo di rovesciare la comprensione comune del termine performance nel suo uso quotidiano e di mostrare come esso vada a convergere con uno stato di trasformazione di ciò che storicamente è stato sistematizzato e conosciuto come tale. Secondo lo studio condotto da Erika Fischer-Lichte, il termine riflette la dissoluzione dei confini tra concetti, contesti d'azione e temporalità, determinando degli spazi aperti, ibridi, definiti appunto liminali, attraverso cui varcare delle soglie⁵⁵⁷. All'interno di questo dispositivo performativo, Anderson ha attuato effettivamente un cortocircuito cronologico, introducendo un elemento alternativo nella temporalità, in cui il corpo del “finto” performer non esisteva nella stessa dimensione spazio-temporale del pubblico. L'uso di sculture come contenitori di personalità multiple può senz'altro apparire la connessione più immediata con *Dal Vivo*, ma in verità è proprio nella discrepanza tra tempo reale e tempo proiettato, tra esistenza reale e magica, che questa connessione si manifesta pienamente, specialmente in termini metodologici e teorici. Le installazioni multimediali performative di Laurie Anderson hanno sempre impiegato effetti speciali per dissolvere i confini

⁵⁵⁵ Ead., *Laurie Anderson*, cit. p. 22.

⁵⁵⁶ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, pp. 39-40.

⁵⁵⁷ Il termine deriva dal latino *limen*, che significa ‘threshold’, soglia (cfr. V. Turner *From Ritual to Theatre*). Come parte dell'atto di dissoluzione dei confini, Erika Fischer-Lichte si è soffermata sulla necessità per l'essere umano di attraversare soglie per “(ri)trovare se stesso come altro. Come organismo dotato di coscienza, come *embodied mind* egli può diventare se stesso soltanto producendosi continuamente in forma nuova, trasformandosi continuamente, attraversando sempre nuove soglie” (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 352). È proprio in questa auto-trasformazione che *Dal Vivo*, come progetto sui corpi e sulle identità nel tempo e nello spazio, sembra visualizzare la dimensione temporale sfumata e non lineare dello spazio liminale.

between the live and the mediatized, between perception and reality, and between the human and the inhuman. Technological interactions have transformed her storytelling projects from monologues in-to dialogues; 'I' easily becomes 'we' through the introduction of composited duplicates or electronic prostheses.⁵⁵⁸

Il corpo proiettato di Santino Stefanini ha perciò attraversato fasi non lineari della trasformazione, subendo una vera e propria transustanziazione, prima discendendo nell'io, poi sperimentando la rinascita e infine conducendo alla scoperta di una dimensione rinnovata⁵⁵⁹. Questa proiezione aggiungeva nuovi elementi tecnologici e insieme spirituali alla sperimentazione di *At the Shrink's*, grazie alla trasmissione in diretta via cavo di un corpo dal carcere nello spazio della galleria. Il titolo del progetto, suggerendosi come traduzione italiana di "live", intendeva così giocare sull'eco semantica del termine per richiamarne i molteplici e ricorrenti significati, insiti nel progetto stesso, di "life-like, life-size, live [...] life sentence"⁵⁶⁰. Al contempo, esso si ricollega a *Life*, il progetto austriaco che Anderson non è mai riuscita a realizzare, ma che ha ispirato e originato l'installazione milanese. Ciò che l'immagine dal vivo veicola è una percezione di familiarità e intimità, all'interno della quale il soggetto filmato e il pubblico sembrano condividere un'esperienza comune, in un identico contesto spaziale e temporale. Attraverso questo dispositivo multimediale, l'evento appare configurarsi simultaneamente nel passato e nel presente⁵⁶¹.

Alla luce di questi aspetti tangibili, è interessante osservare come l'intero progetto si strutturi su un sistema di opposizioni che gradualmente si dissolvono⁵⁶² e convergono fra loro, fino ad amalgamarsi: incarcerazione e incarnazione, corpo reale e corpo simulato, vitale e tecnologico, materiale e immateriale, spazio reale e spazio proiettato. È proprio nella distorsione tra dimensioni diametralmente opposte che esplode un flusso metaforico di energia da cui emerge un'immagine unica determinata da un ribaltamento temporale e nella quale ciò che è stato si

⁵⁵⁸ K. Ramirez, "What You Mean We?": Video-Cloning Laurie Anderson, in "MediaRes, a media commons project", November 8, 2011, <https://mediacommons.org/imr/2011/11/05/what-you-mean-we-video-cloning-laurie-anderson>, ultimo accesso 19/01/2026.

⁵⁵⁹ Cfr. G. Celant, *Laurie Anderson*, p. 15.

⁵⁶⁰ E.J. Chua, *Laurie Anderson's Telepresence*, cit. p. 5.

⁵⁶¹ Cfr. L. Anderson in G. Celant, *Com'è nato Dal Vivo*, p. 39. L'artista specifica che l'effetto del video in diretta sul pubblico era un aspetto che aveva osservato con interesse durante i grandi concerti rock. L'idea successiva fu dunque quella di sperimentare, *in primis*, questa forma video "dal vivo" in una performance del 1995, *The Nerve Bible*, e successivamente di estendere la diretta in uno spazio espositivo, combinandolo con elementi registrati, come nel caso di *Dal Vivo*.

⁵⁶² Si chiarisce che, come specificato da Fischer-Lichte a tal proposito, questo sistema che si interfaccia con opposizioni rigide non intende annullare le loro differenze, quanto trasformarle in "differenziazioni dinamiche" da integrare e attraversare (E. Fischer-Lichte, *Vita e arte*, in Ead. *Estetica del performativo*, pp. 344-355, qui p. 350).

congiunge in un lampo con l'adesso per formare una costellazione⁵⁶³. Relativamente all'aspetto di collisione temporale, è utile collegarsi alla chiarificazione di Max Pensky circa la necessità di comprendere "passato" e "presente" non secondo la loro accezione convenzionalmente intesa e il loro rapporto di natura narrativa, per la quale il passato costituisce delle condizioni che rendono possibile un presente che lo supera e quindi lo comprende. Piuttosto, seguendo la concezione di Benjamin in questo senso,

'past' and 'present' are constantly locked in a complex interplay in which what is past and what is present are negotiated through material struggles, only subsequent to which the victorious parties consign all that supports their vision of the world to a harmonious past, and all that speaks against it to oblivion. [...] Benjamin was convinced that behind the façade of the present, these otherwise forgotten moments could be recovered from oblivion and reintroduced, shoved in the face of the present, as it were, with devastating force.⁵⁶⁴

Di conseguenza, l'impatto del passato sul presente e viceversa rappresenta un punto di svolta nella percezione di tali temporalità e delle vite dell'immagine, rivelando così le installazioni performative di Anderson come stati di "betwixt and between"⁵⁶⁵, come "luoghi di passaggio, o 'ritmi' [...]. In tal modo, esse tentano di risvegliare il corpo – del performer e dello spettatore – dalla minacciosa anestesia che lo agita"⁵⁶⁶. Quando le opposizioni si fondono, l'attenzione si concentra sulla fase instabile di transizione da uno stato al successivo e lo spazio che si forma tra questi opposti altro non è che interstizio, positivo e attivo, specialmente "quando quella 'soglia' si prolunga e diventa un 'tunnel', quando il 'liminale' diventa il 'cunicolare'"⁵⁶⁷. L'esperienza estetica resa possibile da questa installazione multimediale performativa può essere descritta in particolare come un'esperienza liminale, capace di trasformare il soggetto che la vive⁵⁶⁸. In questo contesto, il liminale rappresenta perciò un contesto di ibridazione sociale e culturale, definendo uno spazio di frontiera dove nuovi modelli e paradigmi possono potenzialmente emergere⁵⁶⁹. Perciò, diventa sempre più evidente come le due realtà opposte in

⁵⁶³ Cfr. W. Benjamin, *The Arcades Project*, ed. Rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press/Harvard University Press, Cambridge, MA and London 1999, p. 463, N3, 1.

⁵⁶⁴ M. Pensky, *Method and Time: Benjamin's Dialectical Images*.

⁵⁶⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 256.

⁵⁶⁶ J. Féral, T. Lyons, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, in "Modern Drama", vol. 25, n. 1, Spring 1982, University of Toronto Press, 1982, pp. 170-181, qui cit. p. 174, DOI: 10.1353/mdr.1982.0036. Traduzione mia.

⁵⁶⁷ V. Turner, *From Ritual to Theatre*, p. 41.

⁵⁶⁸ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*.

⁵⁶⁹ Cfr. T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali. Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa coevolutiva con l'ausilio delle nuove tecnologie*, Tesi in Sociologia

Dal Vivo si intreccino all'interno di uno spazio liminale che le contiene entrambe e mette in moto un flusso di risveglio, una risemantizzazione dell'identità che rimodella la percezione della doppia solitudine.

Laurie Anderson ha sempre tentato, per non alienarsi, di attraversare quella soglia e di accettare la doppiezza del mondo. Si è mossa nell'intervallo tra condizione umana e tecnologia, tra performance e scultura, rifiutandone i reciproci momenti di negatività a favore di una coniugazione degli opposti. Ha attraversato il flusso della materia e dell'immateriale, dell'originale e della copia, della musica e del cinema, dirigendone il corso affinché l'arte diventasse un riflesso coscienziale della vita, qualcosa direttamente *dal vivo*.⁵⁷⁰

4.1.3 La mostra come teatro del tempo reale

“I’ve made *Dal Vivo* because I’m interested in the theater of real time”⁵⁷¹.

Invece di creare un oggetto d'arte, *Dal Vivo* ha prodotto un evento che coinvolgeva non solo Laurie Anderson e Santino Stefanini, ma anche osservatori, ascoltatori e spettatori e, in maniera totalmente aderente a quanto il pensiero di *Estetica del performativo* ha messo in luce, la configurazione della pratica performativa ha determinato una sostituzione dell'opera con un evento artistico autonomo. Ripercorrendo le origini e lo sviluppo di questo quadro concettuale e storico, Fischer-Lichte ha fornito un contributo essenziale alla definizione della capacità dell'evento nel mettere in relazione il carattere di vitalità dell'evento teatrale con i processi fondamentali della vita stessa e con i principi di determinazione identitaria dello spettatore come presenza ed esistenza corporea. È precisamente in questa convergenza che *Dal Vivo* rivela il proprio impatto e la sua transitoria materialità⁵⁷², aprendosi a un'esperienza condivisa con gli spettatori. Considerando, in questa situazione relazionale, le riflessioni di Richard Schechner sull'attivazione della partecipazione all'interno degli spazi d'incontro, è possibile individuare una corrispondenza tra la manipolazione del tempo e dello spazio operata da Laurie Anderson e l'idea secondo cui “participation occurred at those points where the play stopped be-ing a play

delle Comunicazioni di Massa, Facoltà di Sociologia, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, A.A. 1998/1999, 1999.

⁵⁷⁰ G. Celant, *Laurie Anderson: miracolo a Milano*, cit. p. 23. Corsivo nell'originale.

⁵⁷¹ L. Anderson in R. Goldberg, *Laurie Anderson*, cit. p. 180.

⁵⁷² Associando *Dal Vivo* allo spettacolo, è possibile ragionare su una sua componente materiale, seppure in forma per l'appunto transitoria, che si costituirebbe attraverso il corpo degli artisti-attori che “si muovono nello spazio e lo attraversano” (E. Fischer-Lichte, *Chiarificazioni concettuali*, in Ead. *Estetica del performativo*, pp. 41-66, qui cit. p. 59).

and became a social event – when spectators felt that they were free to enter the performance as equals [...] to ‘join the story’”⁵⁷³.

Adottando la forma dell’evento, il progetto ha di fatto subito una manipolazione teatrale volta a ottenere la “consonanza”⁵⁷⁴ desiderata. Questa transizione dall’oggetto d’arte all’evento artistico che ha portato con sé il crollo di binarismi tradizionali – in particolare, le coppie soggetto/oggetto, spettatore/artista –, ha determinato una teatralizzazione dell’ambiente in cui la scenografia veniva ridefinita come spazio partecipativo⁵⁷⁵. Anderson ha impiegato l’allestimento teatrale di *Dal Vivo* come mezzo per immergere se stessa, il detenuto e i partecipanti nella drammatica, quasi metafisica⁵⁷⁶ esperienza della reclusione, esplorando la vita carceraria di Stefanini e prendendo parte personalmente all’esperienza. Intrecciando l’evento scenico con le arti figurative nello spazio espositivo, l’artista – e insieme a lei il curatore e collaboratore del progetto – ha introdotto un nuovo approccio alla performance e alla performatività, mostrando dimensioni spazio-temporali altre, dove le trasformazioni e i cambiamenti sociali indotti dalla fase liminale influenzavano non solo lo status sociale dei partecipanti, ma anche la loro concezione e percezione della realtà. Durante questi momenti, transitori come si diceva, di temporalità flessibili, gli individui potevano uscire dai propri ruoli quotidiani e assumere comportamenti che sfidavano le norme e le aspettative sociali. Questa considerazione riflette un significativo avanzamento del pensiero antropologico nel campo performativo che sposta il fulcro della pratica artistica dall’opera d’arte – tipicamente intesa come oggetto – verso il pubblico. Questo movimento ha di fatto traslato l’attenzione dell’arte dall’oggetto – inteso come opera o testo – verso l’esperienza, riflettendo un’affinità con alcuni procedimenti avuti dal pensiero antropologico relativamente al campo della performance. Negli anni Sessanta e Settanta emersero numerose procedure sperimentali attorno al performativo, con un’enfasi particolare su pratiche che esprimevano una pluralità di forme già orientate all’intercambiabilità dei generi. In questo quadro cronologico, alcune pratiche performative hanno spostato il rapporto verso il dominio dell’esperienza, abbandonando il ruolo centrale dell’oggetto – cioè sia l’opera d’arte che il testo. Come ha osservato Claire Bishop, “some of the best conceptual and performance art in the 1960s and ‘70s similarly sought to refute the

⁵⁷³ R. Schechner, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973, cit. p. 44.

⁵⁷⁴ Sul concetto di “consonanza” si veda F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 1967, p. 9.

⁵⁷⁵ L. Iselin, *Les espaces d’exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l’art*, in “SociologieS”, Files, <http://journals.openedition.org/sociologies/5642>, ultimo accesso 07/01/2026 ; M. Roman, *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre*.

⁵⁷⁶ G. Celant, *Laurie Anderson: miracolo a Milano*, p. 17.

commodity-object in favour of an elusive experience”⁵⁷⁷. Il caso di *Dal Vivo* rappresenta l’impegno di Laurie Anderson nella rimodellazione di questa struttura complessa, impegnandosi in una riflessione critica su aspetti radicati della società e promuovendo così un mutamento della coscienza sociale nella misura in cui la performance, sia come risposta ai cambiamenti socioculturali sia come potenziale catalizzatore degli stessi, può generare trasformazione quando assume una posizione oppositiva, spesso caricata di una dimensione retrospettiva e riflessiva.

Vale la pena quindi notare come il ricorso alla messa in scena sia stata una strategia di creazione per Anderson, con mezzi artistici e tecnici che accentuavano la presenza di Santino Stefanini e la qualità “magica” delle cose; essi indirizzavano l’attenzione degli spettatori verso i “fenomeni-esseri”⁵⁷⁸, rendendo questo essere fenomenale evidente. Di conseguenza, il corpo del protagonista, l’oggetto scultoreo, il suono e le proiezioni video si svelavano agli spettatori nella loro stessa presenza effimera.

Il pubblico poteva sperimentare quell’“amalgama”⁵⁷⁹, che RoseLee Goldberg descriveva nella pratica di Laurie Anderson, che riunisce molti media sotto l’esperimento teatrale. Trasformando l’esposizione in un evento, l’artista ha tentato di colmare il divario tra evento artistico e vita reale, invitando gli spettatori a compiere un viaggio che partiva dal loro spazio privato fino all’ambiente carcerario che, seppure inscenato, appariva autentico e non recitato. Questo è precisamente il “processo di messa in scena della realtà”⁵⁸⁰ che Goldberg immaginava come strumento per guidare lo sguardo vagante del pubblico e rimodellare l’esperienza tradizionale con cui i musei espongono.

Nel caso di *Dal Vivo*, non c’è ruolo da recitare poiché la parte testuale è stata sostituita dall’immagine. Mettere in scena la presentazione di quest’ultima e garantirne la sopravvivenza sono pratiche che possono essere connesse al processo di prova di Schechner, tra una performance strutturata e il comportamento vissuto. In *Restoration of Behavior* (1981), egli ha esplorato come le prove non siano semplicemente occasioni per preparare o memorizzare, ma uno spazio in cui i comportamenti vengono restaurati e rimodellati, enfatizzando in particolare come i performer possano spesso sperimentare momenti di profonda auto-rivelazione, quando i confini tra performance e vita reale collassano. Il processo di prova consente una riflessione profonda, una scoperta di sé e un allineamento tra l’esperienza vissuta e il ruolo interpretato.

⁵⁷⁷ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra/ New York 2012, cit. p. 6.

⁵⁷⁸ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 186.

⁵⁷⁹ R. Goldberg, *Performance Now: Live Art for the 21st Century*.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

Ciò che si svolge in *Dal Vivo*, dunque, è proprio questo processo di trasformazione del corpo, che ha coinvolto tanto Anderson quanto Stefanini, attraverso un'immersione nell'io e una rinascita, culminante nella scoperta di un rinnovamento.

Purtroppo ancora non sono uscito mai dal carcere, ma, dopo oltre undici anni ininterrotti vi sono ottime prospettive [...] attraverso la revisione della mia vita, una vita vissuta al di fuori delle regole della convivenza civile. Una stagione finita, sulla quale rifletto. Un percorso sbagliato che ha prodotto tanto dolore a tanta brava gente, e che ha rovinato anche tanti anni della mia vita. Eppure ho ancora tanta voglia di vivere.⁵⁸¹

È possibile affermare che uno degli scopi principali di Anderson fosse quello di connettere “the interior, visceral spaces of the body [...] to the architectural space”⁵⁸² – richiamando le idee di Richard Schechner sulla funzione della prova – attraverso strategie teatrali e performative. Portando all'estremo l'unione arte-vita, lo spazio di *Dal Vivo* è diventato un luogo d'incontro in cui lo spettatore è direttamente coinvolto nella narrazione, nel tentativo di raggiungere un equilibrio tra la sovrabbondanza di informazioni e una possibilità di esperienza sempre più difficile da conseguire.

Al termine di questo complesso percorso attraverso la teatralizzazione⁵⁸³ di *Dal Vivo*, si può confermare l'avvenuta interazione reciproca e attiva tra teatro, arti visive, spettatore, attore, all'interno della quale la scenografia contribuisce a determinare uno spazio non convenzionale, in cui l'interpretazione è stata sostituita dall'azione⁵⁸⁴. “Lo spettacolo si offre come avvenimento che segnala l'irruzione sulla scena dell'energia vitale”, con il fine di coniugare evento e vita: così come Santino Stefanini è trasportato nello spazio della mostra, allo spettatore è chiesto implicitamente di “trasportare se stesso nella prigione di uno spazio rinchiuso e oscuro che non è illusione, ma realtà”⁵⁸⁵. Sebbene la presenza del detenuto sia simulata attraverso un processo illusorio manipolato, quello che viene presentato è la realtà di un'esistenza rimossa, a tratti precaria, che è vita e non finzione scenica. Questo passaggio rappresenta un momento significativo in cui scenografia e installazione convergono nello spazio espositivo, mostrando la costituzione di un evento e spostando l'attenzione verso il modo in cui l'arte contemporanea

⁵⁸¹ S. Stefanini, *Una vita dentro. Dal Cesare Beccaria a San Vittore*, autobiografia a cura di Emilia Patruno Edizioni “Magazine 2”, Milano 1998. Qui in G. Celant (a cura di), *Laurie Anderson. Dal Vivo*, pp. 147-176, qui cit. p. 176.

⁵⁸² R. Schechner, *Behavior, Performance, and Performance Space*, p. 102.

⁵⁸³ B. Groys, *Entering the Flow: Museum Between Archive and Gesamtkunstwerk*.

⁵⁸⁴ Cfr. M. Roman, *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*.

⁵⁸⁵ G. Celant, *Laurie Anderson: miracolo a Milano*, pp. 16-17.

è diventata il “medium of investigations of the eventfulness of the events: the different modes of immediate experience of the events, [...] the intellectual and emotional modes of our relationship to documentation”⁵⁸⁶. Lo spazio espositivo di Fondazione Prada si è dunque trasformato in un dispositivo critico dove la sovrapposizione tra lo sguardo umano ordinario – presente all’inizio della mostra – e lo sguardo controllato che emerge alla sua conclusione non solo avviene, ma si rivela. Nonostante i suoi elementi contrastanti, l’esperienza finale risulta stranamente familiare, affrontando quel bisogno di “speak humanly of a life’s importance [and to experience] a need in the moment of existence to belong, to be related to a beginning and to an end”⁵⁸⁷.

In conclusione dell’evento, è possibile sostenere che quello a cui queste figure proiettate, duplicate e disincarnate hanno dato vita è stato uno spettacolo teatrale, o meglio delle “staged situations”⁵⁸⁸ in cui gli atti scanditi dalla suddivisione spaziale, sonora e architettonica hanno creato un’esperienza condivisa in uno stesso spazio. È la dimensione esperienziale dell’opera a occupare il centro delle scene – quella di Laurie Anderson e quella di Stefanini –, all’interno delle quali le qualità sonore, “espressive e onomatopeiche della voce suggeriscono una presenza simultanea di attori e spettatori. Essa genera l’illusione di una simultaneità tra produzione e ricezione che è solitamente intrinseca al teatro”⁵⁸⁹.

Negli anni a seguire, fino a oggi, Laurie Anderson ha continuato a lavorare a progetti di collaborazione con carceri e carcerati nel mondo, per raccontare storie carcerarie sconosciute a molti, procedendo di pari passo con le evoluzioni tecnologiche e sperimentando le loro interazioni in spazi espositivi e/o teatrali. Uno degli esempi più significativi è *Habeas Corpus*⁵⁹⁰, un progetto realizzato nel 2015 in collaborazione con Mohammed el Gharani, un uomo ciadiano catturato in Pakistan dal governo degli Stati Uniti con l’accusa di essere un agente di al-Qaeda con legami con una presunta base terroristica londinese. Nel 2002, el Gharani è diventato uno dei più giovani detenuti di Guantánamo, sebbene non avesse nessun legame con gruppi terroristici. Nell’ottobre 2015, la sua immagine è stata trasmessa in diretta da uno studio in Africa occidentale dove oggi vive nella Drill Hall della Armory, a una scala monumentale, quattro volte superiore a quella reale. Migliaia di immagini ad alta risoluzione sono state trasmesse in streaming via Internet e proiettate su un modello ingrandito del suo corpo, seduto su una sedia che richiama quella del Lincoln Memorial. Qui egli riposa, avvolto

⁵⁸⁶ B. Groys, *Entering the Flow: Museum Between Archive and Gesamtkunstwerk*, cit. p. 77.

⁵⁸⁷ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, cit. p. 4.

⁵⁸⁸ D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, p. 29.

⁵⁸⁹ *Ibidem*. Traduzione mia.

⁵⁹⁰ Si veda <https://laurieanderson.com/?portfolio=habeas-corpus>.

dalla luce, proiettata da una gigantesca palla da discoteca sospesa al centro dello spazio, all'interno di una enorme sala oscurata. Apparentemente sospeso tra costellazioni luminose, appare come una divinità cosmica e come un monumento imponente ai diritti umani.

4.2 *Art or Sound*. Tra spazio acustico e dispositivo performativo: l'incontro tra visibile e udibile

Art or Sound è un progetto espositivo curato da Germano Celant nel 2014 (7 giugno – 3 novembre) presso la sede veneziana di Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina. Collocandosi in una posizione intermedia rispetto ai due casi di studio che la affiancano, il precedente *Dal Vivo* e il terzo e ultimo, che seguirà al paragrafo 4.3, *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, la mostra assume un ruolo di snodo concettuale e curatoriale all'interno del percorso qui tracciato. Se il primo progetto aveva posto al centro la questione della performance, della presenza mediata e della delega performativa, mentre il terzo ne rappresenta un esito più articolato nel formato di un ambiente narrativo e teatrale complesso, *Art or Sound* concentra l'attenzione sul suono come medium espositivo, come principio organizzatore dello spazio e dell'esperienza espositiva, nonché sulla ri-significazione dell'oggetto in quanto strumento dotato di una funzione e opera allo stesso tempo, in un continuo “gioco di slittamenti”⁵⁹¹. L'influsso reciproco tra arte e suono viene qui analizzato ripercorrendone tutta la vicenda artistica dal XVII secolo a oggi, con l'aspirazione a “tematizzare uno spazio o un territorio sensoriale non rispondente alla tradizione occidentale e alle sue schematiche coordinate. Segna tutto il percorso della modernità e le relazioni sinestetiche tra diversi linguaggi espressivi della comunicazione, al fine di trovare un altro ordine che non sia convenzionale”⁵⁹². Di fronte a una sorta di trasposizione visiva del suono, quest'ultimo sembra rivelarsi come strumento in grado creare, dare vita all'oggetto, che quasi si conforma a esso. Alcuni esempi particolarmente significativi, rinvenuti da Germano Celant in epoche passate, sono costituiti dall'opera di Michele Antonio Grandi, in cui una chitarra barocca (1680 circa) viene tradotta in una scultura in marmo – sebbene, trattandosi di uno strumento non funzionante, risulti forse più appropriato parlare di una trasformazione inversa – oppure da un fagotto russo

⁵⁹¹ G. Celant, *Art or Sound. Dal plurilinguistico al multisensoriale*, cit. p. 460.

⁵⁹² Ivi, cit. p. 461.

ottocentesco riconfigurato come un animale ibrido, dal corpo di serpente e dalla testa di drago⁵⁹³. Un altro caso visivamente eloquente si ritrova nell'opera dell'artista e compositore rumeno Henrik Neugeboren, che ha voluto dedicare una rappresentazione plastica delle battute 52–55 della *Fuga in mi bemolle minore* di Johann Sebastian Bach, concepandola come proposta per un monumento al compositore tedesco⁵⁹⁴. Spesso si tratta di strumenti scultorei di grandi qualità estetiche ma non funzionali, sono degli “inganni”, delle tendenze speculative realizzate appositamente per gli occhi⁵⁹⁵, confermando quella supremazia della visione sugli altri sensi che il processo espositivo nel complesso cerca di decostruire. Storicamente, tra il XVI e XVIII secolo, infatti, artigiani e filosofi erano alla ricerca, illusoria, dei modi in cui bellezza musicale ed estetica potessero combinarsi in un unico strumento.

In questa prospettiva, *Art or Sound* problematizza i confini tra arte e suono, visivo e acustico, oggetto ed esperienza, con l'ambizione di ripercorrere storicamente questi reciproci influssi dal XVII secolo a oggi. Per questo motivo, e anche per l'ampio arco cronologico considerato, la mostra si trasforma ulteriormente in uno strumento di ricerca anche storico e documentaristico che la distingue da altre dedicate a questi temi negli ultimi anni⁵⁹⁶. La congiunzione disgiuntiva contenuta nel titolo suggerisce una problematizzazione del rapporto tra arte visiva ed esperienza sonora che *Art or Sound* sviluppa non in termini oppositivi, ma come campo di tensione tra categorie disciplinari tradizionalmente distinte⁵⁹⁷. In questo senso, il suono non viene considerato come elemento accessorio o complementare all'opera, ma come materiale strutturante, in grado di ridefinire le modalità di fruizione e percezione dello spazio, oltre al rapporto temporale tra opera e spettatore⁵⁹⁸. Si tratta di oggetti e manufatti artistici arricchiti di “aspetti complementari – suono, odore, gusto e tatto –, [che vanno a identificare] un paesaggio alternativo”⁵⁹⁹ e a influenzare, così, la percezione di un determinato spazio “partecipando alla creazione di una ‘atmosfera’ del luogo, una percezione corporea, sensoriale, prerazionale. Una emotività corporea che stimola la nostra conoscenza”⁶⁰⁰.

⁵⁹³ Per i riferimenti iconografici, si veda la pagina 51 relativamente all'opera di Michele Antonio Grandi e le pagine 71-72-73 per i Buccini di inizio Ottocento del catalogo della mostra.

⁵⁹⁴ Per il relativo riferimento iconografico, si veda a pagina 179 del catalogo della mostra.

⁵⁹⁵ Cfr. D. Loughridge, *Meravigliosi inganni. La bellezza visiva e musicale dal Rinascimento al XVIII secolo*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 464-465.

⁵⁹⁶ Per un riferimento su alcune mostre particolarmente significative che hanno precedentemente indagato il rapporto fra arte e suono in Europa e negli Stati Uniti si veda S. Menegoi, *Sound Art? Arti visive e suono al passaggio fra anni '70 e '80*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 497-500.

⁵⁹⁷ Si veda anche <https://www.fondazioneprada.org/project/art-or-sound/>.

⁵⁹⁸ Si veda B. LaBelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Continuum, New York/ Londra 2006; Id., *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, Goldsmiths Press, Londra 2018.

⁵⁹⁹ G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, cit. p. 459.

⁶⁰⁰ V. Catricalà, *Atmosfera e animalità nell'epoca contemporanea*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, pp. 53-66, qui cit. p. 54.

La mostra si configura, così, come un contesto di trasformazione ambientale in cui il visitatore-spettatore assume la forma di un corpo in ascolto, coinvolto in un'esperienza attiva che si sviluppa temporalmente nello spazio e comporta una costante negoziazione della propria posizione all'interno del dispositivo espositivo e del dispositivo stesso⁶⁰¹. Questa dinamica dimostra il carattere di reciprocità⁶⁰² della situazione performativa, in cui l'osservatore si configura come

elemento attivo di uno scambio vitale e dinamico. Con le ricerche di Land Art, Arte Povera e Body Art si è sviluppata una concezione olistica dell'essere umano, in cui i piaceri intellettuali e spirituali non escludono quelli materiali e sensoriali che sono determinati dal tutto naturale. Questo modo di fare arte ha investito l'osservatore-visitatore ponendolo in una situazione *circolare*, non frontale, così da focalizzare la propria attenzione non su un punto bensì sull'intera situazione ambientale.⁶⁰³

Il catalogo esplicita così una concezione dell'esposizione come “teatro di cose e di eventi”⁶⁰⁴, secondo una formulazione che rimanda a un'idea di mostra intesa come costruzione di un ambiente percettivo, piuttosto che come semplice disposizione di oggetti nello spazio. In questo senso, la nozione di circolarità evocata da Celant non va intesa esclusivamente in termini spaziali, ma come modalità di fruizione che supera la frontalità e invita lo spettatore a muoversi all'interno di un campo sensoriale non gerarchico. L'esperienza della mostra si configura come un attraversamento in cui lo sguardo è costantemente affiancato, e talvolta decentrato, dall'ascolto, in linea con una concezione dell'esperienza estetica come evento e come relazione⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Il pubblico è inteso non solo come presenza corporea in grado di compiere un'azione, ma anche come strumento a sua volta, come “cassa di risonanza” (E. Fischer-Lichte, *Atmosfere*, in Ead. *Estetica del performativo*, pp. 201-210, p. 209).

⁶⁰² Cfr. M. Roman, *Habiter l'exposition*, p. 18.

⁶⁰³ G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, cit. p. 459. Corsivo mio.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id. *In cerca dell'attore*.

4.2.1 La mostra come dispositivo sinestesico

Il progetto espositivo, costituito da circa duecento opere, è stato allestito sui due piani affrescati di Ca' Corner della Regina, ognuno dei quali ha ospitato un periodo temporale differente, seguendo una disposizione cronologica. Al primo piano nobile è presentata una costellazione eterogenea di oggetti sonori e dispositivi meccanici, tra cui dipinti di epoca rinascimentale raffiguranti soggetti musicali, preziosi e bizzarri oggetti musicali del XVII secolo, ma anche strumenti meccanici emettitori di suoni, di altra tipologia, quali ad esempio orologi, organetti, grancasse, automi⁶⁰⁶ e macchine musicali, oltre a carillon e gabbiette con uccellini automatizzati che si attivano ogni ora. Tra i vari spicca, per esempio, una carrozza settecentesca costruita dall'inventore russo Egor Kuznetsov per l'imperatrice Caterina II la Grande (fig. 25) e tramutata in organo automatico pensato per accompagnare il viaggio. L'insieme si completa con fisarmoniche, buccin e strumenti realizzati con materiali diversi, arrivando a comprendere anche dispositivi musicali automatici novecenteschi.

Nell'ottica di una ricostruzione storica, le opere selezionate – insieme al prezioso contributo scientifico dei saggi contenuti nel catalogo – testimoniano come già nel corso del XVIII secolo la differenza tra strumento e macchina tendesse ad assottigliarsi sempre di più, soprattutto nei casi in cui gli automi diventavano, per esempio, teste parlanti, suonatori di flauto, scrittori. Altri esempi particolarmente innovativi riguardano la creazione e l'uso di questi automi dalle fattezze umane nell'ambito della ricerca medica, in cui si rinvenivano esempi che testimoniano la produzione di protesi meccaniche in grado talvolta di eseguire movimenti come i piegamenti del ginocchio⁶⁰⁷. Seguendo questi esempi, si delinea dunque un quadro che consente di ampliare lo sguardo sul processo di progettazione e costruzione di tali oggetti, permettendo di cogliere i valori introdotti dalla riproduzione automatica. Quest'ultima, quando applicata non soltanto agli strumenti musicali a fiato o a tastiera, al disegno o alla scrittura, ma anche alla fisionomia e alla respirazione umane, ha reso possibile la creazione di esseri antropomorfi o zoomorfi, capaci di destabilizzare la percezione dello spettatore attraverso una tensione sensoriale oscillante fra entusiasmo e paura. Queste operazioni hanno dotato il XIX secolo di strumenti grazie ai quali procedere verso una vera e propria “'industrializzazione' della produzione di

⁶⁰⁶ Uno dei primi esempi più significativi di sincronizzazione di musica e movimento è rappresentato dall'opera di dell'orologiaio svizzero Pierre Jaquet-Droz, uno dei pionieri degli automi musicali, costituiti da figurine moventi – note come *jaquemarts* – che sembravano suonare gli strumenti con il loro movimento. Cfr. C.E. Hänggi, *Suono, musica, tempo e movimento. Antiche macchine musicali*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 466-468.

⁶⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 468.

automi”⁶⁰⁸. La chitarra trasformata in scultura a cui si è fatto riferimento più sopra, le macchine musicali automatizzate, i carillon e gli automi che si attivano ciclicamente producono un’esperienza in cui il suono risulta al tempo stesso presente e assente, evocato e sospeso. Tale ambiguità sposta l’attenzione dalla riproduzione sonora in sé alla condizione percettiva che essa genera, rendendo l’ascolto un atto al contempo mentale, immaginativo e corporeo. In questo senso, il dato corporeo non si configura come elemento accessorio dell’esperienza, ma come parte costitutiva del processo percettivo: il corpo dello spettatore diventa il luogo in cui il suono, pur non manifestandosi pienamente, trova una forma di risonanza. È in questa prospettiva che può essere richiamata la nozione di corpo come “cassa di risonanza”⁶⁰⁹ elaborata da Erika Fischer-Lichte, intesa come dispositivo sensibile attraverso cui l’esperienza estetica si attualizza e si intensifica. Dal punto di vista percettivo, l’automa o il carillon non si offrono mai completamente in un unico istante: lo spettatore è chiamato a permanere nello spazio, ad attendere l’attivazione del dispositivo o a immaginarne il funzionamento anche in assenza di suono. In questo senso, il suono non coincide con l’emissione acustica in sé, ma con una duplice condizione: quella temporale generata dall’oggetto e quella comunicativa posta dall’ascolto del silenzio nel tempo di attesa⁶¹⁰, che di fatto considera il silenzio come un *continuum* sonoro⁶¹¹. L’ascolto diventa così un atto distribuito nel tempo, che implica memoria, immaginazione e anticipazione, trasformando la fruizione in un processo piuttosto che in un evento puntuale⁶¹². Questo relazione tra suono e silenzio costituisce uno dei nessi più importanti che garantiscono continuità e linearità con la selezione cronologica delle opere esposte, culminando in una delle esperienze più note ed esemplificative, ovvero la *silent piece 4’33’’* (1952) di John Cage.

Nel XX secolo, specialmente grazie alle esperienze interdisciplinari e intermediali delle avanguardie, con del Futurismo in prima linea, il dibattito intorno alla relazione fra arte e suono e al concetto di sinestesia si anima notevolmente. Inoltre, lungo tutto il Novecento si è espresso un interesse sempre maggiore per “l’uso dello spazio come vera e propria dimensione

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 209.

⁶¹⁰ Cfr. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York/Londra 2010.

⁶¹¹ Cfr. E. de Visscher, *Il silenzio come scultura musicale. John Cage e gli strumenti di 4’33’’*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 487-489.

⁶¹² Per una concezione dell’ascolto come esperienza temporale, processuale e incarnata, in cui il suono non coincide con la sola emissione acustica ma con le condizioni percettive e relazionali che lo rendono esperibile, si vedano D. Ihde, *Listening and voice: a phenomenology of sound*, Ohio University Press, Athens 1976; B. LaBelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*.

compositiva”⁶¹³, concependo questo atto di “spazializzazione come principio fondamentale atto a strutturare tutte le dimensioni del linguaggio musicale e tutte le tappe della vita dell’opera”⁶¹⁴. Fin dal principio, *Art or Sound* si imposta su una struttura sinestesica⁶¹⁵ capace di dare forma visiva alla musica non solo attraverso l’oggetto, ma integrando anche la luce e il colore⁶¹⁶, così come testimoniato dalle sperimentazioni condotte lungo il XX secolo – specialmente dalle avanguardie storiche fino alla seconda metà del Novecento. È esposta una ricostruzione⁶¹⁷ dell’*Intonarumori* di Luigi Russolo (1913-14; 2002-09) (fig. 26), un grande progetto con cui l’artista mirava a riflettere sul “rumore” come concetto di rottura con la musica da concerto e il suono armonico, dando vita materiale ai contenuti del Manifesto futurista *L’arte dei rumori* (1913). L’opera, una delle più importanti sperimentazioni in ambito meccanico e strumentale da parte di un artista visivo in epoca di avanguardia, occupa una posizione chiave nella genealogia proposta da *Art or Sound*, incarnando il concetto di sinestesia in riferimento sia al nesso indissolubile tra il lavoro sulla musica di Russolo e la sua pittura, sia al rapporto di questa con le ricerche dei futuristi⁶¹⁸. Uno degli esempi riportati da Luciano Chessa in tal senso si riferisce al dipinto *La musica* (1911-12), in cui sembrerebbe che l’artista futurista abbia anticipato visivamente la teoria dell’arte dei rumori, messa in pratica un anno più tardi con la costruzione, appunto, dell’*intonarumori*⁶¹⁹. Con Russolo, il suono viene esplicitamente sottratto

⁶¹³ M. Baroni, *La musica del secondo dopoguerra*, in M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay (a cura di), *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, p. 489.

⁶¹⁴ I. Stoianova, *Varèse e Nono – due “spazializzatori” del suono organizzato*, in R. Doati (a cura di), *Con Luigi Nono*, La Biennale-Ricordi, Venezia 1993, cit. p. 173.

⁶¹⁵ Sinestesia, si tratta di un fenomeno neurologico per cui la stimolazione di una modalità sensoriale induce una sensazione in un’altra. Dalla seconda metà del XIX secolo, il tema ha incuriosito particolarmente le ricerche di pittori, compositori e poeti e letterati. C. Cox, *Vedere non è sentire. Sinestesia, anestesia e arte audiovisiva*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 475-477; M.J. Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena: indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato in Filosofia e teoria dei linguaggi, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008. Gernot Böhme include le sinestesie nei caratteri delle atmosfere, G. Böhme, *Sinestesia*, in Id., *Atmosfera, estasi, messe in scena*, pp. 137-153.

⁶¹⁶ In questo senso, uno degli esempi più significativi di fusione tra architettura, luce, colore e suono, sia da un punto di vista teorico che percettivo-immersivo, è il Pavillon Philips realizzato da Le Corbusier e Iannis Xenakis con la collaborazione sonoro-architettonica di Edgard Varèse, in occasione dell’Expo di Bruxelles del 1958. Per un approfondimento delle procedure compositive e delle esplorazioni sonore di Xenakis in relazione allo spazio dell’architettura e dell’installazione, si veda anche B. LaBelle, *Composing Identities: Iannis Xenakis’s Multimedia Architectures*, in Id., *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, pp. 183-198.

⁶¹⁷ La ricostruzione dell’opera fu commissionata dalla Biennale di Venezia del 1977, nota come la Biennale del Dissenso, a Pietro Verardo. Nel testo del catalogo, l’intervento di Luciano Chessa è dedicato alla storia e all’estetica degli *Intonarumori* e informa il lettore che un ulteriore lavoro di ricostruzione dell’orchestra *intonarumori* è stata da lui realizzata su commissione della Biennale Performa, a cura di RoseLee Goldberg, in occasione della sua terza edizione, dal titolo *Back to Futurism*. Si veda L. Chessa, *Un’orchestra metafisica. Una ricerca sulla ricostruzione degli intonarumori*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 481-483; R. Goldberg (a cura di), *Performa 09: Back to Futurism*, Performa, New York 2011.

⁶¹⁸ Si veda anche G. Celant, *Futurismo esoterico*, in “Il Verri”, nn. 33-34, ottobre 1970, pp. 108-117.

⁶¹⁹ L. Chessa, *Un’orchestra metafisica. Una ricerca sulla ricostruzione degli intonarumori*; S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*; per un approfondimento sul sistema sinestesico nell’opera di Russolo si veda anche L. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist. Noise, Visual Arts, and the Occult*, University of California Press, Berkeley 2012.

al dominio della musica tradizionale e riconfigurato come fenomeno ambientale⁶²⁰, capace di investire lo spazio e il corpo dell'ascoltatore. A proposito del dato atmosferico evocato dal riferimento allo spazio come ambiente, nel catalogo di *Ambiente/Arte* Germano Celant ricostruiva una sequenza di oggetti scultorei futuristi – definiti da Boccioni “sculture d'ambiente”⁶²¹ – nella loro relazione per l'appunto atmosferica. Più precisamente, relativamente a questo tema, egli nota che

Queste dichiarazioni di Boccioni, seppur interessate a polarizzare il campo ambientale centripetamente sull'oggetto scultoreo, sottendono, già nel 1912, l'ipotesi che gli elementi contestuali siano in continua relazione-reazione tra loro ed esista un tessuto connettivo che non si interrompe nettamente alla superficie degli oggetti, ma la *avvolge*.⁶²²

Gli *Intonarumori* non sono strumenti musicali nel senso convenzionale, ma macchine sonore progettate per produrre rumori, intensità e vibrazioni che eccedono la dimensione melodica. All'interno del contesto espositivo, non funzionano soltanto come testimonianza storica dell'avanguardia futurista e della ricostruzione artistica di Luigi Russolo, ma come dispositivi concettuali che anticipano una concezione spaziale e performativa del suono. Il loro valore risiede non nell'oggetto in quanto tale, ma nella trasformazione del rapporto tra suono e ambiente: il suono non è più localizzato, ma si diffonde⁶²³, invade, attraversa lo spazio, rendendo l'ascoltatore parte di uno spazio acustico. In questa multipla interazione avviene un processo di produzione performativa della materialità e accade che non solo i confini oggettuali, ma anche quelli

dei corpi vengono dissolti: quando i suoni, i rumori e la musica fanno del corpo dello spettatore/ascoltatore la loro cassa di risonanza, quando ri-suonano nel suo torace [...] egli non li avverte più [solo] come qualcosa che penetra nelle sue orecchie dall'esterno, bensì come un processo intra-corporeo [ma anche trans-corporeo] [...]. Con i suoni l'atmosfera entra nel corpo dello spettatore e lo apre a sé.⁶²⁴

⁶²⁰ Cfr. G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*.

⁶²¹ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, 11 aprile 1912, riportato in G. Celant, *Ambiente/Arte*, p. 8.

⁶²² G. Celant, *Ambiente/Arte*, cit. p. 8.

⁶²³ Il suono occupa tutto lo spazio che lo ospita, interagendo con esso, adattandosi ad esso e, infine, modificandosi. Cfr. *Lo spazio della risonanza*, in C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 17-62.

⁶²⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 209.

In questo senso, la presenza di Russolo in *Art or Sound* consente di leggere il passaggio dal suono-oggetto al suono-ambiente come uno snodo fondamentale nella storia delle arti. Gli *Intonarumori* prefigurano una concezione del suono come infrastruttura percettiva⁶²⁵, in linea con quanto accade nella mostra nel suo insieme. Il visitatore non si limita a osservare lo strumento, ma è invitato a immaginare, o a ricordare, un'esperienza sonora che coinvolge il corpo e lo spazio, rafforzando l'idea della mostra come dispositivo ambientale e performativo. Successivamente, sono esposti strumenti e partiture firmati da musicisti negli anni Cinquanta che testimoniano l'avvento di nuove possibilità compositive grazie all'uso di nuove tecnologie che, nella creazione e ricezione musicale, permettono di comporre il suono diversamente, includendo nel processo lo spazio acustico, o ancora manipolando e combinando voci registrate. Da queste prime combinazioni nascono così nuove possibilità di creazione, composizione ed esecuzione del suono all'origine di nuovi generi – come la musica elettronica, concreta, elettroacustica⁶²⁶.

Modelli di ingegni meccanici musicali vengono poi implementati nelle opere concettuali e cinetiche risalenti agli anni Sessanta e Settanta, una parentesi storica in cui strumenti e installazioni sonore includono, “nascondono” registratori, radio o televisori che interferiscono talvolta l'uno con l'altro, recuperando precedenti esperienze dadaiste. Alcuni di questi si collocano nel solco delle sperimentazioni intorno alla fusione dei rumori e la cacofonia della vita quotidiana con l'opera d'arte, incorporando apparecchi meccanici e radiofonici all'interno delle sculture, come accade nell'opera di Robert Rauschenberg in mostra, *Oracle* (1962-65) (fig. 27). Si tratta di un lavoro composto dall'assemblaggio di cinque radio funzionanti inglobate all'interno di una serie di *objets trouvés*, frutto di un'operazione congiunta tra l'artista e Billy Klüver, l'ingegnere con cui Robert Rauschenberg avrebbe fondato nel 1966 Experiments in Art and Technology (E.A.T.), un'organizzazione concepita per promuovere il rapporto tra arte e tecnologia⁶²⁷. Le radio potevano essere attivate da motori a velocità variabile, generando rumori dissonanti composti da flussi, interferenze e aperture sonore che si accordano con il carattere frammentario e caotico dell'assemblaggio visivo. L'opera-strumento non si limita a evocare le qualità materiali ed emotive del paesaggio mediatico contemporaneo, ma

⁶²⁵ Cfr. S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*.

⁶²⁶ Cfr. F. Galante, N. Sani, *Musica espansa*, Ricordi-LIM, Milano 2000.

⁶²⁷ Sulle esperienze di *Experiments in Art and Technology* e sull'integrazione tra arte, tecnologia e ambiente si veda <https://www.experimentsinartandtechnology.org/>; J. Burnham, *Art and Technology: The Panacea That Failed*, in “The Myths of Information”, ed. Kathleen Woodward, Coda Press, 1980; B. Klüver, *Artists, Engineers, and Collaboration*, in “Culture on the Brink”, eds. Gretchen Bender and Timothy Druckrey, Bay Press, Seattle 1994, pp 207-219; N. Perloff, M. Kuo (a cura di), *Sensing the Future: Experiments in Art and Technology (E.A.T.)*, Getty Publications, Los Angeles 2024.

mette in crisi l'idea che la loro interpretazione possa esaurirsi nella sola contemplazione visiva: il pensiero, tanto per Rauschenberg quanto per l'osservatore, si attiva attraverso l'ascolto.

In linea di continuità, il secondo piano nobile espone le ricerche condotte tra la fine degli anni Settanta e i Novanta da artisti che hanno esplorato i confini fra arte, suono e presenza corporea, oltre alle più recenti produzioni di artisti visivi, *sound artists*, performer e compositori che realizzano sculture da suonare, apparecchi digitali e ambigue creazioni ibride, superando l'idea canonica di strumento musicale. In questo senso, diversamente dagli oggetti semimoventi e automatici, un riferimento va ai casi in cui i legni e gli strumenti a corda sono stati modificati al punto da plasmarsi sul corpo dell'artista e sul funzionamento del corpo umano, legandosi dunque sia al respiro che al movimento. Uno dei casi più esemplificativi di questa operazione è quello di Laurie Anderson, se si pensa in particolare al legame unico che l'artista ha con il violino, concepito come reale protesi della sua spalla e della sua mano: un caso è *Tape-bow Violin* (1977), uno strumento "hackerato"⁶²⁸ che sostituisce con un nastro magnetico inciso i crini dell'archetto e che, scorrendo su una testina da registratore collocata in prossimità del ponticello, trasforma il gesto esecutivo in suono⁶²⁹. A partire dagli anni Ottanta, la musicista orienta poi la propria pratica verso l'uso di un violino midi, che le permette di collegare lo strumento con sintetizzatori esterni e di estendere ulteriormente le sue possibilità sonore. In *Art or Sound* sono presentate importanti opere musicali che l'artista statunitense ha legato fortemente all'aspetto performativo dell'oggetto: il primo caso in ordine cronologico è quello di *Handphone Table* (1978), seguito da *Numbers Runners* (1979) (figg. 28-29). Entrambi richiedono la partecipazione del visitatore-osservatore per attivarsi: nel primo lavoro, l'artista ha innestato delle registrazioni su nastro in un tavolo e ha chiesto al pubblico di sedersi, appoggiare i gomiti sul tavolo e portare le mani alle orecchie per sentire/udire i suoni registrati. L'artista aveva infatti scoperto che in questa posizione, l'avambraccio riusciva a condurre il suono, trasformando il corpo in una cassa di risonanza. *Numbers Runners* presenta una cabina telefonica pubblica modificata in cui il visitatore, sollevando la cornetta, ascolta due voci: un messaggio preregistrato dell'artista e le proprie parole restituite con un ritardo di tre quarti di secondo. L'opera attiva così un dialogo tra Anderson e il pubblico, basato sulla temporalità

⁶²⁸ Cfr. P. Kim, *Laurie Anderson, in video, on the stories behind her custom-built instruments*, in "CDM", 27/09/2021, <https://cdm.link/laurie-anderson-in-video-on-the-stories-behind-her-custom-built-instruments/>, ultimo accesso 27/01/2026.

⁶²⁹ Cfr. D. Shewey, *The Performing Artistry of Laurie Anderson*, https://donshevey.com/music_articles/laurie_anderson_NYT.html, Retrieved October 2, 2011. Si veda anche L. Anderson, *Stories from the Nerve Bible: a retrospective 1972-1992*, Harper Perennial, New York 1994; Ead., *All the Things I Lost in the Flood: Essays on Pictures, Language, and Code*, Rizzoli Electa, Milano/New York 2018.

differita. Con questo lavoro Anderson ha esplorato il potenziale performativo del telefono come conduttore artificiale di relazioni reali tra le persone⁶³⁰.

A differenza delle sperimentazioni precedenti, spesso orientate verso l'anonimato del gesto o la neutralità del dispositivo, Anderson introduce una dimensione fortemente soggettiva e narrativa, mantenendo tuttavia una riflessione critica sui media, sulla tecnologia e sull'ambiente. Il suono diventa veicolo di racconto, di memoria e di costruzione dell'identità, ma continua a operare come elemento strutturante dello spazio e dell'esperienza. La sua presenza in *Art or Sound* consente dunque di leggere in continuità le ricerche del secondo Novecento e di comprendere come il suono, da materiale sperimentale e ambientale, si trasformi in principio relazionale, partecipativo e curatoriale, capace di connettere oggetto, corpo e ambiente in un unico dispositivo espositivo. In questa prospettiva, la posizione di Laurie Anderson può essere ulteriormente chiarita alla luce della genealogia della performance art delineata da RoseLee Goldberg, che colloca le pratiche performative del secondo Novecento all'interno di una linea di continuità con le avanguardie storiche e con le sperimentazioni intermediali. Anderson si inserisce in questa traiettoria come figura capace di integrare corpo, voce, suono e tecnologia in un dispositivo performativo complesso, in cui la dimensione narrativa e quella ambientale si intrecciano in un racconto musicale⁶³¹.

Gli esempi qui riportati testimoniano la dimensione storica del progetto, che si configura come una ricognizione non lineare dei dispositivi sonori, fondata sulla messa in relazione di strumenti, dispositivi meccanici, pratiche e configurazioni eterogenee. La presenza di oggetti provenienti da epoche diverse non risponde a un intento semplicemente illustrativo o documentaristico, ma contribuisce a mettere in luce una continuità di pratiche e di interrogativi attorno al rapporto tra suono, tecnica e percezione. Il suono appare così come un problema ricorrente nella storia dell'arte e della cultura visiva, attraversando secoli e linguaggi differenti. Questa impostazione consente di leggere *Art or Sound* come una mostra costruita attraverso accostamenti e stratificazioni, piuttosto che secondo una logica di cesura o di successione lineare. Le opere storiche non vengono presentate come antecedenti superati, ma come elementi attivi di un discorso che le rende operative anche nella contemporaneità. La coesistenza di manufatti di epoche differenti produce così un effetto di sospensione temporale, in cui le distinzioni tra passato e presente si attenuano a favore di una lettura trasversale. L'oggetto, qui,

⁶³⁰ Cfr. scheda di catalogo "Laurie Anderson, *Numbers Runners*, 1979", in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, p. 302.

⁶³¹ Cfr. R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, Londra 1979; cfr. G. Celant, *Art or Sound. Dal plurilinguistico al multisensoriale*, p. 462.

non è esposto in qualità di scoperta del passato, ma “more in terms of different relationship with what is left of the past”⁶³², e il suono si configura come un vettore privilegiato di continuità, capace di attraversare media e contesti diversi. All’interno di questo quadro, sia la mostra che l’istituzione museale dimostrano una tendenza a presentare dei fenomeni piuttosto che rappresentarli per consegnare allo spettatore una visione ampia e un contesto esteso di ciò che osserva⁶³³. Gli strumenti e le macchine musicali esposti sono testimonianze non soltanto di un sapere tecnico, ma anche del loro tempo, delle evoluzioni artistiche e delle ricerche legate anche alla relazione con il corpo e con lo spazio, che continuano a essere valide nel tempo presente. Il loro inserimento nel dispositivo espositivo contribuisce a rafforzare l’idea della ricerca come metodo di costruzione della mostra⁶³⁴, in cui la dimensione storica non è separata dall’esperienza percettiva, ma ne costituisce una componente attiva.

Ciò che risulta particolarmente interessante, e che si inserisce in questo contesto di reciprocità, di slittamento e talvolta di scarto tra aspetto estetico e funzionalità dell’oggetto, tra bellezza della visione e piacevolezza del suono, è l’intenzionalità di creare degli strumenti, degli oggetti mobili e/o meccanici in grado di affidarsi all’uomo, ma anche e soprattutto viceversa, diventando ognuno una sorta di protesi, un prolungamento dell’altro. L’operazione curatoriale che riunisce, ma che soprattutto espone queste varie tipologie oggettuali meccaniche alla vista dello spettatore sembrerebbe rispondere alla volontà – storica e insieme presente, nel tempo del curatore nello spazio dell’istituzione – di costringerlo a “muoversi in uno spazio non euclideo, in cui la vista cessa di essere il senso guida: viene meno la percezione di uno spazio vettorializzato, cioè determinato dai concetti di ‘luogo’, ‘qui’, ‘là’, ‘presenza’, e si acuisce la sinestesia, attivata prevalentemente dal surriscaldamento [...] dell’udito”⁶³⁵. “La complessità e stratificazione sinestesica intende coinvolgere lo spettatore nella sua medialità in modo totale e sempre più complesso”, usando il corpo, lo sguardo, l’udito “come porta di accesso”⁶³⁶.

Da questi, seppure pochi, esempi emerge l’intento della mostra di costituirsi come un campo di commistione e interazione tra arti visive, musica, meccanica, tecnologia, performance. Gli oggetti, dotati di una duplice funzionalità, vengono presentati sia in qualità di opere da guardare

⁶³² G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Introduction*, in *Iid.* (a cura di), *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*, cit. p. 2.

⁶³³ Cfr. A. Heathfield, *Live: Art and Performance*, Tate Publishing, Londra 2004.

⁶³⁴ Come è stato precedentemente chiarito, l’idea della ricerca come elemento di costruzione della mostra caratterizza la Fondazione fin dalla sua costituzione e conferisce specificità a ognuno dei suoi spazi (cfr. cap. 3, *Il caso di Fondazione Prada*).

⁶³⁵ R. Eugeni, G. Raciti, *Introduzione. Atmosfere mediali. Sentire il mondo come gli altri*, in *Iid.* (a cura di), *Atmosfere mediali*, p. 11.

⁶³⁶ S. Lisi, *Icaro e il sole. La gradualità immersiva delle atmosfere mediali*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, pp. 103-118, cit. p. 108.

che, al contempo, strumenti da ascoltare. Che sia reale o potenziale, il funzionamento di tali oggetti introduce una durata⁶³⁷, un’attesa e una soglia di attivazione che coinvolgono direttamente il visitatore, chiamato a completare l’esperienza attraverso la propria presenza⁶³⁸. Il discorso sulla sinestesia è centrale nella mostra e in molte delle riflessioni contenute nei singoli saggi, e quello che conferisce ulteriore valore di scientificità al catalogo risiede proprio nel fatto che la mostra ha avuto la capacità di aprire il dibattito, storicamente consolidato, sulle vicende artistiche e gli artisti che hanno a lungo dedicato la propria ricerca alla sinestesia come unione delle arti e media differenti, contro invece posizioni ideologiche fermamente convinte della specificità del medium artistico. In particolare, secondo Böhme la sinestesia è un carattere delle atmosfere, ovvero uno degli elementi che configura la percezione come totalità, non legata perciò ai singoli sensi. Come abbiamo constatato finora, tutto il progetto espositivo di *Art or Sound* si basa su un’esperienza atmosferica complessiva, circolare, creata anche e soprattutto grazie allo strumento espositivo, la scenografia a cui si è fatto più volte riferimento. In continuità con le trasformazioni che hanno investito le pratiche artistiche lungo l’arco cronologico tracciato, *Art or Sound* si iscrive nel più ampio quadro delle riflessioni sulla performatività, sull’ibridazione dei linguaggi e sul superamento dell’opera come oggetto autonomo, a favore di configurazioni esperienziali e relazionali. In merito all’aspetto relazionale, come evidenzia Brandon LaBelle, il suono, specialmente quando indagato all’interno delle sue vibrazioni, può anche “scuotere le forme articolate e delineate della socialità, coagularsi invece attorno a dimensioni più profonde e ad atmosfere condivise che spesso sostengono relazioni più intime”⁶³⁹. Secondo questa prospettiva, e all’interno di questo contesto, il suono può diventare uno strumento privilegiato per interrogare il carattere processuale della mostra e per mettere in crisi la centralità dello sguardo, aprendo a una modalità di fruizione che si sviluppa nel tempo e nello spazio, senza dimenticare la relazione diretta che il suono stesso ha con la materia fin dalle sue origini⁶⁴⁰. L’analisi di questo caso di studio consente dunque di approfondire il passaggio da una concezione della mostra come luogo di esposizione a quella di mostra come dispositivo performativo e acustico in cui l’esperienza

⁶³⁷ Per il concetto di durata insito nella dimensione performativa della delega, si veda T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 2. Anni 2000-2022*, Postmedia Books, Milano 2022, p. 195.

⁶³⁸ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Eстетica del performativo*. L’azione di portare a compimento della mostra delegata allo spettatore è un aspetto centrale in tutte e tre le mostre che costituiscono i *case studies* della presente ricerca.

⁶³⁹ B. LaBelle, *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, cit. p. 3. Traduzione mia.

⁶⁴⁰ Cfr. A. Licht, *Il rumore della superficie. Rendere l’arte udibile nel XX secolo*, in G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, pp. 495-497. Le premesse su cui l’autore costruisce il suo contributo si basano sul riconoscimento di una unione tra suono e materia da cui scaturisce ed esiste il suono in sé e diventa “indicatore di una presenza” (ivi, p. 495). In particolare, questo è considerato come “risultato acustico del contatto fisico”, mentre il funzionamento dello strumento basato sul tatto (*Ibidem*).

e il coinvolgimento dello spettatore si rivelano essenziali per il compimento sensoriale e partecipativo⁶⁴¹ del progetto. In questa prospettiva, *Art or Sound* rappresenta un momento significativo nel percorso di ricerca di Fondazione Prada, poiché contribuisce a istituzionalizzare il suono come medium curatoriale e a sperimentare forme di coinvolgimento del pubblico che si pongono in linea di continuità con la mission anche espositiva della Fondazione⁶⁴².

In linea con la filosofia costitutiva della Sound Art, una delle prospettive della mostra veneziana si concentra sull'idea che l'immissione del suono nello spazio espositivo, attraverso l'oggetto-opera – sia esso “autonomo” o performato –, rappresenta “a strategy of listening rather than an instruction to hear, and thus its language itself is under scrutiny”⁶⁴³.

4.2.2 Elementi di affinità tra il dispositivo espositivo e lo spazio teatrale

Il nodo che *Art or Sound* mette in gioco non riguarda soltanto il rapporto tra arte e suono, ma la possibilità di pensare lo spazio espositivo come un ambiente attivo, in cui la fruizione si costruisce attraverso una relazione dinamica tra opere, architettura e pubblico. In questa prospettiva, l'affinità con il teatro non va intesa in termini figurativi o scenografici, bensì come convergenza verso un'idea di spazio come condizione dell'esperienza: uno spazio che non contiene semplicemente l'opera, ma la rende praticabile e percettivamente efficace. È in questo senso che la definizione di Germano Celant della mostra come “teatro di cose e di eventi” appare particolarmente indicativa: il teatro, qui, non costituisce un modello rappresentativo, ma si riferisce a un dispositivo di relazione e di attraversamento⁶⁴⁴, a uno spazio dinamico in cui “le cose sono reali e irreali nello stesso tempo, [in grado di creare] situazioni e pratiche insieme simboliche e concrete”⁶⁴⁵.

Per chiarire tale passaggio, risulta utile richiamare le riflessioni di Marco De Marinis, il quale, relativamente allo spazio teatrale contemporaneo osserva come il Novecento abbia progressivamente spostato l'attenzione dallo spazio inteso come semplice contenitore verso lo

⁶⁴¹ Cfr. D. Zerbib, *Performer, parteciper : l'enjeu de l'activation*, in “Critique d'art”, n. 52, Spring/Summer 2019, pp. 70-88.

⁶⁴² In merito a questo aspetto si veda il capitolo 3, *Il caso di Fondazione Prada*.

⁶⁴³ S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, cit. p. xiv.

⁶⁴⁴ S. Azzoni, *Smagliature. Esperienze di estetica relazionale fra teatro, danza, fotografia*, Mimesis/Eterotopie, Milano/Udine 2020; I. Salza, *Installazioni artistiche partecipative come modus operandi del teatro contemporaneo: la proposta del Teatro di Giornata*.

⁶⁴⁵ F. Malzacher, *Sentirsi vivi. Il potenziale performativo della curatela*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, pp. 50-51.

spazio come “volume ambiente”⁶⁴⁶ e, soprattutto, come luogo dell’incontro tra attori e spettatori: lo spazio teatrale diventa cioè il luogo della loro relazione. In questa traiettoria, esso assume una funzione drammaturgica, trasformandosi in un’entità “drammaturgicamente attiva”⁶⁴⁷, capace di organizzare le condizioni percettive e relazionali dell’esperienza. In linea con il percorso tracciato proprio da De Marinis, risulta funzionale soffermarsi sulle evoluzioni di questi luoghi altri e non più tradizionalmente intesi, al fine di comprendere i meccanismi grazie ai quali uno spazio può caratterizzarsi, o meglio riconfigurarsi in quanto teatrale. Ciò che risulta particolarmente importante è considerare non tanto – e non solo – il fatto che nel corso del XX secolo si sono diffuse forme di sperimentazione di eventi teatrali e spettacolari in spazi non teatrali, quanto piuttosto la necessità, l’urgenza e le motivazioni che sottendono questo cambiamento di prospettiva spaziale. L’intenzione è, infatti, quella di abbandonare la frontalità e la distanza delle tradizionali scene teatrali per creare delle situazioni⁶⁴⁸, affini all’aspetto di circolarità del pensiero artistico e di pratica culturale a cui si riferisce Celant.

Trasposto nel contesto espositivo, questo paradigma consente di leggere *Art or Sound* come un dispositivo che supera la logica frontale della visione e produce un campo percettivo non gerarchico, coerente con la circolarità evocata da Celant. In questo senso, la circolarità non è semplicemente una forma di allestimento, ma una modalità di fruizione che invita il visitatore-spettatore a muoversi, a sostare, a modulare la propria attenzione non su un punto privilegiato, ma sull’intera configurazione ambientale⁶⁴⁹. In altre parole, la mostra costruisce una situazione in cui lo sguardo è affiancato – e talvolta decentrato – dall’ascolto, ponendo in primo piano una percezione che si articola nel tempo e attraverso il corpo.

Questo aspetto relazionale determinato anche dal suono non va inteso come rete di significati già codificati o come funzione sociale predefinita, ma come relazione emergente nell’atto percettivo: non una struttura, ma un evento materiale che genera condizioni⁶⁵⁰ tra corpi, spazio e temporalità.

By *sonic thing-ness* we grasp the complexity of the object rather than list its attributes or purposes, and we grasp it in its particular and contingent doing not as a relational being. In other words, the thingness is the presence (*Anwesenheit*) of every object and subject as [...] concrete

⁶⁴⁶ M. De Marinis, *In cerca dell’attore*, cit. p. 30.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 31.

⁶⁴⁸ Cfr. M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id. *In cerca dell’attore*, pp. 29-51.

⁶⁴⁹ In questo senso si richiama il ruolo del silenzio e delle pause dettate dai marchingegni sonori, che si sono delineati più sopra, in qualità di elementi che integrano lo spazio esperienziale della mostra.

⁶⁵⁰ Cfr. B. LaBelle, *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, p. 32.

and formless, grasping and slipping away, it is the moment of perception as a reciprocal sensory-motor action.⁶⁵¹

Tale impostazione è coerente con la nozione di *sonic thing-ness*, secondo cui la comprensione dell'oggetto non passa dall'elencazione delle sue proprietà, bensì dal suo fare contingente e situato: la *thingness* si manifesta come presenza instabile, concreta e al tempo stesso sfuggente, e la percezione si configura come azione sensori-motoria reciproca. In questa prospettiva, l'oggetto sonoro non è un'entità data una volta per tutte, ma un dispositivo che prende forma nell'incontro con chi ascolta, trasformando la fruizione in processo.

Un'analoga attenzione alla dimensione eventiva della mostra può essere messa in relazione con alcune riflessioni di Boris Groys – su cui si ritornerà più avanti – sull'esposizione contemporanea come forma temporanea e situazionale, definita non tanto dagli oggetti che contiene quanto dall'insieme delle condizioni che ne determinano l'esperienza. In questa direzione, il ricorso alla formula che individua “l'eventività degli eventi”⁶⁵² da parte della critica, segnala proprio la transizione dall'opera come entità stabile alla mostra come evento, in cui istituzioni, artisti e pubblico condividono un medesimo campo di esperienza⁶⁵³.

Questo assetto teorico permette anche di collocare *Art or Sound* all'interno di un più ampio processo storico in cui le arti visive, a partire dalla seconda metà del Novecento, vengono investite da una crescente “modellizzazione teatrale”, come osserva Valentina Valentini, in concomitanza con la diffusione di *Installation art*, *environments* (arti degli ambienti) e *performance*⁶⁵⁴. La questione della teatralizzazione è stata posta in termini critici già da Michael Fried nel 1967⁶⁵⁵, quando denunciava la dipendenza dell'opera dalle circostanze della fruizione e dalla presenza del pubblico. Tuttavia, proprio ciò che Fried interpreta come negazione dell'arte può essere qui riletto come trasformazione dei dispositivi estetici: la mostra diventa un ambiente in cui l'esperienza non è interna all'oggetto, ma si produce nella relazione tra opera, spazio e spettatore. In questo scenario, entrambi i campi, delle arti visive e del teatro, si trovano a essere a loro volta influenzati da altri media, intesi come estensioni degli organi

⁶⁵¹ S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, cit. p. 20. Primo corsivo mio, secondo corsivo nell'originale.

⁶⁵² B. Groys, *Mettere in scena una Gesamtkunstwerk*.

⁶⁵³ Id., *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*.

⁶⁵⁴ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*.

⁶⁵⁵ M. Fried, *Art and Objecthood*.

sensoriali dell'uomo nell'ambiente, secondo una prospettiva che risulta coerente con le riflessioni di Marshall McLuhan⁶⁵⁶ elaborate negli stessi anni.

È a partire da queste coordinate che si comprende anche lo scarto rispetto al precedente caso di studio, *Dal Vivo*. Se nel progetto del 1998 il suono risultava fortemente legato a una soggettività identificabile (Anderson/Stefanini) e a una dinamica di delega performativa, in *Art or Sound* avviene uno spostamento decisivo: il suono non è più riconducibile a una singola voce o a un corpo, ma diventa campo curatoriale e relazionale. Il problema non è più “chi performa”, bensì come il suono organizzi lo spazio e il tempo della mostra. *Art or Sound* segna dunque il passaggio dal caso singolo al dispositivo curatoriale generalizzato, nel quale il suono agisce come principio strutturante dell'esperienza espositiva. Come viene ricordato in quasi ogni contributo contenuto nel catalogo, l'esperienza percettiva si articola attraverso diverse dimensioni del percepire, che includono non solo la vista, ma anche l'ascolto, il tatto e la relazione corporea con lo spazio.

Tale dinamica apre inevitabilmente a una riflessione sugli elementi “atmosferici”, intesi come esito della costruzione di ambienti sensoriali capaci di favorire l'immersione dello spettatore. In particolare, il numero sempre più crescente di interventi *site-specific*⁶⁵⁷, le possibilità performative e circolari dettate dall'installazione come metodi di costruzione della mostra dimostra un interesse sempre maggiore da parte degli artisti e delle istituzioni verso la creazione di ambienti sensibili, sensoriali, immersivi, multimediali che contribuiscono a indagare le possibilità “atmosferiche” dell'opera d'arte⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ M. McLuhan, *Understanding media: the extensions of man*, McGraw, New York 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

⁶⁵⁷ Cfr. M. Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge (MA) 2004.

⁶⁵⁸ V. Catricalà, *Atmosfera e animalità nell'epoca contemporanea*, in R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, p. 55.

4.3 Spazi figurativi e immagini sceniche. Il caso di *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* come esempio di progetto espositivo transmediale

Ammetto che per lo spettatore potrebbe non essere confortevole completare la parte mancante, ma è la sua parte, ed è l'unica che conta. [...] Le persone sono chiamate a una decisione. Durante la fase di preparazione mi accorgo di dover sottrarre informazioni per ellissi, per sfondamenti nel tessuto della rappresentazione. Sono soglie, forme di appello allo spettatore. Cosa ci sia dall'altra parte, solo lui può sapere.

Romeo Castellucci, 2025⁶⁵⁹

Questa dichiarazione, che pone esplicitamente al centro la responsabilità esistenziale dello spettatore e ne indica il ruolo decisionale e interpretativo nel contesto dell'esperienza artistica, costituisce una premessa necessaria al terzo e ultimo progetto espositivo in esame, *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, realizzato presso Ca' Corner della Regina nel 2017 (13 maggio-26 novembre), e rappresenta un *fil rouge* tematico con le mostre precedentemente analizzate. Chiamando il pubblico non a ricevere un significato già costituito, ma a colmare attivamente gli interstizi dell'esperienza espositiva, l'attraversamento della mostra si configura come un passaggio tra soglie percettive e concettuali, in cui ciò che si trova "dall'altra parte" non è dato a priori, ma si costruisce nell'incontro tra opera, spazio e spettatore. In questa prospettiva, pertanto, emerge – o piuttosto, si ri-conferma in maniera più sistematica – un'attenzione alla creazione di partecipazione, "secondo la quale le persone costituiscono sia il *medium* sia il materiale artistico [...] da intendersi nel senso che hanno nel teatro e nella performance"⁶⁶⁰.

In fase di selezione della mostra, si è tenuto conto principalmente dei caratteri di analogia ma anche di differenza rispetto ai due casi precedentemente analizzati: se, da un lato, essa condivide ed estende un'articolata riflessione sui processi di teatralizzazione delle arti, sull'attivazione di dinamiche performative e di performativizzazione delle arti figurative, sulla percezione dello spettatore, nonché sulle nozioni di spettacolo ed evento, dall'altro introduce elementi di discontinuità che ne confermano, accrescendolo, il valore scientifico e teorico. Tali differenze si concentrano principalmente su due aspetti: *in primis*, sulla possibilità di considerare la scenografia non solo come strumento di costruzione e allestimento della mostra, ma anche in

⁶⁵⁹ R. Castellucci in M. Biancardi, R. Castellucci, *La visione dell'abbandono*, <https://antinomie.it/index.php/2025/01/23/la-visione-dellabbandono/>, in "Antinomie", 23 gennaio 2025, ultimo accesso 15/01/2026. Corsivo nell'originale.

⁶⁶⁰ C. Bishop, *Inferni artificiali*, cit. p. 14. Corsivo nell'originale.

qualità di strumento critico attraverso cui ristabilire l'ordine dello sguardo e della percezione all'interno del dispositivo espositivo; successivamente, sull'impostazione curatoriale, fondata su una struttura corale e interdisciplinare che vede coinvolti un curatore esterno, Udo Kittelmann⁶⁶¹, e tre artisti provenienti da ambiti differenti: l'artista visivo Thomas Demand, la costumista, regista teatrale e scenografa Anna Viebrock e lo scrittore e regista cinematografico Alexander Kluge⁶⁶² (fig. 30).

La selezione della mostra in questione si è basata su un'analisi teorica di elementi che permetterà di leggere l'installazione come “forma d'arte ibrida e permeata del concetto di ‘teatralità’”⁶⁶³, nonché di addentrarci ulteriormente nel processo di coinvolgimento dello spettatore, della sua attivazione e conseguente trasformazione in un partecipante attivo, dotato di un potere di azione anche all'interno del processo curatoriale della mostra stessa. In merito alla connessione con il teatro, si vedrà come alcuni elementi propri dello spettacolo e dello spazio teatrale⁶⁶⁴, principalmente quelli di messinscena, scenografia e architettura, si dimostrino

⁶⁶¹ Udo Kittelmann (1958) è un curatore tedesco e direttore museale. È stato direttore della Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin dal 2008 al 2020 – che include la Alte Nationalgalerie, la Neue Nationalgalerie, l'Hamburger Bahnhof e il Museum Berggruen. Già direttore del Kölnischer Kunstverein dal 1994 al 2001, ha poi diretto il Museum für Moderne Kunst (MMK) dal 2002 al 2008. Nel 2001 è stato commissario del Padiglione della Germania alla Biennale di Venezia e ha curato la mostra personale di Gregor Schneider *Totes Haus u r*, che ha vinto il Leone d'Oro per la Migliore Partecipazione Nazionale. Nel 2013 ha curato il Padiglione della Russia alla Biennale di Venezia, dove ha presentato *Danaë* di Vadim Zakharov. Tra i progetti più significativi da lui curati ci sono l'opera *Angst II* di Anne Imhof (2016); per Prada Rong Zhai a Shanghai ha presentato nel 2018 la mostra personale di Liu Yi *Storytelling*, riproponendola a Milano da gennaio 2020. Nello stesso anno, nuovamente per la sede milanese di Fondazione Prada, ha curato *K*, un progetto espositivo dedicato ai tre romanzi incompiuti di Franz Kafka, *Amerika*, *Der Prozess* e *Das Schloss*, che ha visto coinvolti l'artista tedesco Martin Kippenberger, Orson Welles e il gruppo musicale Tangerine Dream. Nel corso della sua carriera Kittelmann ha incentrato la propria pratica curatoriale, mediatrice tra le istituzioni e i progetti artistici, sui processi artistici e sugli studi espositivi. Il suo approccio si fonda su una stretta collaborazione corale con l'artista/gli artisti, in cui “l'allestimento dei lavori si spinge oltre la dimensione estetica per concentrarsi sul contesto socio-politico dell'opera” (cfr. <https://humanbrains.fondazioneprada.org/it/speakers/udo-kittelmann/>).

⁶⁶² Alexander Kluge (1932) nei primi anni Sessanta è stato uno dei pionieri del Nuovo cinema tedesco. Nel 1966 riceve il Leone d'Argento al Festival di Venezia per *La ragazza senza storia*, mentre nel 1968 vince il Leone d'Oro con *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*. Nel 1982 viene premiato con il Leone d'Oro alla carriera. Dal 1988 la casa di produzione *dctp*, di cui Kluge è cofondatore, produce migliaia di ore di programmi indipendenti (si veda <https://www.fondazioneprada.org/project/rassegna-alexander-kluge/>). Anna Viebrock (1951) ha studiato scenografia con Karl Kneidl all'Accademia d'arte di Düsseldorf dal 1971 al 1977. La collaborazione con Christoph Marthaler l'ha condotta in numerosi teatri, tra cui la Volksbühne di Berlino, lo Schauspielhaus di Amburgo, l'Opera di Francoforte, l'Opéra de Paris, il Teatro Real di Madrid, i Festival di Salisburgo e Bayreuth, il Wiener Festwochen, il Festival d'Avignon e lo Schauspielhaus di Zurigo, dove è stata membro del team direttivo fino all'estate del 2004. Mostre dedicate alle sue scenografie sono state presentate, tra le altre sedi, a Rotterdam, Praga, Madrid, Bruxelles, Gand, Helsinki, Basilea e Giessen. È stata professoressa all'Akademie der bildenden Künste di Vienna fino al 2021 (si veda <https://www.operabase.com/anna-viebrock-a1382/bio/it>). Thomas Demand (1964) si è formato presso l'Akademie der Bildenden Künste, Munich e la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. Ha conseguito un MFA presso la Goldsmiths, University of London. Dal 2011 insegna come professore alla HFBK (Hochschule für bildende Künste), l'Università di Belle Arti di Amburgo. Attualmente vive e lavora a Berlino e a Los Angeles (si veda <https://thomasdemand.net/biography>).

⁶⁶³ I. Salza, *Installazioni artistiche partecipative come modus operandi del teatro contemporaneo: la proposta del Teatro di Giornata*.

⁶⁶⁴ In merito all'uso di “spazio teatrale”, ci si riferisce allo spazio della scenografia intesa come strumento sia tecnico che ideologico e sensibile, perché si tratta di un elemento che tenta di mantenere in equilibrio la relazione

quali strumenti in grado di ripensare non solo la nozione stessa di arte, ma anche l'organizzazione spaziale dell'opera nel dispositivo in cui essa viene presentata e di interpretare la struttura della mostra come uno spazio scenico partecipativo⁶⁶⁵. Non si tratta più di attraversare spazi predeterminati, ma di abitare le circostanze per trasformare il contesto e il presente, sostituendo alla logica del percorso quella della durata e dell'esperienza. In questo senso, lo spettacolo⁶⁶⁶ tende a configurarsi non più come oggetto o forma compiuta, ma come stato di incontro, risultato di un processo che eccede la materialità della scena e coinvolge direttamente lo spettatore come parte costitutiva dell'evento.

Analoghi movimenti di sconfinamento si riscontrano all'interno di *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* e risultano riconducibili tanto all'origine quanto allo sviluppo di quel *performative turn* – delineato nel primo capitolo – che Erika Fischer-Lichte individua a partire dalla medesima cornice temporale. Estesa nella contemporaneità, tale svolta consente di interpretare anche le pratiche artistiche ed espositive coeve attraverso il paradigma del performativo, offrendo una chiave di lettura delle trasformazioni in atto nei linguaggi delle arti. Un importante chiarimento concettuale preliminare riguarda il fatto che si tratta non di definire una nuova categoria artistica, quanto di constatare la capacità del performativo di creare realtà⁶⁶⁷ e di coinvolgere lo spettatore all'interno dello spazio, consentendogli l'esperienza di un contesto di interazione con i partecipanti e con tutto ciò che compone e abita lo spazio dell'opera. La stessa Fischer-Lichte, individuando i caratteri relazionali del performativo, ripensa il rapporto degli spettatori con lo spazio al fine di identificarli “non solo come soggetti

tra corpi, spazi e opere. Lo spazio teatrale si intende anche come luogo “destinato agli spettacoli, insieme di sala e di scena”, in cui oltre agli attori sono inclusi anche gli spettatori. In questo senso si tratta del teatro come edificio, come spazio architettonico (cfr. M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*). Nella terza accezione, lo spazio teatrale riguarda lo spazio di relazione e movimento. Si veda anche E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*; M. Roman, *Habiter l'exposition*.

⁶⁶⁵ Cfr. G. Celant, *Laurie Anderson: miracolo a Milano*, p. 15.

⁶⁶⁶ Erika Fischer-Lichte instaura l'oggetto di analisi della sua *Estetica del performativo* a partire dal concetto di spettacolo (*Aufführung*), sebbene, come ci avverte Tancredi Gusman, la traduzione del termine tedesco non restituisce la complessità della sua accezione originaria. Ponendo al centro degli studi un termine tradizionalmente legato al contesto degli studi teatrali, Fischer-Lichte chiarisce l'intento di utilizzarlo per richiamarsi al “passaggio dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo”, passando per l'interazione con lo spettatore, che diventa partecipante attivo e co-autore dell'opera affinché porti a compimento la mostra-spettacolo con il suo apporto relazionale ed emotivo. Ciò che si tenterà di chiarire è la considerazione dello spettacolo non come puro intrattenimento, ma come momento in cui lo spazio scenografico e ciò che lo circonda va in scena, relazionandosi necessariamente anche con l'architettura. Adattando il funzionamento di questa macchina performativa al contesto espositivo, si cercherà di verificare come la forma dello spettacolo permetta di chiamare in causa tutti gli elementi che costituiscono l'esperienza di un'opera d'arte e il suo rapporto con lo spettatore, con l'architettura, con la percezione.

⁶⁶⁷ Per un approfondimento sul concetto di performativo come dimensione in grado di creare realtà si vedano anche D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*. L'autrice ricorre al termine “reality-producing dimension”; Shannon Jackson parla di “reality-making capacity” in Ead., *Performative Curating Performs*, in F. Malzacher, J. Warsza, *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*, Alexander Verlag, Berlino 2019, p. 30.

percipienti e pensanti, ma anche come soggetti capaci di azione, attori [che diventano] co-produttori che partecipano [...] alla configurazione dello spettacolo, senza tuttavia poterla determinare”⁶⁶⁸. Questa operazione di scambio di ruoli tra attore e spettatore, che riconosce quest’ultimo come presenza corporea⁶⁶⁹, consente di istituire un nuovo rapporto tra opera, percezione, visione ed esperienza, con l’obiettivo anche di ridefinire l’organizzazione dello spazio in cui questi nuovi rapporti si manifestano. Accade, così, che attraverso questo processo di riconfigurazione di visione e percezione

le arti figurative, la musica, il teatro e la letteratura tendono a trasformarsi in *spettacoli* [che] offrono a tutti i partecipanti, e cioè agli spettatori [...] la possibilità di subire un cambiamento e di trasformare se stessi durante il loro svolgimento. La svolta performativa nelle arti resiste ai modelli interpretativi offerti dalle estetiche tradizionali [poiché] questi modelli non riescono a rendere conto del nodo centrale di tale svolta, il passaggio dall’opera, con le relazioni soggetto-oggetto e statuto segnico-materiale, all’*evento*.⁶⁷⁰

Ciò che viene messo in primo piano, attraverso questa concettualizzazione dello spettacolo, è il potere del performativo di identificare un territorio mobile tra i diversi concetti e contesti d’azione, rendendone i contorni vibratili⁶⁷¹ e trasformandolo in una soglia attraversabile⁶⁷². Parlare di soglia consente di individuare lo spazio ibrido di cui sopra, ovvero un territorio di raccordo in cui avviene movimento, il passaggio di un flusso, e dove può compiersi la trasformazione dello spettatore in attore. In quanto mobile e dinamico, lo spazio di soglia è attraversabile, consentendo così al pubblico di esperire il mutuo scambio che avviene tra i diversi linguaggi dell’arte. Anche Chantal Pontbriand, ad esempio, riconosce nella definizione di performativo questo carattere di mobilità: vi ha colto quel movimento di trasformazione di idee e concetti in oggetti collocati nello spazio, che a sua volta diventa un’atmosfera⁶⁷³ da

⁶⁶⁸ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, pp. 33 e 89. Si veda anche C. Bishop, *Inferni artificiali*, pp. 14-15: l’autrice, in linea con il passaggio qui proposto di Erika Fischer-Lichte, individua negli anni Novanta una tendenza al rovesciamento del rapporto tradizionale tra opera, artista e pubblico. In particolare, mette in crisi la figura dell’artista come entità a sé stante, per trasformarsi piuttosto in un “collaboratore e produttore di *situazioni*; l’opera d’arte da prodotto finito, trasportabile, commerciabile è ripensata come *progetto* [...] con un inizio e una fine non definiti; mentre il pubblico [...] ora diventa co-produttore o *partecipante*” (*ibidem*).

⁶⁶⁹ E. Fischer-Lichte parla di “corpo attualmente presente dello spettatore”, in Ead., *Estetica del performativo*, p. 166. Sul tema della presenza si veda anche C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence*; D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*.

⁶⁷⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. pp. 39-40. Corsivi nell’originale.

⁶⁷¹ Cfr. U. Eco, *L’opera aperta nelle arti visive*, p. 155.

⁶⁷² Cfr. E. Fischer-Lichte, *Liminalità e trasformazione*, in Id., *Estetica del performativo*, pp. 301-310.

⁶⁷³ Si veda G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena*. L’estetica delle atmosfere, pur non essendo orientata esclusivamente all’arte, è una chiave di lettura privilegiata per comprendere “le dislocazioni percettive e le

esperire. Più che un attraversamento, quello che avviene in questo spazio di connessione è “una trasformazione improvvisa e istantanea, quasi un’esplosione: il valore, la parola e la forma diventano ontologicamente superflui. [...] Si tratta quasi di un’esperienza teatrale [in cui] l’opera e il processo di creazione diventano elementi centrali”⁶⁷⁴.

4.3.1 Slittamenti tra opera e scenografia

“Advertised as a ‘cross-media’ art event, this exhibition was significant [...] as it exhibited both stage set fragments reconfigured as models (by Viebrock) and photographs of 1:1 models built after photographs (by Demand) alongside film projections by Kluge”⁶⁷⁵.

La definizione di *cross-media*, e anche *trans-media*, con cui *The Boat is Leaking. The Captain Lied*. viene presentata sin dalla sua comunicazione iniziale segnala immediatamente la natura ibrida del progetto, ma risulta insufficiente se assunta come mera etichetta descrittiva della coesistenza di linguaggi differenti. Nel caso di questa mostra, infatti, l’incontro tra arti visive, cinema, teatro e architettura non si risolve in una giustapposizione di *media* diversi, bensì nella costruzione di un dispositivo espositivo complesso in cui tali linguaggi vengono messi in relazione attraverso un sistema di slittamenti, traduzioni e frizioni reciproche. Ciò che emerge non è tanto un’unità formale, quanto un campo di tensione capace di orientare lo sguardo e la percezione dello spettatore e di attivare un processo critico che investe simultaneamente lo spazio, il corpo e lo sguardo.

In questa prospettiva circolare, la transmedialità della mostra non va intesa come un valore aggiunto di tipo tecnico o spettacolare, ma come una strategia compositiva che utilizza la messinscena, la scenografia e l’architettura quali strumenti di indagine. I frammenti di scenografie teatrali ricomposti come modelli da Anna Viebrock, le fotografie di modelli in scala 1:1 realizzati da Thomas Demand a partire da immagini preesistenti e le proiezioni filmiche di Alexander Kluge non operano come elementi autonomi, ma come parti di un sistema che mette in crisi la distinzione tra opera e allestimento, tra rappresentazione e spazio reale, tra immagine e ambiente attraversabile. La mostra si configura così come un apparato scenico critico, nel

sinestesie connotative di tante installazioni dell’arte contemporanea, che coinvolgono lo spettatore in pratiche performative”, R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, p. 11.

⁶⁷⁴ C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, cit. p. 42.

⁶⁷⁵ T. Brejzek, L. Wallen, *Cosmopoiesis, or: making worlds. Notes on the radical model worlds of Anna Viebrock*, in “Theatre and Performance Design”, vol. 4, nn. 1-2, 2018, pp. 7-22, qui cit. p. 16, DOI: 10.1080/23322551.2018.1466947.

quale la costruzione dello spazio assume una funzione analitica e riflessiva, capace di interrogare le modalità attraverso cui le immagini e i dispositivi narrativi producono senso.

Poiché l'obiettivo di questo capitolo è approfondire i meccanismi di funzionamento delle trasformazioni performative all'interno dello spazio museale, la lettura che si propone si concentra sulle modalità con cui il dispositivo espositivo ingloba pratiche di sconfinamento e le organizza in una forma affine allo spazio di soglia. Per sviluppare questa prospettiva è stato necessario fare riferimento anche agli studi più recenti sulla curatela delle arti performative, soffermandosi in particolare sui concetti di dinamicità, attraversamento e incontro, che caratterizzano tanto la dimensione liminale dello spazio espositivo quanto le pratiche curatoriali legate al performativo⁶⁷⁶. Si tratta di un campo di studio che apre nuovi orizzonti teorici al concetto di performativo in relazione alle arti e al contesto espositivo⁶⁷⁷, lavorando anche sul ruolo dello spettatore⁶⁷⁸ nel processo di realizzazione della mostra. In questa prospettiva, la mostra non è più soltanto il luogo di esposizione delle opere, ma diventa un ambiente di attraversamento, in cui il visitatore è chiamato a negoziare costantemente la propria posizione percettiva e interpretativa. L'adozione di modelli provenienti dal teatro, dal cinema e dalle arti performative consente così di leggere *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* come un progetto in cui la messinscena non serve a rappresentare, ma a costruire situazioni, condizioni di esperienza, trasformando l'atto della visita in un processo temporale, corporeo e visivo⁶⁷⁹.

Nel poema che introduce il catalogo, dal titolo *Le nevi di Venezia (The Snows of Venice)*, Ben Lerner sembra avvertirci fin da subito del carattere interdisciplinare della mostra, dichiarando: “meglio concettualizzarla come opera teatrale”⁶⁸⁰, come una mostra-spettacolo che va in scena, dunque. Si tratta di un progetto espositivo e curatoriale che espande i confini della nozione stessa di mostra, identificandola come “drammaturgia visiva”⁶⁸¹ e “progetto espositivo

⁶⁷⁶ Beatrice von Bismarck in dialogo con Irit Rogoff definisce la curatela delle arti performative un “campo dinamico”, in I. Rogoff, B. von Bismarck, *Curating/Curatorial*, in B. von Bismarck, J. Schaffaff, T. Weski (a cura di), *Cultures of the Curatorial*, pp. 22-38.

⁶⁷⁷ Per citare alcuni esempi, oltre a P. Di Matteo, E. Lazzari, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, si veda anche A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution*; C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*; G. Guy, *Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed & Performed*; J. Hoffmann, *Theater of Exhibitions*; M. Lind, *Performing the Curatorial*; C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*.

⁶⁷⁸ Il “campo dinamico” in cui viene identificata la curatela costituito dalle arti performative è inoltre costituito da “tecniche curatoriali che si aggregano, così come i partecipanti [...] e dalle cornici materiali e discorsive”, I. Rogoff, B. von Bismarck, *Curating/Curatorial*, in B. von Bismarck, J. Schaffaff, T. Weski (a cura di), *Cultures of the Curatorial*, pp. 24-25.

⁶⁷⁹ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Messinscena*, in Ead., *Estetica del performativo*, pp. 314-327.

⁶⁸⁰ B. Lerner, *Le nevi di Venezia*, in U. Kittelmann (a cura di), *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, p. 309.

⁶⁸¹ A tal proposito, oltre a M. Roman, *Habiter l'exposition*, si veda anche J. Hoffmann, *Theater of Exhibitions*.

transmediale”⁶⁸² in grado di raccontare come dall’unione dei linguaggi cinematografico-figurativo-teatrale possa scaturire il racconto di una nuova storia. Attraverso l’interazione tra scenografia, architettura e immagini, il progetto istituisce un campo relazionale in cui le opere non sono isolate, ma funzionano come nodi di una drammaturgia visiva più ampia, destinata a compiersi nell’incontro con lo spettatore.

L’impostazione transmediale della mostra trova un solido fondamento teorico nel più ampio processo di ridefinizione del concetto di spettacolo e di teatralità che ha attraversato le arti a partire dalla seconda metà del Novecento. Come evidenziato da Erika Fischer-Lichte, il superamento dell’opera come entità autonoma e autosufficiente ha condotto a una progressiva centralità dell’evento, inteso come processo in cui le relazioni tra spazio, corpo e percezione assumono un ruolo costitutivo. In questa prospettiva, lo spettacolo non coincide più con la rappresentazione di un contenuto, ma con la produzione di una situazione in cui l’artista è diventato il regista⁶⁸³ del meccanismo espositivo, in cui le opere e i visitatori partecipano in un medesimo campo di esperienza.

Applicata al contesto espositivo, tale riconfigurazione consente di leggere *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* come un dispositivo performativo in cui la mostra stessa funziona secondo una logica spettacolare, non nel senso dell’intrattenimento, ma come spazio di “negoiazione”⁶⁸⁴ e di “reciprocità”⁶⁸⁵ percettiva. La messinscena, lungi dall’essere un elemento accessorio o decorativo, diventa una struttura operativa che organizza l’esperienza del visitatore, orientandone i movimenti, lo sguardo e il tempo di permanenza. In questo senso, l’allestimento non serve a “mostrare” le opere, ma a produrre le condizioni attraverso cui esse possono essere esperite come eventi⁶⁸⁶.

Il museo si trasforma così in uno spazio di soglia, ovvero in un territorio intermedio in cui vengono sospese le distinzioni tradizionali tra sala e scena, tra spazio reale e spazio rappresentato, tra osservazione e partecipazione. La nozione di soglia, già emersa nel quadro

⁶⁸² Comunicato stampa della mostra *Fondazione Prada presenta a Venezia “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”*, un progetto espositivo con Alexander Kluge, Thomas Demand and Anna Viebrock, curato da Udo Kittelmann, dal 13 maggio al 26 novembre 2017. Documento scaricabile online, <https://www.fondazioneprada.org/press/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=ita>.

⁶⁸³ Questa posizione interscambiabile tra artista e regista della scena chiama in causa il momento di nascita del concetto di messinscena, di “mise en scène” sorto nel XIX secolo, quando “l’ascesa del regista da allestitore [si è trasformato in] artista, anzi, a vero e proprio creatore dell’opera d’arte’ dello spettacolo” (E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 316).

⁶⁸⁴ F. Malzacher, *Sentirsi vivi*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 51.

⁶⁸⁵ M. Roman, *Habiter l’exposition*, p. 18.

⁶⁸⁶ Per un approfondimento circa il consolidamento di quella che è stata definita da Dorothea von Hantelmann “event-oriented art”, si veda anche Ead., *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, JRP | Ringier & Les presses du réel, Ginevra/Digione 2010, p. 26.

teorico delineato nei capitoli precedenti, consente di comprendere come la mostra operi attraverso una serie di passaggi e attraversamenti che non conducono a un significato univoco, ma attivano una pluralità di possibili letture. Lo spettatore è chiamato a muoversi all'interno di un ambiente instabile, in cui ogni spazio si presenta come potenzialmente teatrale e ogni immagine come parte di una drammaturgia visiva più ampia. Analogamente allo spazio teatrale, il rapporto tra l'allestimento di Ca' Corner della Regina e il movimento di colui che partecipa trasforma la mostra in uno spazio dinamico nel quale "le cose sono reali e irreali nello stesso tempo, [in grado di creare] situazioni e pratiche insieme simboliche e concrete"⁶⁸⁷. In questo contesto, la performatività non è evocata alla presenza di un performer in senso stretto, ma emerge dalla relazione dinamica tra i diversi dispositivi che abitano lo spazio espositivo. Ciò che risulta necessario, nell'ingresso della performatività nel museo, è verificare in che modo

le percezioni possono essere modificate, le idee tradotte, i concetti e le estetiche delle opere d'arte apprezzate da un ampio spettro di spettatori [e verificare come questo insieme contribuisca] ad ampliare la funzione del museo, così come la sua architettura di base [...]. Il nuovo museo [si trasforma, così] in un luogo di incontri.⁶⁸⁸

The Boat is Leaking. The Captain Lied. istituisce precisamente questo tipo di processo, configurando una situazione in cui il visitatore non si limita a osservare, ma diventa co-produttore⁶⁸⁹ dell'esperienza, chiamato a completare, interpretare e mettere in relazione i frammenti a cui assiste.

⁶⁸⁷ F. Malzacher, *Sentirsi vivi*.

⁶⁸⁸ R. Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st century*, p. 8.

⁶⁸⁹ S. Jackson, *Performative Curating Performs*, in F. Malzacher, J. Warsza, *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*, p. 33 e p. 89. Si veda anche C. Bishop, *Inferni artificiali*, pp. 14-15.

4.3.2 La mostra come forma di drammaturgia spaziale

Alla luce di queste considerazioni, la mostra può essere interpretata come una forma di drammaturgia spaziale che si riferisce dunque non al testo drammatico, bensì alla “composizione dell’opera, dello spettacolo [che è, di regola] il risultato dell’apporto di un certo numero di *drammaturgie spaziali*”⁶⁹⁰, che nel caso della mostra veneziana corrispondono a quella del curatore, dei tre artisti che sono al contempo registi, e così via. Lo spazio, secondo questa accezione, è inoltre considerato non solo come parte integrante dell’opera, ma viene anche utilizzato come “spazio di relazione”⁶⁹¹.

in cui architettura, scenografia e immagini non costituiscono semplicemente il contesto dell’opera, ma ne determinano il funzionamento.

L’origine concettuale di *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* può essere ricondotta a un episodio apparentemente marginale, ma rivelatosi decisivo per l’intero impianto di progettazione della mostra, ovvero il malinteso legato alla ricezione del dipinto *Giorni... ultimi!* (1882-83) del pittore Angelo Morbelli⁶⁹² (fig. 31). L’immagine, inviata via e-mail al gruppo di lavoro nelle fasi iniziali del progetto, venne inizialmente interpretata da Alexander Kluge e Anna Viebrock come la rappresentazione di un gruppo di anziani marinai seduti su banchi di scuola riconvertiti a uso devozionale, all’interno di una sorta di casa di riposo. Solo in un secondo momento emerse la reale natura del soggetto: Morbelli aveva infatti ritratto alcuni anziani indigenti ospitati presso il Pio Albergo Trivulzio di Milano, colti in un momento di sospensione quotidiana all’interno di una sala dell’istituzione assistenziale. Questo scarto interpretativo, lungi dall’essere corretto o neutralizzato, viene assunto come principio generativo del progetto, generando uno scambio proficuo di conversazioni tra i membri⁶⁹³. L’imprevisto⁶⁹⁴ scaturito dal malinteso non è trattato come errore da sanare, ma come occasione critica capace di attivare un processo di riflessione condivisa sulle modalità con cui integrare

⁶⁹⁰ M. De Marinis, *In cerca dell’attore*, cit. p. 29.

⁶⁹¹ Ivi, p. 50.

⁶⁹² Angelo Morbelli (Alessandria, 18 luglio 1853 – Milano, 7 novembre 1919) è stato un pittore italiano formatosi a Milano. Intorno alla fine degli anni Ottanta dell’Ottocento si avvicinò al Divisionismo. Il soggetto del Pio Albergo Trivulzio ricorre spesso e a lungo nella sua produzione pittorica. L’opera *Giorni...ultimi* è attualmente conservata presso la Galleria d’Arte Moderna di Milano.

⁶⁹³ Parlare di conversazione non è una scelta neutra, perché rientra in un processo di creazione dell’opera di fondamentale importanza, *in primis* per Alexander Kluge, il quale la considera al pari di una forma d’arte (cfr. T. Demand in H.U. Obrist (a cura di), *Thomas Demand*, “The Conversation Series”, vol. 10, Walther König, Colonia 2007. Si veda anche B. Colomina, *Conversation between Alexander Kluge and Thomas Demand*, catalogo della mostra *Thomas Demand*, Serpentine Gallery, 6 giugno – 20 agosto 2006, Schirmer/Mosel, Munich 2006).

⁶⁹⁴ Sul concetto di imprevisto come elemento che genera relazione si veda P. Di Matteo, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Performance+curatela*, p. 19; G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of Presence*.

l'immagine e la sua interpretazione ai diversi codici espressivi. In tal senso, l'immagine di Morbelli non funziona come referente iconografico stabile, ma come dispositivo aperto, che produce narrazione proprio a partire dalla sua opacità⁶⁹⁵. Il dipinto, esposto in mostra, non funge da documento storico o antecedente iconografico, ma testimonia piuttosto la matrice concettuale che ha non solo originato la configurazione finale del progetto, ma ha anche determinato il metodo curatoriale alla base. L'ambiguità che contraddistingue il tema del dipinto si riflette successivamente nella struttura stessa della mostra, organizzata come una sequenza di spazi che oscillano costantemente tra riconoscibilità e spaesamento. Il fraintendimento assume qui una funzione performativa, perché non descrive una condizione, ma la produce. L'atto interpretativo diventa così parte integrante dell'opera, anticipando quella responsabilità dello spettatore che Romeo Castellucci individua come centrale nell'esperienza estetica contemporanea. Come nel caso delle soglie di cui parla il regista, anche in questo contesto il significato è collocato "dall'altra parte" non come una verità da raggiungere, ma si costruisce nel gesto stesso dell'attraversamento. La rilettura del dipinto di Morbelli costituisce, dunque, il primo esempio di quello che, lungo il percorso espositivo, diventerà un metodo ricorrente: l'uso dell'immagine come campo di tensione tra visibile e invisibile, tra dato storico e costruzione immaginaria, tra realtà e rappresentazione. Su questa ambiguità fondativa *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* sviluppa la propria drammaturgia visiva, trasformando il museo in uno spazio narrativo instabile, nel quale ogni ambiente, ogni oggetto e ogni immagine partecipano a un processo di significazione aperto e condiviso. È a partire da questa cornice teorica che diventa possibile analizzare i singoli elementi del progetto come momenti di un unico dispositivo critico volto a interrogare il rapporto tra rappresentazione, realtà, percezione. Ritornando all'aspetto di progettazione condivisa, lo stesso Udo Kittelmann parla esplicitamente di "processo" per riferirsi alla modalità creativa e curatoriale che ha caratterizzato *The Boat is Leaking* e dato un "indirizzo collettivo alle onnipresenti linee di confine tra i generi artistici, [trasformandosi] in una comune modalità di procedere"⁶⁹⁶. L'interpretazione errata dell'immagine di Morbelli agisce, in questo senso, come primo momento di convergenza tra pratiche e sguardi differenti, stabilendo una metodologia fondata sulla negoziazione del senso. Non si possono non rintracciare, nella metodologia di costruzione

⁶⁹⁵ Opaca è la mansione "presentativa" della rappresentazione, vale a dire quella funzione che consiste nel mettere lo spettatore nelle condizioni di vedere qualcosa, di vederlo in un certo modo e magari di essere persuaso da ciò che vede. La dimensione opaca, per Louis Marin, concorre in modo determinante alla produzione di senso delle arti visive. Cfr. L. Marin, *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze 2012.

⁶⁹⁶ U. Kittelmann, *The Boat is Leaking*, p 315.

della mostra, caratteri di tangenza con il metodo operativo di Germano Celant basato sui concetti di assemblaggio di artefatti e materiali, di “visione sferica, [di] osmosi tra diversi linguaggi dalla storia dell’arte all’architettura, dalla grafica al design [...] per arrivare ad un insieme sintetico che si chiama ‘mostra’ [in un’ottica di lavoro] dove i confini tra i linguaggi sono superati”⁶⁹⁷. Grazie alla pratica dell’“impollinazione incrociata”⁶⁹⁸ e al dialogo costante con artisti e artiste, Celant è riuscito a impostare una ricerca, alla base del suo lavoro, incentrata sull’attraversamento dei codici espressivi. Nonostante non abbia curato la mostra in questione, appare rilevante notare come sia possibile rintracciare punti di contatto tra l’impostazione metodologica che ha caratterizzato il suo *modus operandi* e l’approccio interdisciplinare adottato da Udo Kittelmann in *The Boat is Leaking. The Captain Lied*. Il risultato è molto simile a quello di

un’architettura caleidoscopio. [Si tratta di] un progettare spinto a uscire dalla staticità del lineare e del semplice, dell’immobile e del calmo per entrare nell’arena dello spettacolo, in cui l’architettura vive sulle intemperanze degli accidenti temporali. [...] L’urgenza informativa trasforma l’evento architettonico, lo rende performativo cosicché sopravviva nel labirinto cangiante delle funzioni e delle rappresentazioni che la società produce e sollecita. In tal modo i valori [dell’architettura] sono costretti a ripensarsi quali luoghi di transito di pratiche legate alle varianti della storia.⁶⁹⁹

Negli spazi di Ca’ Corner della Regina il discorso intorno al ruolo dell’architettura è centrale, principalmente perché la mostra-spettacolo va in scena all’interno di una costruzione architettonica *site-specific* che converte il palazzo settecentesco in un ambiente domestico dalle sembianze di un vascello⁷⁰⁰. La metafora della barca richiama sia l’errata interpretazione del soggetto ritratto da Morbelli che il testo della canzone *Everybody Knows* di Leonard Cohen (1988) da cui è tratto il titolo della mostra. Il malinteso, come dicevamo, è stato elemento ispiratore e la nave è stata usata come metafora attraverso cui rappresentare il sistema politico

⁶⁹⁷ G. Celant in M. Vercelloni, *Germano Celant & Frank O. Gehry*, p. 59.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ G. Celant, *Architettura caleidoscopio delle arti*, in Id. (a cura di), *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, cit. p. 3.

⁷⁰⁰ Uno degli elementi centrali negli studi più recenti in materia di curatela delle arti performative riguarda le modalità con cui un progetto teatrale *site-specific* riesce a trasferire la sua logica in una diversa situazione spaziale, in cui “adotta la logica delle circostanze [nel tentativo di] rendere lo spazio parte della forma e del contenuto dell’opera” e di rivolgersi all’immaginazione del pubblico. F. Malzacher, *Sentirsi vivi*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 54.

occidentalocentrico⁷⁰¹. Attraverso un'operazione di ridefinizione spaziale, questi nuovi ambienti devono necessariamente fare i conti con la storia di un edificio che ha più volte cambiato destinazione d'uso fin dalla sua costruzione nel 1454. L'incontro tra spazi figurativi e immagini sceniche dalle atmosfere più diverse trasforma il palazzo veneziano in “un luogo metaforico nel quale [è possibile] identificarsi e identificare il contesto in cui oggi viviamo, nonché analizzare il rapporto che stabiliamo con esso”⁷⁰².

All'interno del palazzo, Anna Viebrock si pone la questione “du glissement entre scénographie et œuvre [pensando] l'exposition comme un format dynamique, temporel, cinématographique”⁷⁰³ e ricorre alla scenografia con l'intenzione di “introduire une perturbation joyeuse [...] pour, comme Marcel Duchamp en son temps, mettre l'accent sur l'atmosphère de l'exposition”⁷⁰⁴. L'elemento scenografico non si configura qui come mero apparato di supporto o elemento decorativo, ma come vero e proprio dispositivo critico⁷⁰⁵, capace di orientare la percezione, modulare il tempo della fruizione e ridefinire il ruolo dello spettatore all'interno del progetto espositivo. La pratica scenografica di Viebrock, maturata nel contesto del teatro postdrammatico⁷⁰⁶, introduce nel museo una concezione dell'installazione come struttura attiva, attraversabile e relazionale, che agisce in modo drammaturgico sulla presenza del pubblico. Il carattere performativo dell'installazione evidenzia e rafforza “itself as a synthesis of art event and artwork, of presence and representation, of immateriality and materiality”⁷⁰⁷.

La scenografia ha ricreato meticolosamente, integrandoli fra loro, una serie di spazi-negli-spazi in scala che si succedono e che ospitano le opere degli altri artisti: la sala del Pio Albergo Trivulzio raffigurata da Morbelli, l'aula del tribunale tratta dal film di Kluge, *Yesterday Girl* (1966), un cinema, un teatro, una galleria museale, un grande magazzino (figg. 32-33). Relativamente a questi esempi di ricostruzione, come osservato da Thea Brejzek e Lawrence Wallen, Anna Viebrock lavora simultaneamente su due livelli: da un lato, la scala ridotta del modello, che consente una visione controllabile e quasi “dominabile”⁷⁰⁸ dello spazio; dall'altro, la scala 1:1 dell'architettura attraversabile, che immerge il corpo dello spettatore in un ambiente

⁷⁰¹ Si veda anche E. Balsom, *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, in “e-flux”, 5 settembre 2017, <https://www.e-flux.com/criticism/240501/the-boat-is-leaking-the-captain-lied>, ultimo accesso 15/01/2026.

⁷⁰² U. Kittelmann, *The Boat is Leaking*, cit. p. 315.

⁷⁰³ M. Roman, *Habiter l'exposition*, cit. p. 45.

⁷⁰⁴ Ivi. p. 44.

⁷⁰⁵ Cfr. Ead., *Habiter la scénographie*.

⁷⁰⁶ H.T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, tr. by Karen Juers-Munby, Routledge, Londra 2006.

⁷⁰⁷ A. Nollert (a cura di), *Performative Installation*, p. 4.

⁷⁰⁸ In riferimento alla relazione fra il concetto di scala e quello di relazione di potere si veda L. Anderson in G. Celant, *Laurie Anderson. Dal Vivo*.

fisicamente esperibile. In *The Boat is Leaking*, questa duplice strategia produce un continuo passaggio tra distanza e immersione, tra osservazione e coinvolgimento corporeo, rafforzando il carattere performativo dell'esperienza espositiva⁷⁰⁹.

Le architetture sceniche dell'artista tedesca creano una sorta di cortocircuito, configurando uno spazio di soglia dove le immagini in movimento si appropriano della scenografia stessa, usandola come strumento di interazione con il pubblico. Demand, Kluge e Viebrock mettono in discussione l'associazione per cui allo spazio teatrale corrispondono le idee di simulazione e di irreale, mostrando come l'impostazione performativa della mostra possa rappresentare uno strumento fondamentale in grado di avvicinarsi alla realtà. A differenza della messinscena di cartelle vuote di Trump, qui il falso non mira a ingannare lo spettatore ma ad attivarlo: questo nuovo spazio diventa un luogo di incontri in cui lo sguardo e la percezione dello spettatore vengono orientati attraverso sequenze di spazi abitati da *media* diversi⁷¹⁰. Si delineano, così, quegli spazi di negoziazione e di reciprocità che gli artisti, in dialogo con la scenografia, costruiscono tra le opere e la presenza del visitatore-spettatore, mettendo in luce una destinazione anche sociale e politica del progetto curatoriale. Di fronte a questa impostazione relazionale e interdisciplinare, la scenografia funziona in qualità di strumento di *détournement* per tentare di trasformare la mostra in un "rituale comunitario, uno spazio di esperienza collettiva, in grado di costituire un legame sociale in cui il visitatore si sente chiamato in causa e dove può fare affidamento sugli altri"⁷¹¹. Lo straniamento – che ritroviamo presente in tutte e tre le mostre – si rivela una possibile chiave di lettura dell'operazione curatoriale e installativa, soprattutto perché si tratta di un concetto intrinsecamente connesso agli oggetti e alle opere esposte. In particolare, nello straniamento avviene che si concatenano "tre operazioni: un certo trattamento dell'oggetto reale, il risultato di questo trattamento, che tende a costruire all'interno del dato reale una sorta di dato originale, e l'effetto, che consiste nel travolgere l'illusionismo mimetico, farlo fuggire, sospingerlo verso il suo Fuori"⁷¹². Curando ogni dettaglio, *The Boat is Leaking. The Captain Lied*. mette in scena gli apparati architettonici dello spettacolo moderno che condizionano le nostre vite, esponendoli a un'esperienza quasi contraddittoria, tra eventi

⁷⁰⁹ T. Brejzek, L. Wallen, *Cosmopoiesis, or: making worlds. Notes on the radical model worlds of Anna Viebrock*.

⁷¹⁰ F. Chapple, C. Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam/ New York 2006.

⁷¹¹ M. Roman, *Habiter l'exposition*, pp. 18-19. Traduzione mia. In merito all'idea dello spazio di connessione tra museo, opere e visitatore-spettatore come spazio rituale si veda anche D. von Hantelmann, *Art Institutions as Ritual Spaces: A Brief Genealogy of Gatherings*, in T. Garcia, V. Normand (a cura di), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*.

⁷¹² A. Sacchi, *Il posto del Re(gista)*, cit. p. 59.

storici⁷¹³, consapevolezza delle criticità della vita quotidiana, ma anche appagamento visivo. Il processo di ricostruzione lega fortemente l'oggetto allo spazio, oltre che al tempo dello sguardo, così che si porti a compimento la creazione di una situazione relazionale con lo spettatore, “who can change the course of action”⁷¹⁴. Relativamente a questa considerazione, si nota dunque la centralità degli oggetti che, qui, subiscono una transizione che li qualifica attraverso il paradigma performativo; più precisamente, è ancora Chantal Pontbriand a fornire un'osservazione quanto più esaustiva in questo frangente, riconoscendo che “*things are necessarily involved when performativity occurs. Things are the points of reference that connect subjects, objects, and other subjects*”⁷¹⁵. In definitiva, gli oggetti perdono il loro valore ontologico per essere trasformati in elementi dello spettacolo, parti dell'evento.

Se le insegne, gli specchi, le panche, fino ai lunghi tavoli di legno che citano il dipinto di Morbelli ci immergono in un ambiente narrativo, alla fine un palcoscenico (fig. 34), realizzato da Anna Viebrock⁷¹⁶, ci invita a compiere delle azioni e a esperire fisicamente lo spazio di recitazione, riconoscendo e sancendo il ruolo attivo dello spettatore che, come traccia di vita, guarda e si mostra allo sguardo.

Al termine di questo denso percorso visivo e teorico, appare utile ritornare al punto di origine, ovvero al fraintendimento iniziale generato dall'errata lettura dell'immagine di Morbelli e ai conseguenti assetti teorici e visivi che ne sono derivati, per formulare alcune considerazioni sulla funzione della teatralità nell'installazione artistica contemporanea in assenza dell'attore. In particolare, nel saggio *Theatricality in Installation Artworks. An Overview*⁷¹⁷, Elena Tavani propone una lettura della pratica installativa che si discosta sia da un'interpretazione puramente interdisciplinare sia da una concezione relazionale fondata esclusivamente sull'interazione dello spettatore, per concentrarsi invece sulla dimensione eventiva e drammaturgica dell'opera. Attraverso l'analisi del concetto di *total installation* elaborato da Ilya Kabakov, Tavani individua una forma di teatralità che non si fonda sulla presenza di attori o sulla

⁷¹³ Per citare un esempio: Thomas Demand ha ricreato *mock-up* quasi credibili di luoghi ed eventi ad alta carica simbolica tratti dall'attualità – gli archivi di Leni Riefenstahl, Fukushima, il luogo di un omicidio infantile, una nave da crociera alla deriva. Un altro riferimento ironico-cinico al “capitano” è rivolto a Donald Trump. All'ingresso, il testo della canzone di Cohen, rivolta ai temi della crisi della democrazia occidentale, sembra quasi “commentare” lo stato di emergenza americano in epoca Trumpiana, *Folders* (2017) di Demand fa riferimento alle pile di documenti – sospettati essere solo fogli bianchi – mostrate da Donald Trump come prova del suo disimpegno dagli affari prima di assumere l'incarico di Presidente degli Usa.

⁷¹⁴ C. Pontbriand, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, cit. p. 66.

⁷¹⁵ *Ibidem*. Corsivo nell'originale.

⁷¹⁶ Palcoscenico realizzato per la scenografia di *Lulu* di Alban Berg. Direttore Christoph Marthaler. Staatsoper Hamburg, Amburgo, 2017.

⁷¹⁷ E. Tavani, *Theatricality in Installation Artworks. An Overview*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, vol. 12, n. 1, pp. 135-150, 2019. doi: 10.13128/Aisthesis-25629.

rappresentazione di un'azione in corso, bensì sulla costruzione di uno spazio che conserva le tracce di un evento passato, presente o potenziale. Kabakov definisce infatti l'installazione totale come “a site of an interrupted action”⁷¹⁸, un luogo in cui qualcosa è già accaduto, sta accadendo o potrebbe accadere. Tale definizione sposta l'attenzione dal momento dell'azione alla configurazione dello spazio, inteso come dispositivo capace di attivare una temporalità complessa e stratificata.

In questa prospettiva, la teatralità non coincide con una mimesi del teatro, ma con una drammaturgia dell'installazione, nella quale gli oggetti⁷¹⁹ – che si tratti delle immagini fotografiche di Demand o delle ricostruzioni di Viebrock – assumono ruoli analoghi a quelli teatrali, diventano quasi dei personaggi. Si tratta di una teatralità senza attori, o meglio di una teatralità in cui l'azione è inscritta nella disposizione degli elementi e nelle relazioni che si instaurano tra di essi. L'assenza del performer⁷²⁰ non equivale, dunque, a un'assenza di evento, ma apre uno spazio di ambiguità in cui lo spettatore è chiamato a confrontarsi con una situazione già carica di senso, ma non pienamente determinata. Tavani insiste sul fatto che l'agency dell'installazione non risiede primariamente nell'attivazione diretta da parte del pubblico, bensì nella struttura relazionale già inscritta nel dispositivo. Gli oggetti, disposti secondo una gerarchia e una logica precise, attivano un campo di forze che produce un'esperienza temporale e percettiva specifica. L'evento, pertanto, non è il risultato di un'azione compiuta dal visitatore-spettatore, ma emerge dall'incontro tra questo e un ambiente che testimonia un vissuto, una storia, una sedimentazione di passaggi. Questo approccio consente di leggere l'installazione come una forma di arte “time-based”⁷²¹, non perché si svolga necessariamente nel tempo come il teatro o la performance, ma perché richiede una durata, un attraversamento, una permanenza. Il tempo dell'opera coincide così con il tempo dell'esperienza, con il processo attraverso cui lo spettatore ricostruisce mentalmente e corporalmente ciò che non è più visibile come azione, ma permane come traccia. In questo senso, l'installazione si configura come una situazione⁷²² piuttosto che come un oggetto, e la teatralità emerge come qualità del suo funzionamento spaziale e temporale.

⁷¹⁸ I. Kabakov, *Über die totale Installation*, p. 16.

⁷¹⁹ L'attenzione all'oggetto e al suo ruolo attivo sulla scena è al centro delle pratiche di Thomas Demand e di Anna Viebrock, ma in particolare è strettamente connesso al concetto di straniamento, che scompone l'oggetto, lo “sottrae [...] agli automatismi della percezione e lo riscopre con occhi nuovi” (A. Sacchi, *Il posto del Re(gista)*, p. 62).

⁷²⁰ E. Tavani, *Theatricality in Installation Artworks*.

⁷²¹ I. Kabakov, *Über die totale Installation*, p. 311.

⁷²² Si veda anche A. Nollert (a cura di), *Performative Installation*; A. Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*.

Nel caso delle installazioni performative di *The Boat is Leaking*, si può rilevare come, in continuità con l'analisi di Tavani sulle *total installations* di Kabakov, uno dei rischi insiti in questo tipo di dispositivi relazionali risieda nella loro riduzione a strumenti in cui l'esperienza installativa tende a coincidere con una mera proiezione immaginativa del visitatore. Nel confrontarsi criticamente con letture come quella proposta da Claire Bishop, che interpreta le *total installations* di Kabakov attraverso l'analogia con il sogno e con i meccanismi dell'associazione libera⁷²³, Tavani mette in guardia da un'interpretazione esclusivamente simbolico-narrativa, che rischierebbe di trascurare la dimensione costruttiva e architettonica dell'opera, ovvero il modo in cui lo spazio è organizzato per produrre una specifica posizione del corpo e dello sguardo⁷²⁴.

Dal confronto tra l'analisi di Tavani e la mostra veneziana emerge dunque la necessità di considerare l'installazione come un dispositivo scenico senza rappresentazione, in cui la teatralità si manifesta non attraverso l'illusione, ma attraverso l'evidenza della costruzione. Gli spazi sono riconoscibili come artificiali, ma al tempo stesso familiari: stanze, corridoi, aule, ambienti che rimandano a un uso collettivo e, proprio per questo, risultano abitabili⁷²⁵ sul piano percettivo ed emotivo (figg. 35-36). Questa riconoscibilità contribuisce a generare un'atmosfera che coinvolge lo spettatore, senza tuttavia determinarne completamente l'interpretazione. In questa cornice, la teatralità dell'installazione si distingue nettamente da una concezione relazionale fondata sull'interazione partecipativa: non si tratta di attivare relazioni sociali contingenti, ma di mettere in atto una relazione strutturata tra spazio, oggetti e spettatore. L'evento non coincide con l'azione del pubblico, bensì con la tensione tra ciò che è già inscritto nello spazio e ciò che lo spettatore può attualizzare attraverso la propria presenza. È proprio in questa tensione che si colloca la specificità della teatralità installativa analizzata da Tavani, una teatralità che non dissolve l'opera nell'esperienza, ma la rende operativa come campo di possibilità. Questa prospettiva teorica risulta particolarmente utile per leggere *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, dove la mostra si configura come un ambiente narrativo privo di una linearità drammaturgica tradizionale, ma denso di indizi, tracce e situazioni sospese. Come nelle installazioni di Kabakov, anche qui lo spettatore si muove all'interno di spazi che sembrano già vissuti, abbandonati o in attesa di essere riattivati, assumendo una posizione che oscilla tra osservazione, attraversamento e partecipazione. La teatralità si presenta dunque come

⁷²³ Cfr. C. Bishop, *Installation Art*.

⁷²⁴ E. Tavani, *Theatricality in Installation Artworks*.

⁷²⁵ Cfr. M. Roman, *Habiter l'exposition*.

un effetto aggiuntivo, ma come principio stesso di organizzazione del progetto espositivo, che trasforma la mostra in un dispositivo di esperienza temporale e percettiva.

4.3.3 Convergenze tra immagine, scena ed evento

Se, fino a questo punto, l'analisi si è concentrata sullo spazio espositivo come dispositivo scenico e relazionale, in cui la teatralità emerge attraverso l'organizzazione architettonica, la messinscena e l'attraversamento corporeo del visitatore, con il lavoro di Thomas Demand il fuoco dell'attenzione si sposta sull'immagine stessa come luogo di costruzione scenica. La teatralità non è più soltanto una qualità dello spazio che accoglie le opere, ma diventa una proprietà interna all'immagine, generata attraverso un processo di ricostruzione, messa in scena e sospensione percettiva. In questo senso, l'opera di Demand rappresenta un passaggio cruciale all'interno di *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, poiché consente di osservare come i principi della teatralità, del performativo e della soglia operino non solo a livello curatoriale e spaziale, ma anche nella struttura stessa dell'immagine fotografica.

All'interno della mostra, il contributo di Thomas Demand si colloca in una posizione centrale, poiché consente di riflettere in modo paradigmatico sul rapporto tra immagine, spazio e messinscena⁷²⁶. La sua pratica artistica, infatti, non si fonda sulla produzione di immagini originarie, ma sulla rielaborazione critica e ricostruzione di immagini già esistenti, provenienti dai media dell'informazione – giornali, riviste, archivi fotografici – che documentano eventi, luoghi e situazioni storicamente e socialmente connotate. Come osserva Germano Celant, l'interesse di Demand non è rivolto al mondo “esterno” all'immagine fotografica, bensì al suo universo interno⁷²⁷, ovvero a quella dimensione nascosta dell'esperienza visiva che si attiva nel momento in cui l'immagine viene sottratta alla sua funzione documentaria e sottoposta a un processo di ricostruzione e manipolazione. Il procedimento adottato dall'artista implica una duplice traslazione: da un lato, l'immagine fotografica viene selezionata alla sua pregnanza storica e simbolica; dall'altro, essa viene ricostruita a grandezza naturale nello studio dell'artista attraverso materiali effimeri ma simbolici come carta e cartone, che sono materia delle idee⁷²⁸, per poi essere nuovamente fotografata. Questo passaggio circolare dall'immagine

⁷²⁶ Cfr. R. Marcoci, *Thomas Demand*; E. Plevin, *Thomas Demand: Model Man*; M. Fried, *Without a trace: the art of Thomas Demand*.

⁷²⁷ Cfr. G. Celant, *The Cavern of Images*, in Id. (a cura di), *Processo grottesco*, in *Thomas Demand*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 7 giugno – 7 luglio 2007, Progetto Prada Arte, Milano 2007.

⁷²⁸ Cfr. H.U. Obrist (a cura di), *Thomas Demand*, p. 104.

bidimensionale all'oggetto tridimensionale e, infine, di nuovo alla fotografia produce un cortocircuito percettivo che destabilizza il rapporto tradizionale tra realtà, rappresentazione e documento. L'oggetto fotografato subisce così un processo di "thingification"⁷²⁹, esso non riflette il reale, ma semplicemente appare, assumendo una presenza ambigua. Come osserva Celant, si tratta di una "cosa fotografica" che, tradotta in materia, entra in un'altra dimensione, quella della scultura, pur mantenendo la propria natura spettrale e artificiale⁷³⁰ (fig. 37).

Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, Demand realizza una serie di opere in cui tavoli, mobili e oggetti di uso quotidiano vengono costruiti in cartone e successivamente fotografati, e a partire dalla metà degli anni Novanta, la sua pratica si orienta sempre più esplicitamente verso una dimensione scenografica. Il lavoro fotografico, come possiamo osservare anche dalla selezione di opere in mostra, si è trasformato in una "photography of discipline that takes the found image, cuts it out, recomposes and reconstruct it on a natural scale and in a different material in order to reflect on its 'scenographic' motivations, which take it from the silent stage to the screaming theatre of life past and present"⁷³¹. Si tratta di un processo che prende l'immagine trovata, la isola, la ricomponе e la ricostruisce in scala 1:1 per riflettere sulle sue motivazioni sceniche. In questo senso, la fotografia non è più soltanto il risultato finale dell'opera, ma il dispositivo attraverso cui l'immagine interroga se stessa come messa in scena di un evento, di una tragedia o di un dramma. Demand assume così il ruolo di *metteur-en-scène*⁷³², capace di elaborare il significato di un immaginario frammentato attraverso la costruzione di ambienti che funzionano come effigi architettoniche di eventi assenti. Le sue immagini non raffigurano persone, ma luoghi: corridoi, scale, uffici, bunker, interni domestici che diventano portatori di una memoria latente e perturbante/straniante. Demand ci mostra la realtà più intima e nascosta dell'immagine e ci invita a guardare dentro, a immergerci in una costruzione sapientemente manipolata, fintamente ricostruita, messa in scena. Ciò a cui l'artista mira è la decostruzione di una prospettiva singola, aprendo piuttosto lo sguardo a visioni molteplici che consentano di interpretare la complessità di ciò che ci appare e la specificità di ogni forma di teatralità fotografica⁷³³. Questa dimensione di teatralità fotografica trova una

⁷²⁹ G. Celant, *The Cavern of Images*, s.p.

⁷³⁰ Si veda T. Demand (a cura di), *The Complete Papers – Thomas Demand*, II edizione, Mack books, London 2019; M. Fried, *Without a trace: the art of Thomas Demand*; Id., *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, Yale University Press, New Haven / Londra 2014.

⁷³¹ G. Celant, *The Cavern of Images*, s.p.

⁷³² Si compie, anche in questo caso, quella sostituzione tra artista e regista alla base del meccanismo della messinscena di cui sopra. Attraverso la ricostruzione in carta o cartone della scena di un evento accaduto o di una sorta di "crimine", la messinscena è ciò che consente a Demand di far emergere questa celata teatralità interna all'opera.

⁷³³ Cfr. G. Celant, *The Cavern of Images*; R. Marcoci, *Thomas Demand*; E. Plevin, *Thomas Demand: Model Man*.

formulazione particolarmente efficace nella definizione di “twofold event”⁷³⁴, ovvero di evento duplice, al tempo stesso fotografico e scultoreo. L’opera di Demand non si esaurisce né nell’oggetto ricostruito né nella fotografia finale, ma si colloca nello spazio intermedio che li connette.

Nel contesto di *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, le opere di Thomas Demand assumono un ruolo decisivo nella costruzione di un dispositivo espositivo fondato sulla compresenza di immagini, spazi e temporalità differenti. I suoi modelli e le sue fotografie dialogano con le architetture scenografiche di Anna Viebrock e con le proiezioni filmiche di Alexander Kluge, contribuendo a configurare la mostra come un ambiente attraversabile e stratificato. La scenografia della mostra era un “labyrinthe d’espaces et de portes, jouant avec des principes comme d’exposer l’arrière des cimaises, d’inverser les points de vue, de créer un trouble entre le réel et ses représentations, en écho avec les photographies”⁷³⁵ di Demand. In questo quadro, l’oggetto perde il proprio statuto ontologico per trasformarsi in elemento dello spettacolo, parte integrante di un evento che si compie solo nell’esperienza del visitatore. L’immagine, resa instabile dalla ricostruzione, vibra⁷³⁶ e si carica di una tensione latente che invita lo spettatore a una presa di posizione interpretativa. La pratica di Demand, infine, consente di leggere la mostra non come una semplice esposizione di opere, ma come un campo di relazioni in cui la teatralità si manifesta attraverso la costruzione di situazioni percettive. Le sue “magical rooms”⁷³⁷, che dentro Ca’ Corner della Regina subiscono un’amplificazione notevole grazie al lavoro congiunto con i suoi colleghi, funzionano come spazi di soglia in cui il passato ritorna sotto forma di effigie architettonica e lo spettatore è chiamato a confrontarsi con i fantasmi della storia. In questo senso, il lavoro di Demand si inserisce pienamente nella logica transmediale del progetto, contribuendo a ridefinire il ruolo dell’immagine fotografica come strumento critico e performativo all’interno del dispositivo espositivo. Il lavoro di Demand introduce una riflessione decisiva sul rapporto tra visione, scena e ambiente che trova un’estensione naturale nelle architetture scenografiche di Anna Viebrock. Se, nel caso di Demand, la teatralità emerge attraverso la sospensione dell’immagine tra documento e artificio, tra fotografia e scultura, negli interventi di Viebrock essa si dispiega pienamente nello spazio attraversabile, coinvolgendo direttamente il corpo dello spettatore. In entrambi i casi, ciò che viene messo in crisi non è soltanto il regime della rappresentazione, ma anche la posizione dello sguardo: l’immagine non

⁷³⁴ G. Celant, *The Cavern of Images*, s.p.

⁷³⁵ M. Roman, *Thomas Demand. Sortir du cadre*, in Ead. *Habiter l’exposition*, pp. 165-173, qui p. 173.

⁷³⁶ Cfr. U. Eco, *L’opera aperta nelle arti visive*.

⁷³⁷ T. Demand in H.U. Obrist (a cura di), *Thomas Demand*, p. 117.

è più un campo neutro da osservare, bensì una costruzione che chiede di essere abitata, percorsa, esperita nel tempo.

La continuità tra le due pratiche si manifesta nel comune ricorso alla ricostruzione come strumento critico. Se Demand lavora sul doppio fotografico⁷³⁸ e sulla trasformazione dell'immagine in oggetto, Viebrock trasferisce questo principio nello spazio architettonico, costruendo ambienti che non simulano il reale, ma lo rendono straniente attraverso una messa in scena controllata e al tempo stesso fragile. In *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, i modelli, le fotografie e le architetture non funzionano come elementi autonomi, ma come parti di un unico dispositivo scenico che trasforma la mostra in una "macchina performativa"⁷³⁹ composta di soglie percettive. È in questo passaggio dall'immagine ricostruita allo spazio abitabile che la teatralità si configura come principio organizzatore dell'esperienza espositiva, preparando il terreno per l'intervento di Viebrock e per il riconoscimento della scenografia come strumento critico e conoscitivo.

La mostra sembra rimandare "alla matrice corporale delle cose, è un ventre visivo che fa risalire alla storia della materia umana, naturale e artificiale. E poiché è difficile proiettarsi in un'immagine fotografica o elettronica, l'invito sul palcoscenico dello scarto e della confusione è un'immersione nello spazio e nel tempo. Qui il visto e il vedente si muovono nel *reale*, partecipano all'happening delle cose. [...] È certamente un recupero della gerarchia materiale rispetto a quella immateriale: senza corpo, non c'è sguardo"⁷⁴⁰. Quest'ultima affermazione, in particolare, che lega indissolubilmente corpo e visione, conferma la sua validità in tutte le mostre fin qui analizzate e in *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* trova la sua massima estensione verso una elaborazione concettuale più astratta, andando a sostituire il corpo dell'artista con quello del visitatore-spettatore. È vero che il progetto espositivo veneziano era dedicato principalmente a opere di arte visiva, ma, come osserva Florian Malzacher in merito alla mostra *Chambres d'Amis* curata da Jan Hoet, "nello scatenare l'immaginazione dei visitatori ha prodotto una propria performatività: le camminate [in questo caso, fra una stanza e l'altra] hanno dato luogo a diverse narrazioni e drammaturgie individuali"⁷⁴¹, e il contesto

⁷³⁸ Si veda G. Celant, *The Cavern of Images*; R. Marcoci, *Thomas Demand*; H.U. Obrist (a cura di), *Thomas Demand und die Nationalgalerie*, Walther König, Colonia 2009.

⁷³⁹ M. De Vivo, *Sette stagioni dello spirito: la "macchina performativa" di Gian Maria Tosatti*, in Laudando C. M. (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*.

⁷⁴⁰ G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, p. 660. Corsivi nell'originale.

⁷⁴¹ F. Malzacher, *Sentirsi vivi*, p. 54.

architettonico di Ca' Corner della Regina, insieme alle costruzioni realizzate per la mostra, hanno alimentato “forme di interpretazione tanto quanto le opere d’arte”⁷⁴².

⁷⁴² *Ibidem.*

4.4 A conclusione: elementi comuni

Quello che vediamo accadere nella scena espositiva è un passaggio dalla cura delle singole opere d'arte alla cura di uno spazio che, oltre a essere il dispositivo di esposizione, diventa un "corpo sociale"⁷⁴³, condiviso da artisti/e, curatori/rici, pubblico, installazione e oggetti-opera d'arte. Considerata in qualità di procedimento condiviso, il metodo espositivo emerso nel corso di questo studio – prima, affrontato attraverso Germano Celant ed evidenziato, successivamente, all'interno di Fondazione Prada – sembrerebbe invitare a "ripensare l'ecologia del sistema delle arti dall'interno"⁷⁴⁴ e ad aprire il pensiero critico a incursioni linguistiche. Per ritornare all'inquadramento teorico iniziale proposto per questa ricerca, si conferma che l'elemento performativo dell'esperienza espositiva è frutto di una costruzione influenzata dal contesto di un metodo curatoriale condiviso, "a mani e a sguardi incrociati"⁷⁴⁵, in cui la curatela stessa rappresenta "una potenzialità portata in essere solo nel momento in cui agisce o esiste negli interstizi dell'interazione"⁷⁴⁶.

Alla luce del percorso analitico sviluppato nel corso di questo capitolo finale, appare possibile delineare con maggiore precisione il quadro teorico entro il quale si iscrive il rapporto tra performatività e dispositivo espositivo, evidenziando come tale relazione non si esaurisca in una semplice convergenza tra linguaggi artistici differenti, ma implichi una trasformazione più profonda delle condizioni stesse di produzione, presentazione e ricezione dell'opera d'arte.

I casi di studio analizzati hanno consentito di osservare come lo spazio espositivo si configuri sempre più come un campo operativo complesso, all'interno del quale si attivano dinamiche relazionali, temporali e percettive riconducibili a una dimensione propriamente performativa.

In questo senso, il performativo emerge non tanto come una qualità attribuibile a specifiche pratiche artistiche, quanto piuttosto come principio strutturante capace di ridefinire l'intero assetto della macchina espositiva. Esso interviene, infatti, nella riconfigurazione delle relazioni tra opera, spazio e spettatore, introducendo una dimensione processuale che mette in discussione la concezione dell'opera come entità stabile e autonoma. L'opera, in questa prospettiva, non si presenta mai come oggetto compiuto e autosufficiente, ma come evento che

⁷⁴³ E. Van Campenhout, *La curatela come mentalità ambientale*, in P. di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 43.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ G. Celant in S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme*.

⁷⁴⁶ N. Thrift, *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*, Routledge, New York 2007, p. 15, in E. Van Campenhout, *La curatela come mentalità ambientale*, in P. di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, p. 44.

si attualizza nella relazione con il contesto e con il soggetto della percezione, secondo modalità che implicano una temporalità aperta e una costante ridefinizione delle condizioni di significazione. Questa trasformazione si iscrive all'interno di un più ampio processo di ridefinizione dei paradigmi estetici e curatoriali che ha investito le istituzioni artistiche a partire dalla fine del XX secolo, determinando una progressiva messa in discussione dei modelli espositivi tradizionali. In questo contesto, la mostra è concepita come un dispositivo neutrale mobile, come una struttura attiva in grado di produrre effetti e di generare situazioni. Essa si configura come un ambiente in cui si intrecciano dimensioni spaziali, temporali e relazionali, dando luogo a configurazioni dinamiche e instabili che richiedono allo spettatore una partecipazione attiva.

I casi analizzati hanno mostrato in maniera particolarmente efficace come tale dimensione performativa si manifesti attraverso modalità differenti, ma convergenti. In *Dal Vivo*, la costruzione di un ambiente immersivo fondato sulla telepresenza e sulla duplicazione del corpo ha reso evidente come la performatività possa emergere anche in assenza di una presenza fisica diretta, attraverso dispositivi tecnologici capaci di attivare relazioni complesse tra presenza e assenza, corporeità e immagine, realtà e finzione. In questo contesto, la mostra si configura come uno spazio liminale, nel quale le coordinate tradizionali della percezione vengono sospese e rinegoziate, generando una condizione di instabilità che coinvolge direttamente lo spettatore. La dimensione liminale individuata in *Dal Vivo* si rivela particolarmente significativa nella misura in cui consente di comprendere come il performativo operi attraverso la creazione di soglie, ovvero di spazi di transizione in cui categorie consolidate e sistemi dicotomici vengono messi in crisi. In questi spazi instabili, lo spettatore è chiamato a confrontarsi con una condizione di indeterminazione che implica una ridefinizione del proprio ruolo e della propria posizione. Non si tratta più di osservare un oggetto da una distanza stabilita, ma di attraversare un ambiente, di sostare in esso, di negoziare continuamente il proprio rapporto con ciò che si offre alla percezione.

Analoga centralità assume la dimensione temporale nel caso di *Art or Sound*, in cui il suono si configura come elemento capace di ridefinire le modalità di organizzazione dello spazio espositivo. Il suono, infatti, introduce una temporalità che non coincide con quella della visione immediata, ma richiede una durata, un'attesa, un processo di ascolto che implica la partecipazione attiva del corpo. In questo contesto, la mostra si configura come un ambiente sinestesico in cui il visitatore è chiamato a negoziare continuamente la propria posizione, attivando un'esperienza percettiva che si sviluppa nel tempo e che implica una relazione dinamica tra i diversi sensi. Il suono, inteso come materiale strutturante, contribuisce a ridefinire

le modalità di fruizione dello spazio, introducendo una dimensione processuale che mette in crisi la centralità dello sguardo e apre la percezione a forme più complesse e articolate.

Nel caso di *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, infine, la dimensione performativa emerge attraverso la costruzione di un ambiente narrativo complesso, in cui *media* diversi e pratiche operative provenienti da ambiti disciplinari differenti si intrecciano, dando luogo a una configurazione ibrida e stratificata. In questo contesto, la scenografia assume un ruolo centrale nella definizione dello spazio espositivo, contribuendo a trasformare la mostra in un dispositivo che si sviluppa come sequenza di situazioni. Lo spettatore è chiamato ad attraversare questo ambiente, a orientarsi al suo interno, a costruire percorsi di senso che non sono predeterminati, ma emergono attraverso l'esperienza.

In tutti i casi considerati, emerge con chiarezza un progressivo slittamento dall'opera d'arte intesa come entità autonoma a una concezione complessiva dello spazio espositivo, che conduce a una piena ridefinizione della mostra nei termini di evento. Tale trasformazione comporta un coinvolgimento diretto dello spettatore, concepito come soggetto attivamente implicato nel processo di costruzione del significato, favorendo una dimensione di condivisione esperienziale fondata sulla relazione. In particolare, in *Dal Vivo* e *The Boat is Leaking*, artisti e curatori operano congiuntamente come attivatori di dispositivi di coinvolgimento, attraverso i quali ai partecipanti è affidato il compito di portare a compimento l'esperienza stessa. La sua realizzazione si fonda, infatti, sull'azione condivisa dei partecipanti, configurandosi come esito di una dinamica collettiva. La fruizione si definisce pertanto come un processo attivo, che implica una partecipazione al contempo corporea, percettiva e cognitiva.

È proprio all'interno di questa dinamica che assume particolare rilevanza la nozione di straniamento come procedimento di destabilizzazione e inversione delle identità delle cose. Relativamente alla concettualizzazione del termine a opera di Victor Šklovskij, lo

scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta le difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza nell'arte.⁷⁴⁷

⁷⁴⁷ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino (1968) 2003, pp. 81-82.

Nei contesti analizzati, lo straniamento si manifesta come una strategia capace di interrompere le modalità percettive abituali e di attivare una condizione di attenzione critica. Esso si realizza attraverso la dislocazione dei riferimenti spaziali, la manipolazione delle coordinate temporali, la sovrapposizione di registri percettivi differenti e la messa in crisi delle aspettative dello spettatore. Tali strategie contribuiscono a generare una condizione di instabilità che apre a nuove possibilità di esperienza e di interpretazione. Come effetto che scaturisce dalle operazioni di messinscena trattate nell'elaborato, nel processo di straniamento viene presentata l'esito di una manipolazione di una parte del mondo reale in cui lo spettatore vive, tale da non apparire una regolarità del quotidiano e chiamando in causa, perciò, un intervento cognitivo per essere compresa. "L'effetto di straniamento consiste nel portare a comprensione una cosa usuale, nota, sempre sott'occhio, richiamando l'attenzione su di essa in modo da farla apparire speciale, sorprendente, inattesa"⁷⁴⁸.

In queste relazioni impreviste, accade che colui che partecipa si ritrova ad assumere

continuamente la sua dimensione privata come unico strumento di interrogazione ed entra così in un mondo quanto meno classificabile, fa continuamente un salto fuori dalla sua *naturalità* e esce fuori dalla dimensione acquisita, riimpara a percepire, a sentire, ad intendere e ad usarsi. Naturalmente imparare a muoversi ed esperire il proprio esserci non significa produrre movimenti, ma imparare ad usare noi stessi come materiale su cui si esercitano nuove elaborazioni [...].⁷⁴⁹

In questi incontri, anche lo spettatore stesso può talvolta diventare, a seconda dei casi, "attore, elemento scenico o fattore di disturbo"⁷⁵⁰.

In relazione alla costruzione espositiva nella sua totalità, ritorna continuamente il ruolo attivo dell'architettura nella configurazione finale di questo processo di straniamento, confermandosi dunque non come effetto estetico, ma di un concetto operativo che consente di mettere in discussione le categorie consolidate e di favorire nuove modalità di relazione con l'opera. Esso agisce come un elemento di rottura che interrompe la continuità dell'esperienza e introduce una distanza critica, permettendo allo spettatore di rinegoziare il proprio rapporto con ciò che percepisce. In questo senso, lo straniamento si configura come una componente essenziale della

⁷⁴⁸ B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1975, vol. I, p. 187.

⁷⁴⁹ Ivi, cit. p. 34.

⁷⁵⁰ P. Bianchi, *The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places*, p. 90.

dimensione performativa, nella misura in cui rende possibile l'attivazione di un'esperienza che non si esaurisce nella contemplazione, ma implica un coinvolgimento attivo e trasformativo.

In relazione a queste trasformazioni, emerge con particolare evidenza il ruolo della regia curatoriale. La curatela, in questo senso, non può più essere concepita come una pratica organizzativa, ma come un processo progettuale complesso che implica la costruzione di condizioni di esperienza. Il curatore assume così il ruolo di una figura che opera attraverso dispositivi di orchestrazione, coordinando elementi eterogenei all'interno di una struttura relazionale e spesso agendo in collaborazione con altre figure implicate nei processi di costruzione della mostra. La regia curatoriale si configura come una pratica performativa nella misura in cui contribuisce attivamente alla produzione dell'opera e alla sua attualizzazione.

Questa concezione della curatela implica una ridefinizione dei confini tra le diverse figure coinvolte nel processo espositivo: i ruoli di artista, curatore e spettatore tendono talvolta a incontrarsi e a interagire secondo modalità non gerarchiche, dando luogo a configurazioni collaborative che mettono in discussione le tradizionali distinzioni tra produzione e fruizione. In questo contesto, la mostra si configura come un dispositivo aperto, nel quale le relazioni tra i diversi elementi non sono predeterminate, ma emergono attraverso processi di negoziazione e interazione.

Alla luce di queste considerazioni, appare possibile interpretare il dispositivo espositivo contemporaneo come uno spazio di sperimentazione in cui si articolano nuove forme di relazione tra arte e vita. Il performativo, lo straniamento e la regia curatoriale si delineano come tre dimensioni strettamente interconnesse, attraverso le quali è possibile comprendere le trasformazioni in atto nel campo delle pratiche espositive. Mentre l'elemento performativo introduce una dimensione processuale e relazionale nello spazio, lo straniamento ne attiva una condizione critica e riflessiva, mentre la regia curatoriale costruisce le condizioni operative attraverso cui tali dinamiche possono essere determinate.

In questo quadro, la mostra si configura come un dispositivo critico capace di interrogare non solo le modalità di presentazione dell'opera, ma anche le condizioni di produzione e di circolazione dei significati. Essa si presenta come un luogo in cui si articolano tensioni tra stabilità e trasformazione, presenza e assenza, visibile e invisibile, dando luogo a configurazioni che sfuggono a una definizione univoca. La sua natura porosa e dinamica consente di accogliere una pluralità di pratiche e di linguaggi, favorendo la costruzione di spazi di interazione e di confronto.

In definitiva, sembrerebbe possibile affermare che il performativo nello spazio espositivo rappresenta non soltanto un ambito di indagine teorica, ma anche un campo di pratica in cui si

sperimentano nuove modalità di produzione e di fruizione dell'arte. Attraverso la messa in crisi delle categorie tradizionali e l'attivazione di processi relazionali, esso contribuisce a ridefinire il ruolo dell'arte nella società contemporanea, aprendo a nuove forme di esperienza e di conoscenza.

Ciò che deriva da questa ricostruzione è una proposta inedita, che non è né arte visiva, né arti performative, né performance art, ma un evento ibrido composto dall'immediatezza del gesto performativo, dall'unicità dell'esperienza e dalla spazialità museale. Al di là dei concetti di oggettivazione del corpo e di esperienza estetica, i casi di studio e le figure professionali analizzate, attraversano i confini tra lo spazio sacro dell'arte, la scena e la posizione privilegiata dello spettatore.

Thus, within a fluid and hybrid place, halfway between a theatrical stage and a museum space, the spectator's point of view is upset. The typical frontal perspective of the theatrical architectures, as well as the Renaissance monocular gaze which blocks the viewer in a specific place, disappear to leave room to a multidirectional experience. In a sort of parallax, which multiplies the paths and points of view from which to experience the vision, the spectator is activated by a multipurpose perception and involved in the [...] exhibition. While observing, the spectator also participates in the exhibition, therefore, his behavior becomes an exercise of aesthetic creation. By abandoning his condition of passiveness, about which Susan Sontag realized a deep reflection (at least from a cinematographic or photographic point of view), the spectator conquers the scene in the illusion of having acquired an emancipated condition, almost becoming a work of art, a real exhibit.⁷⁵¹

⁷⁵¹ Ivi, cit. p. 91. Si veda anche D. Cameron, *Effective Exhibits. A Search for New Guidelines. The Evaluator's Viewpoint*, in "Museum News", vol. 46, n.5, gennaio 1968, pp. 3-45.

Apparati

La voce di Fondazione Prada: intervista a Chiara Costa e Mario Mainetti

Mercoledì 18 febbraio 2026 ho intervistato Chiara Costa e Mario Mainetti (nel testo CC e MM), rispettivamente Head of Programs e Head of Public Program and Publications di Fondazione Prada, presso la sede milanese dell'istituzione, in Largo Isarco, 2.

Angelica Bertoli: Faccio una breve introduzione per spiegare molto velocemente come ho strutturato la mia ricerca relativamente al tema vincolante dell'interdisciplinarietà. Il titolo inizialmente assegnato è, infatti, *Le espressioni artistiche come elemento interdisciplinare della cultura*, a cui ho successivamente aggiunto il sottotitolo *Il paradigma del performativo nelle mostre di Fondazione Prada (1998-2017)* per chiarire il contesto entro cui la ricerca si è svolta e anche per evocare immediatamente l'approccio e la costituzione interdisciplinare della Fondazione. Già nei miei studi precedenti avevo indagato il lavoro di artisti visivi in connessione con il teatro e lo spazio teatrale, inteso sia nei suoi aspetti teorici che come campo di ricerca a cui riferirsi per i meccanismi espositivi, che potevano essere concettualizzati come teatrali, scenografiche. Da questo punto iniziale della mia ricerca, ho poi verificato che la cornice scientifica di partenza fosse effettivamente valida e applicabile all'interno delle mostre della Fondazione.

I casi di studio, che peraltro avevamo individuato insieme fin da subito, sono *Laurie Anderson. Dal Vivo, Art or Sound* e *The Boat is Leaking. The Captain Lied.* e si sono rivelati, alla fine di questo percorso, dei casi "perfetti". Nel senso che si sono dimostrati, in un arco cronologico comunque ampio, sia molto coerenti con la mia tematica di ricerca che con l'identità, chiaramente, della Fondazione, che nel corso del tempo si è ampliata e si è modificata, ma ha mantenuto al centro alcuni aspetti anche concettuali fondamentali sempre presenti. Poi il lavoro che ho fatto è stato quello di trovare una connessione tra il primo capitolo, dedicato alla definizione di una cornice teorica, e le mostre selezionate, che occupano il capitolo conclusivo. Nel mezzo, il secondo capitolo è rivolto alla figura di Germano Celant come mediatore tra il mio profilo teorico, la sua metodologia – in particolare dentro Fondazione Prada –, mentre il

terzo capitolo è dedicato esclusivamente alla Fondazione, quindi a tutte le sue specificità anche in termini spaziali, architettonici, a come sono concepiti gli spazi oltre che da un punto di vista funzionale e di progettazione architettonica, anche come dimensione di ricerca. Infine, come dicevo, il quarto capitolo analizza i casi di studio specifici.

Dopo questa breve ricognizione dell'organizzazione dei contenuti, vorrei partire proprio dal concetto di interdisciplinarietà, soprattutto perché mi sembra evidente che si tratti di un tema incastonato nella storia e nella costituzione della Fondazione, è quasi un atto fondativo si potrebbe dire. Perché pensate che sia così importante e necessario affrontare questo tema, come appare evidente da tutti i progetti realizzati, e soprattutto come pensate che sia cambiato negli ultimi trent'anni sia in relazione alla fondazione stessa, sia nel panorama culturale contemporaneo?

CC: Magari faccio giusto una nota veloce: diciamo, prima di tutto, che l'interdisciplinarietà è stata ufficializzata forse nel 2015, nel momento in cui abbiamo aperto questo spazio [in Largo Isarco] con una mostra di archeologia. Quindi già si capiva chiaramente che era una sorta di manifesto di quello che avremmo voluto fare. Però non saremmo arrivati a quello senza una serie di mostre-esperimento fatte a Venezia, tra cui sicuramente *Art or Sound*, del cui risultato Germano Celant è stato particolarmente felice proprio per questa interdisciplinarietà realizzata, ma anche il *remake* di *When Attitudes Become Form*. Sono due mostre, oltre che tra le più interessanti e belle da vedere, che ci consentono anche di riflettere su quanto sia importante parlare di interdisciplinarietà più che di multidisciplinarietà. È molto più difficile l'interdisciplinarietà, nel senso che la “multi” significa lavorare su vari aspetti, metterli in connessione. È molto più difficile, lo sappiamo bene, perché abbiamo come esempio massimo, e forse la sfida maggiore, il progetto *Human Brains* in cui mettere insieme scienza e cultura è stato un lavoro molto lungo che ancora prosegue. Il 2015 secondo me è stato un po' il punto di approdo, anche se sicuramente le mostre di Venezia sono state la palestra. Forse tutti gli anni prima sono stati un percorso di studio quasi teorico su che cos'è l'interdisciplinarietà, ma attivata dagli artisti in quel caso. Ripartendo da lì, sono stati gli artisti stessi a inserire nei loro progetti il tema dell'interdisciplinarietà – vedi Laurie Anderson. Queste sono state mostre seminali, sperimentali e *site-specific*, molto peculiari, secondo me, che abbiamo fatto a Venezia. Poi a Largo Isarco abbiamo iniziato così, dove comunque anche lo spazio ti costringe in qualche modo, a sposare questo approccio, anzi è proprio concepito per questo approccio.

MM: Sì, esatto. È anche per questo, infatti, che qua non c'è un museo tutto nuovo, tutto del 2015 e comunque l'idea era quella di lavorare sull'esistente, sul campus per sviluppare diverse possibilità, anche "a disposizione" degli artisti o dei curatori quando vengono a lavorare qua. Secondo me è importante capire quanto nel metodo, se vogliamo chiamarlo così, nel modo di lavorare della Fondazione Prada, sono stati importanti i primi quindici o vent'anni di lavoro con gli artisti, perché l'interdisciplinarietà viene da lì, viene dal metodo dell'artista, dall'apertura dell'artista e alla quale la fondazione Prada ha permesso anche un allargamento. Tutti questi progetti di cui parliamo sono progetti che nascono da collaborazioni, anche e soprattutto di tipo intellettuale tra curatore – penso soprattutto a Germano Celant –, artista, i membri della Fondazione Prada, ma anche collaborazioni di persone che vengono da discipline diverse e che possono essere architetti a designer, ma che a volte sono state anche ditte che producono prodotti specifici, come i funghi per i lunapark. La Fondazione Prada ha funzionato tanto come un laboratorio di interdisciplinarietà, un luogo in cui si è sperimentata l'applicazione di una disciplina in un campo, magari solo leggermente diverso da quello che era canonicamente inteso.

AB: Quindi diciamo che secondo voi, in base anche a quello che mi stai dicendo, il ruolo dell'artista ha sempre avuto uno spazio specifico fin dalla costituzione della mostra, dell'evento espositivo finale? In questo rapporto tra l'opera, l'artista, il curatore, lo spazio, c'è stato un approccio di dialogo – mi sembra di capire – orizzontale, per cui non si tratta dell'opera che si adatta allo spazio o viceversa, ma si costruiscono insieme?

MM: Secondo me sì. Infatti, nella mostra di cui parlavamo prima, *When Attitudes*, non a caso ci sono tre curatori: uno è un curatore-storico dell'arte, uno è un architetto e uno è un artista. Queste sono le tre componenti base. Adesso ci sono le scuole di curatela, ma prima i curatori o avevano studiato architettura o erano storici dell'arte. Quindi c'è qualcosa nel fare nello spazio, nel portare l'arte nello spazio, che è un'ottica di idee, come dice Szeemann, "Ausstellungsmacher", cioè *Exhibition Maker*.

AB: Sì certo, infatti una delle questioni poi che discutere con voi riguarda appunto il caso di *When Attitudes Become Form*, ma pensavo anche a *L'image volée*, dove appunto Thomas Demand era stato curatore. Questo è un dibattito sicuramente molto ampio, quello cioè

dell'artista curatore⁷⁵², però a prescindere dal “caso mostra” specifico, secondo voi questa forma di delega curatoriale, anche teorica e che ha uno sguardo un po' di parte (quello dell'artista) come è stata concepita? Qual è l'idea dietro alla quale c'è si delega un artista a diventare anche curatore della mostra, o co-curatore?

CC: Esatto. È una cosa, quella di lavorare con gli artisti come curatori, che tra l'altro abbiamo fatto più volte. Secondo me, nel momento in cui l'artista è curatore porta già una performatività dentro al progetto, che lo rende sicuramente diverso da quello di un curatore. Diverso non significa meno teorico, nel senso che anche nel caso di Demand c'era un impianto teorico molto interessante e comunque anche quello si può demandare. Cioè, come ha fatto Thomas, nel libro sono inclusi e coinvolti una serie di teorici che supportavano questo discorso sia da un punto di vista storico che da un punto di vista anche più teorico. Addirittura, c'era una persona che si occupava di diritto nel caso del furto d'immagine, eccetera. Quindi, secondo me non si tratta di una scelta fatta a tavolino. Nel lavorare con gli artisti che curano una mostra c'è già un qualcosa di performativo, forse da noi percepito come più imprevedibile, non so se sia giusto o meno. Alcuni casi sono per esempio quelli di Goshka Macuga, che ha curato una mostra, che di fatto era anche una sua mostra e si trattava di una sorta di assemblage di attitudini e risultati; Francesco Vezzoli, Peter Fischli, Theaster Gates, Thomas Demand.

MM: Tra l'altro, il caso di Peter Fischli è peculiare, trattandosi di uno scultore ha curato una mostra sulla pittura contro la pittura in teoria, partendo ovviamente da una sua scultura che tra l'altro era il modello della mostra.

CC: Si vede già, quindi, il livello di una coesistenza tra un impianto teorico e un vissuto che l'artista porta e che, per forza di cose, rende il progetto poi diverso da quello che sarebbe stato stato se fosse stato sviluppato in modo più tradizionale. Mi viene in mente il caso di Tuymans: lui ha lavorato forse già il modo più tradizionale o autoreferenziale, perché voleva capire la relazione tra il barocco e il suo lavoro.

MM: Secondo me era interessante il fatto che [Tuymans] era talmente autoreferenziale che alla fine molti degli artisti erano molto vicino a lui, cioè erano proprio di quella parte d'Europa da cui viene lui, che è anche una parte importante del barocco. Secondo me non bisogna

⁷⁵² Il riferimento principalmente è all'antologia di Elena Filipovic, *The Artist as Curator: An Anthology*, Mousse Publishing, Koenig Books, Germany 2017.

dimenticare che la Fondazione Prada non è uno spazio espositivo, è un gruppo di lavoro con più spazi espositivi. Quindi ci possiamo e ci siamo anche potuti permettere di sperimentare con gli artisti come curatori perché comunque c'erano i curatori interni. Alla fine, il lavoro del curatore è prendersi cura di qualche cosa, perciò sia quando lavoriamo con gli artisti che quando abbiamo lavorato con curatori esterni, noi siamo internamente responsabili del nostro punto di vista perché la mostra è un dialogo tra l'istituzione e chi porta l'idea. Vedi i casi di Settis, Koolhaas, Tuymans, tra i molti. Però questo libera anche il curatore di tante cose che magari sono di un livello più, non dico amministrativo, però di verifica: si tratta, cioè, di processare, verificare le informazioni, fare ricerche. Credo che sia stato possibile fare queste mostre, perché qua c'è un team curatoriale che comunque poteva sviluppare le idee che erano fuori. Le mostre che abbiamo fatto, soprattutto quelle con gli artisti come Goshka o come Peter Fischli, sono state elaborate sviluppando anche delle ricerche qua come avremmo fatto se l'avessimo curata da soli. Però avere qualcuno che ha già un suo punto di vista e il cui punto di vista è ben supportato da una attività, una ricerca, una pratica d'artista è sicuramente un modo interessante di lavorare. È difficile. Un tema si può sviluppare sicuramente benissimo, per esempio, in un libro, ma una mostra è una cosa un po' diversa e quindi non tutti quelli che sono bravissimi a fare un libro di un certo tipo (non so, sul barocco oggi, per esempio) sono anche capaci di fare una mostra, mentre un artista è sicuramente capace.

AB: Questo è molto interessante anche proprio perché, come giustamente dicevi tu, le mostre e la ricerca intorno a esse sono strettamente collegate all'oggetto catalogo, che mi sembra esistere sempre un po' al di fuori alla mostra in sé, nel senso che appunto è un lavoro aggiunto. È interessante ragionare anche sul fatto che spesso, proprio nel coinvolgimento dell'artista all'interno dell'organizzazione, ci sia un'idea di riconoscimento di questa figura in evoluzione dell'artista, soprattutto in un'epoca in cui chiaramente il curatore per eccellenza sembra che abbia monopolizzato, se vogliamo, anche la lettura stessa di alcuni lavori, di alcune opere e talvolta di interi progetti. Quindi questa sperimentazione sempre continua è sicuramente molto interessante, quindi era una domanda che volevo fare, relativamente a come la Fondazione nella sua organizzazione interna dialoghi con chi viene chiamato. Mi veniva in mente il caso di *The Boat is Leaking*, che è uno di quelli che ho studiato e che mi ha appassionato particolarmente. Mi ha interessato molto il fatto che, visto dall'esterno, la mostra si compone di un curatore esterno e tre artisti, canonicamente parlando. Addentrandoci, però, mi sembra che gli artisti e il curatore abbiano lavorato su uno stesso orizzonte, insieme, in maniera congiunta, a configurare

un macchinario installativo e curatoriale più complesso, composto da punti di vista che sono costantemente messi in dialogo fra loro.

MM: Quando abbiamo fatto quella mostra, siamo ovviamente partiti con un'idea che è una struttura di progetto, di organizzazione eccetera, però spesso, andando avanti, l'abbiamo cambiata. In quel caso siamo partiti con un curatore e due artisti, e la necessità di lavorare con un architetto, e alla fine abbiamo finito che avevamo un curatore e tre artisti. Anna Viebrock è stata così coinvolta nella realizzazione proprio dell'idea che non potevamo non pensare che fosse essa stessa parte del team, perché siamo partiti dicendo “abbiamo bisogno di questo” e la risposta è stata così potente dal punto di vista creativo, e anche invasiva nel corso della mostra, che noi l'abbiamo invitata a far parte di un gruppo di artisti. Anche perché, dal punto di vista della relazione col pubblico e della comunicazione, avere lei allo stesso livello di Thomas e di Kluge è stato il modo migliore per chiarire come bisognava esperire questo progetto, anche nello spazio.

CC: E anche dichiarare una inter e multidisciplinarietà di esperienze degli artisti, che era particolarmente interessante perché, per l'appunto, c'erano il cinema, le arti visive e il teatro.

MM: Però non è multidisciplinare, perché non c'era una stanza di cinema, eccetera, ma tutto era insieme, tutti hanno aperto la porta della loro pratica artistica agli altri due, o tre con il curatore, per realizzare il progetto.

AB: Sì, infatti questo per me è stato un caso molto affascinante perché è proprio una dichiarazione aperta anche di come è stata costruita la mostra. Penso allo spettatore, per esempio: effettivamente è un appello che mostra un po' anche come vengono strutturate certe installazioni. Alla fine, anche quello è chiaramente uno dei degli intenti di costruzione delle mostre⁷⁵³.

CC: Sì, non sempre, però sicuramente adesso molto di più. Credo che gli artisti abbiano capito che il termine di “immersività”, ormai anche abusato e usato solo in connessione alla realtà virtuale, in realtà nelle installazioni, nelle mostre è fondamentale perché è quello che implica il coinvolgimento emozionale, emotivo dello spettatore. Quindi quella è stata una mostra in cui

⁷⁵³ H. Foster, *Bad New Days. Arte, critica, emergenza*, Postmedia Books, Milano 2019.

moltissimi visitatori dicevano “non ho capito bene cosa devo pensare adesso, ma è stato bellissimo, come un sogno”. Quindi perfetto, nel senso che addirittura lì, dove cioè noi siamo ossessionati di dover dare un messaggio, forse non è sempre necessario in certi progetti e non è la semplice esperienza in sé, ma qualcosa di livello diverso. Appunto, di essere portati altrove. E quella mostra ci è riuscita molto bene, penso.

AB: Anche perché, in quel caso, molti dei lavori esposti, non tutti chiaramente, mi sembra che siano stati realizzati precedentemente: per esempio, penso al palcoscenico di Anna Viebrock o anche ad alcune opere di Thomas Demand e di Kluge.

MM: Era un progetto in cui c’era gente che stava dentro anche tre ore. Ovviamente, non tutti i progetti possono essere così e questa non è la soluzione giusta per tutti, però sicuramente in Fondazione Prada abbiamo sempre cercato di avere un livello base di coinvolgimento del pubblico attraverso l’uso dello spazio. Abbiamo sempre investito molto in scenografie. Penso anche, per esempio, ad *Art or Sound*, che è una mostra alla fine sulla carta molto classica, con un’organizzazione potenzialmente cronologica (per cui era evidente che i suoni dovevano arrivare dalle opere d’arte contemporanea), invece gli strumenti erano lì per essere visti come strumenti. In quella mostra ci sono state due strategie allestitivo fondamentali: una è legata allo spazio di Venezia, uno spazio cioè che ha questa stanza lunghissima, il portego, però si entra a metà. Quindi tendenzialmente l’organizzazione della stanza dove, sia che si parta da destra o da sinistra, si regola dall’ingresso a metà. E Germano cosa aveva fatto? Aveva voluto un’organizzazione cronologica, concependo però l’isola davanti all’ingresso come luogo in cui capire già tutto l’assetto della mostra. Quindi lì aveva messo una pedana, separata dal resto, dove c’erano una scultura, una fotografia, un dipinto e un carillon. Detto questo, poi si poteva arrivare in fondo alla stanza e si vedeva tutto, oppure scegliere il percorso che volevi tu. La seconda scelta allestitiva era stata la decisione di non preoccuparci più della contaminazione tra i suoni, perché a Ca’ Corner non ci sono le porte; quindi, se metti in video in una stanza si sente in quell’altra, ma di usare questa contaminazione come parte della mostra. Quindi abbiamo coinvolto nel gruppo di lavoro della mostra il musicista dj Frédéric Sanchez e con lui abbiamo non solo orchestrato i ritmi delle opere d’arte che suonavano, ma in parte e su suo suggerimento, abbiamo anche aggiunto il suono ad alcuni degli strumenti per poter avere l’esperienza del suono della tromba (poiché c’erano alcuni strumenti che non potevano essere suonati). L’intento era di creare tutta la sinfonia che c’era nella mostra, così che non ci fosse un gruppo muto perché l’idea era di negare un po’ il confine tra quello che è arte visiva e musica. Quindi

tu dovevi guardare gli oggetti e pensare “sto guardando uno strumento, oppure un'opera d'arte?”. Era importante che tutti avessero il suono, soprattutto tutti gli strumenti.

AB: Certo. Infatti, anche nelle immagini della mostra, vedevo che ci sono state delle performance, come per esempio del lavoro di Laurie Anderson, *Handphone Table*...

CC: C'erano delle foto del pubblico che entravano nelle foto stampa, credo. In generale però credo che abbiamo fatto sei o sette performance.

MM: Butler aveva fatto un lavoro con le chitarre, ed era stato molto bello perché è un artista che fa il musicista ma anche delle opere che sono delle sculture che si appendono al muro, che però sono anche degli strumenti musicali. Quindi la sua performance proprio staccava dal muro l'opera e iniziava a suonare. Era venuto anche Pedro Reyes. C'erano state anche diverse attivazioni delle opere, una cosa che avevamo fatto anche a Ca' Corner, per esempio per *Small Utopia*, che forse ha segnato l'inizio di questo percorso. Lì avevamo oggetti di design e opere d'arte, multiple edizioni, e avevamo anche delle opere di Fluxus: c'erano state delle performance di Fluxus in settembre.

AB: Vorrei tornare di nuovo al caso di *Art or Sound* perché mi interessava parlare del tema della sinestesia, che torna costantemente. Quando magari si ha a che fare con una mostra come questa, dove c'è una tematica molto forte, che ritorna, a livello organizzativo e allestitivo, quanto magari l'allestimento stesso e l'organizzazione di una mostra si adattano tra virgolette a questo tema o se piuttosto è proprio il tema che ha scaturito da

MM: Sì, esatto. Poi era stato anche ricostruito l'*Intonarumori* di Russolo, commissionato dalla Biennale di Venezia del 1977 (la Biennale del Dissenso) a Pietro Verardo.

Si tratta di progetti che hanno una relazione di mutua influenza, anche nel libro. Cioè un progetto parte con una struttura ovviamente classica, ma siccome lo scopo è realizzarlo al meglio, nel corso del progetto ci organizziamo perché sia possibile. Anche nelle mostre che facciamo con Settis, quello che poi viene esposto non è la check list con cui lui arriva dalla sua esperienza di studioso di archeologia, ma è quello che succede anche nel nostro lavoro sui prestiti, per esempio. Il lavoro sull'allestimento, ad esempio, se un architetto dice che sarebbe meglio avere tre di queste opere, certo se ne trovano tre. Dipende molto: noi teniamo sempre presente qual è l'idea del progetto nel realizzarlo e in base a quello prendiamo alcuni

accorgimenti anche allestitivi. Per esempio, *Small Utopia*, in cui si parlava di edizioni, era una mostra in cui in teoria si sarebbero potuti selezionare 200 lavori e avere 200 opere, di ognuna l'opera sarà lì, ci sarà scritto il numero di serie, oppure *unlimited edition*. Ma l'idea era che bisognava comunicare il fatto che le opere d'arte erano riprodotte per avere più pubblico, per andare in più case, per democratizzare l'arte; quindi, avevamo deciso di avere più copie di ogni opera. C'erano opere di cui avevamo 30 esemplari, 20 esemplari, tutti nella stessa vetrina. Quindi questo è l'approccio curatoriale riflesso nei prestiti. Cosa succedeva nelle vetrine? Anche in collaborazione con l'architetto, noi non allestivamo le vetrine centrate: se c'erano tre pezzi non erano uno in mezzo una destra e una sinistra, erano tutti a sinistra, lasciavamo sempre la parte finale della vetrina vuota, per comunicare il fatto che erano di più. Poi, quando tu leggevi questa cosa capivi che questo aveva creato un allestimento molto speciale. Quello, per esempio, è un caso di dialogo che puoi avere con chi allestisce poi le opere.

AB: Ti ringrazio molto. Vorrei fare un passo indietro e tornare alla prima mostra che ho studiato, *Laurie Anderson. Dal Vivo*, anche per una questione tematica. Studiandola si aprono moltissimi temi, e trovo particolarmente interessante il fatto che Laurie Anderson continui ancora oggi a portare avanti un lavoro di documentazione legato a storie specifiche della realtà carceraria. Mi chiedevo quindi, sempre nel contesto della ricerca della Fondazione e della sua condivisione con il pubblico: osservando le serie di convegni e seminari che avete organizzato, ho visto che nel 2002 si è tenuto il convegno *La sfida*. Secondo voi c'è stato un nesso, o un'influenza, per cui la mostra di Anderson ha contribuito ad attivare una riflessione sulla "necessità" di affrontare istituzionalmente questo tema?

E più in generale, tra i vari temi che avete affrontato negli anni, e che magari state pensando di riprendere oggi, ritenete che esista ancora una necessità o un'urgenza di parlarne, in un confronto – come dicevi anche tu – tra voci diverse, specialisti del settore, artisti e altri interlocutori?

MM: Secondo me bisogna fare una premessa generale: i progetti non sono mai da soli, sono progetti di un'istituzione e l'esperienza di ogni progetto, in qualche modo, confluisce nei progetti successivi. Quindi, ovviamente, quello di Laurie Anderson è stato un po' un salto di scala, o un uscire dalle nostra comfort zone del nostro spazio espositivo, perché comunque c'era una collaborazione con l'istituzione, con un'istituzione non d'arte e che riguardava fare qualcosa all'interno dello spazio che non era il nostro. La mostra era da noi, ma Santino Stefanini era seduto nel carcere, non poteva uscire per trent'anni. Quindi quello lì è stato un

buon primo progetto per capire anche cosa potevamo fare, che potevamo anche essere un po' più coraggiosi se ci fosse stata l'occasione. Dal punto di vista tematico, come ho detto prima, lavorare con esterni che magari sono portatori anche di temi, è abbastanza strutturale qua. Quindi, ovviamente, l'abbiamo fatto lì, però quello stesso anno, secondo me un anno prima avevamo già fatto la Chiesa rossa, in cui siamo ancora in una relazione con la parrocchia, e dove abbiamo iniziato a fare performance, dopo tanti anni. Le cose non sono mai veramente nel passato, qua. Sono lì da qualche parte e possono sempre tornare qui, come i vestiti nel cassetto. Il progetto di Laurie Anderson è ancora valido, avrebbe una grande potenzialità di dibattito ancora oggi.

CC: Penso anche a *Five Car Stud* di Kienholz, che è un lavoro che potremmo riallestire anche ogni dieci anni perché sarebbe sempre attuale.

MM: E lì (in *Dal Vivo*) ci sono i temi della tecnologia, del carcerato, che negli anni sono venuti fuori. Il convegno *La sfida* ha avuto in realtà un taglio più filosofico, che voleva essere multidisciplinare, dicevamo allora, perché ognuno parlava per sé. Ragionando su che cos'è "la sfida", è entrato dentro anche il progetto di Laurie Anderson, però avevamo anche una bodybuilder che parlava di identità di genere nel mondo dei muscoli, solitamente associati solo al genere maschile; avevamo degli sportivi, dei filosofi, dei matematici, eccetera. Questo è stato un po' l'inizio per sviluppare poi dei temi successivi, ognuno ha mostrato e parlato della propria specificità. Noi non perdiamo per strada nessuno dei nostri artisti, siamo forse l'unica istituzione che regolarmente lavora con gli artisti, che magari ha fatto quattro progetti con lo stesso artista, con lo stesso curatore, con un architetto. Uno può avere una buona idea una volta nella vita, altri possono averne più di una e non si vede perché non dovremmo continuare a lavorare, a sviluppare queste idee. La mostra di Settis⁷⁵⁴, per esempio, è stata molto funzionale a comunicare la nuova fondazione Prada nel 2015, tornando poi nel 2023 con *Recycling Beauty* per testimoniare che effettivamente i dialoghi che funzionano si possono riattivare quando si vuole.

AB: Tutto quello che mi avete raccontato mi porta a riflettere sulla quantità e soprattutto sulla tipologia dei materiali che sono stati raccolti fino a oggi. Immagino si tratti di materiali molto diversi tra loro. Mi chiedevo quindi, innanzitutto, che tipo di rapporto esista tra il lavoro

⁷⁵⁴ Si tratta di *Serial Classic*, 9 maggio – 24 agosto 2015, co-curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola. Si veda <https://www.fondazioneprada.org/project/serial-classic/>.

dell'ufficio, l'organizzazione delle mostre e il materiale d'archivio. In secondo luogo, vi domanderei se pensate che l'archivio possa essere utilizzato anche in futuro come uno strumento per integrare ulteriormente le vostre attività – per esempio attraverso forme di apertura al pubblico o modalità che permettano di lavorare direttamente su questi materiali. E infine, mi chiedevo se l'archivio possa diventare anche uno spazio in cui raccontare progetti non realizzati, mostre “impossibili”, o comunque percorsi che fanno parte della storia dell'istituzione ma che non hanno trovato una realizzazione concreta.

CC: Non c'è abbastanza, però è una delle cose di cui parliamo per il futuro non tanto lontano. Nel senso che chiaramente c'è un archivio, però è difficile da consultare. Lo abbiamo usato per generare progetti solo durante il COVID, che è stato il momento in cui in effetti abbiamo dovuto guardare diverse linee di narrazione con il pubblico online, e l'archivio è stato una di quelle. In un certo senso la Torre è un archivio ovviamente, perché alcune delle installazioni in Torre sono una manifestazione di una mostra avvenuta in passato. Diciamo, però, che un progetto strutturato sull'archivio non lo abbiamo ancora. Lo usiamo in continuazione, ma non con una visione molto specifica.

MM: Non è neanche tanto semplice oggi pensare a un archivio di un'istituzione del contemporaneo, perché comunque gli strumenti che usiamo per lavorare non sono gli stessi degli anni Sessanta o Settanta. Per cui se vai nell'archivio di Celant trovi le lettere, perché comunque erano scritte facendo la copia carbone, trovi le foto stampate. Abbiamo sicuramente un buon archivio fotografico e i video che documentano i nostri progetti. Abbiamo lettere manoscritte anche. Però ricostruire l'intero processo diventa difficile, soprattutto perché non sono dei progetti solo nostri, cioè sono dei progetti che noi facciamo spesso e volentieri con esterni, per nostra costituzione. Quindi ricostruire un progetto solo con quello che abbiamo noi non è sufficiente, a mio parere. Spesso abbiamo detto che la ricerca che abbiamo fatto su *When Attitudes*, oggi nessuno potrà farlo sulla nostra mostra perché ci sono troppe realtà coinvolte, troppi materiali e documenti tra gli originali della mostra di Szeemann e i nuovi prodotti da noi. Alla fine, abbiamo trovato mille e quaranta foto, circa. E sono all'incirca tutte. Come fai a raccogliere tutte quelle che sono state fatte alla nostra mostra?

CC: Sono state tutte utili per noi, però per assurdo era più facile fare quel lavoro su una mostra del '69 rispetto alla nostra, soprattutto per questo discorso legato alla circolazione delle immagini.

MM: Sicuramente serve [l'archivio], però se diventa difficile fare un progetto che nasce dall'archivio della Fondazione Prada, sicuramente noi lo faremo perché se c'è una cosa che non abbiamo nel nostro archivio sono progetti impossibili. Se un progetto non si è realizzato, quasi sempre è perché magari, mentre si sviluppava una ricerca, ci siamo resi conto che non ci sembrava più così impellente da condividere con il pubblico. Per cui magari è lì, aspetta un altro momento, oppure magari ci siamo resi conto che qualcosa che non si poteva realizzare per condizioni contingenti, magari verrà indispensabile la presenza di qualcuno che non c'è più oppure non si poteva fare perché c'erano problematiche legate ai prestiti. Abbiamo dei progetti che non abbiamo realizzato, ma quasi mai abbiamo rinunciato perché era difficile, nel senso proprio di praticamente impossibile. Cerchiamo sempre una soluzione per tutto. Per esempio, quando abbiamo fatto *Recycling Beauty* lo sapevamo, c'era una cosa impossibile nell'idea che un oggetto può attraversare il tempo cambiando significato e mantenersi importante, rilevante per via della bellezza: era l'architettura. Perché non puoi portare in mostra una cosa incastonata nella facciata. Quindi nel libro abbiamo fatto 32 pagine, circa, abbiamo pagato un fotografo per fare una documentazione di punti importanti nel discorso del curatore, per trasmettere questa idea di continuità.

AB: Mi viene in mente, in linea con il tuo discorso, che uno degli esempi più recenti di questa possibilità di continuità dell'oggetto-opera d'arte nel tempo è stato anche *Monte di Pietà*⁷⁵⁵: immagino che non sia stato semplice, ma il risultato è stato sicuramente molto ricco, denso, scaturito da una ricerca profonda. Avete dato una lettura veramente molto ampia e completa del lavoro dell'artista.

MM: Quello lì, secondo me, è stato alla fine è stato un progetto sulla fiducia. Secondo me, a un certo punto abbiamo capito che dovevamo anche dare fiducia al pubblico che veniva a visitare la mostra, perché per noi stavamo facendo qualche cosa che era un po' lontano nel modo di relazionarsi con il pubblico. Poi è stato anche l'artista a riporre fiducia nei nostri confronti e poi nel pubblico ha funzionato bene. Resta un progetto impossibile, non so se l'abbiamo fatto veramente bene. È un progetto per capire quanto la nostra Presidente sia anche la nostra Direttrice, nel senso che si è messa nel mezzo di una perché comunque alla fine lei stessa si è dovuta anche mettere era della rivista all'inizio è stato molto dal punto di vista istituzionale,

⁷⁵⁵ Christoph Büchel, *Monte di Pietà*, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 20 apr – 24 nov 2024.

ovviamente quando vai a lavorare con un artista la cui pratica principale è la critica istituzionale è ovvio che sai che devi metterti l'elmo, il parastinchi, tutto il resto, però si può fare.

CC: Magari ci sono riuscite delle gallerie, e anche in Europa hanno avuto difficoltà, però per i musei dipende anche dal progetto.

MM: Christoph ormai fa un progetto ogni cinque anni, perché da una parte non può fare una piccola esposizione nella galleria, dall'altra deve anche trovare chi gli dà fiducia. Sicuramente la nostra storia di mostre e la nostra organizzazione sono stati dei buoni motivi per lui per accettare di lavorare con lui e noi accettare di lavorare con lui.

AB: Deve essere stato un iter particolarmente lungo, perché quanti prestiti sono stati chiesti per quella mostra?

MM: Esatto, in questo tema che poni si è applicata anche l'esperienza di cui parlavamo prima. Da un punto di vista pratico, abbiamo capito che bisognava perseguire due strade separate e lavorare parallelamente: una cosa erano i prestiti, un'altra l'allestimento delle opere. È sempre molto importante lavorare con chi poi si occupa dell'allestimento e organizzare i propri tempi perché diventa sempre una contrattazione. È stato un altro buon progetto di coordinamento interno. A volte tendiamo tutti a vedere bene il nostro lavoro, lo sappiamo, ma per lavorare bene bisogna capire bene il lavoro degli altri con noi, perché altrimenti abbiamo delle aspettative magari folli. Abbiamo un progetto di successo per come lavoriamo, perché siamo riusciti a farlo, non è stato facile, non era perfetto e tutto il resto. E soprattutto io sono andato credo venti volte a Venezia, perché era un piacere vedere che il pubblico era curioso, faceva la fila per vedere il lavoro ed era contento della mostra. Anche per *Kounellis* o *The Boat is Leaking* era stato così. Abbiamo dei progetti in cui la mostra sta in un certo senso in piedi da sola, è un piacere andarla a vedere anche come visitatore noi stessi.

AB: Avrei un'ultima domanda, che è più una curiosità. Sfogliando il catalogo *Unveiling the Prada Foundation* e osservando le varie fasi dei progetti presentati, ho notato che in uno dei primi compare il nome Prada Theater. Mi chiedevo quindi come mai il nome sia stato poi cambiato e, più in generale, quale tipo di rapporto ci sia con la conformazione che lo spazio di Largo Isarco ha poi assunto.

MM: Il progetto che compare in *Unveiling* è molto lontano da quello che poi è stato realizzato qui, perché penso che Prada Theater fosse pensato più come l'idea di quello che è oggi il Cinema. All'epoca c'era anche l'idea – che in parte rimane sottotraccia ancora oggi – di fare un po' di tutto, includendo anche danza o performance. Non siamo stati molto continuativi in questo, ma non è detto che non lo diventeremo in futuro, soprattutto perché, quando abbiamo avuto l'occasione di fare delle cose che ci sembravano importanti in quel momento, le abbiamo fatte.

Un'operazione che abbiamo fatto un paio di volte e che potrebbe tornare è quella di ripensare i progetti che facciamo – o che abbiamo fatto – anche in una versione diversa. *Serial Classic*, per esempio, è stata una mostra, ma dopo l'allestimento è diventata la base per un progetto di danza. È successo anche con una sala delle sfilate. Questo tipo di passaggio a volte rimane un po' sottotraccia, anche perché i materiali che utilizziamo per gli allestimenti sono ormai quasi sempre riciclabili e a volte addirittura riconfluiscono in progetti successivi. Abbiamo riutilizzato vetrine, pannelli; oppure, se non li riutilizziamo noi, li ricicla chi ce li ha forniti, e quindi hanno comunque una seconda vita. In questo processo di “seconda vita delle mostre”, o comunque nella dimensione di quello che succede quando una mostra non c'è più, lo spazio può essere utilizzato non solo dal punto di vista della programmazione, ma anche in ambito educativo. In diverse occasioni abbiamo avuto gruppi di studenti che hanno assistito agli smontaggi o alla costruzione delle mostre.

Bibliografia

G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, edizioni nottetempo, Roma 2008.

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, edizioni nottetempo, Roma. 2006.

G. Agamben G., *Lo stato di eccezione. Homo sacer*, Vol. II, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

L. Adalberti, E. Marinai, M. Tamborrino, C. Titomanlio (a cura di), *Architettare la scena. Intersezioni fra teatro e architettura in Italia dal Secondo dopoguerra a oggi*, Mimesis, Milano 2024.

B. Altshuler, *Biennials and beyond 1962-2002*, Phaidon, Londra 2013.

L. Anderson, *Stories from the Nerve Bible: a retrospective 1972-1992*, Harper Perennial, New York 1994.

L. Anderson, *All the Things I Lost in the Flood: Essays on Pictures, Language, and Code*, Rizzoli Electa, Milano/New York 2018.

K. Arens, R. Wilson, *Is Postmodern Performance Possible?*, in "Theatre Journal", vol. 43, n. 1, The Johns Hopkins University Press, Baltimora 1991.

E. Arosio, *Il museo veste Prada*, "L'Espresso", 17 aprile 2008.

D. Ashford, *The Exhibition as an Artistic Medium*, in "Art Journal", vol. 57, n. 2, Summer 1998, pp. 28-37, <https://doi.org/10.2307/778006>.

P. Auslander, *Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture*, in "TDR/The Drama Review", vol. 33, n. 2, Summer 1989, pp. 119-136, <https://doi.org/10.2307/1145929>.

P. Auslander, *Presence and theatricality in the discourse of performance and the visual arts*, in Id., *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*, Routledge, Londra 1997, pp. 49-57.

P. Auslander, *Behind the Scenes: Gregor Schneider's "Totes Haus ur"*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", vol. 25 n. 3, September 2003, pp. 86-90.

P. Auslander, *The performativity of performance documentation*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", vol. 28, n. 3, 2006, pp. 1-10.

S. Azzoni, *Smagliature. Esperienze di estetica relazionale fra teatro, danza, fotografia*, Mimesis/Eterotopie, Milano/Udine 2020.

D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, De Gruyter, Berlino 2016.

R. Barilli, F. Irace, F. Alinovi, *Una generazione postmoderna: i nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, Mazzotta, Milano 1982.

A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, Felici Editore, Ghezzano (PI) 2012.

T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali. Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa coevolutiva con l'ausilio delle nuove tecnologie*, Tesi in Sociologia delle Comunicazioni di Massa, Facoltà di Sociologia, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", A.A. 1998/1999, 1999.

K. Baum, *Questionnaire on 'The Contemporary'*, in "October", vol. 130, Autumn 2009, The MIT Press, Cambridge pp. 91-96.

S. Benford, G. Giannachi, *Interaction as Performance*, in "Interactions", vol. 19, n. 3, 2012, pp. 38-43, <https://doi.org/10.1145/2168931.2168941>.

A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution*, Les presses du réel, Digione 2024.

W. Benjamin, *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press/Harvard University Press, Cambridge, MA and Londra 1999.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), Einaudi, Torino 2014.

S. Bennett, *Theatre and Museums*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013.

M. Bent, *Aspects of Landscape Politics in KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing*. By Robert Wilson and the Byrd Hoffman School of Byrds, in "Platform, Performance, Place and Geography", vol. 9, n. 2, Queen Mary University, London Press, Londra 2015.

M.G. Berlangieri, *Performing Space. Lo spazio performativo e l'hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Postmedia, Milano 2021.

M. Bertelé, A.M. Monaco, S. Piazza (a cura di), *Cross-Pollination: arte, contaminazioni e ibridazioni dal Medioevo al Contemporaneo*, in "Venezia Arti", vol. 33, dicembre 2024, <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2024/01>.

T. Bezzola, R. Kurzmeyer, *Harald Szeemann - with by Through Because Towards Despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Voldemeer Zurigo, Springer Vienna 2007.

P. Bianchi, *The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places*, in "Anglistica AION" 20.2, 2016, pp. 83-95, doi: 10.19231/angl-aion.201627.

P. Bianchi, *Lo spettatore coreografato: o quando il teatro entra al museo*, in L. Lattanzi, V. Vasiljević (a cura di), *Politiche ed estetiche del teatro*, in "Itinera", n. 16, 2018, pp. 170-186, <https://doi.org/10.13130/2039-9251/11496>.

P. Bianchi, *The Origins of Exhibition Space (1450-1750)*, Amsterdam University Press, 2023.

C. Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, Londra 2005.

C. Bishop, *Participation*, The MIT Press, Cambridge 2006.

C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in “October”, vol. 140, 2012, pp. 91-112.

C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, in “TDR/The Drama Review”, vol. 62, n. 2 (238), Summer 2018, pp. 22-42.

C. Bishop, *Inferni artificiali: la politica della spettacolarità nell'arte partecipativa* (2012), Sossella edizioni, Roma 2024.

B. von Bismarck, J. Schaff, T. Weski (a cura di), *Cultures of the Curatorial*, Stenberg Press, Berlino 2012.

B. von Bismarck, *The Exhibition as Collective*, in “Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert”, Kai-Uwe Hemken, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, pp. 289-299, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839425695.185>.

B. von Bismarck, *The Curatorial Condition*, Stenberg Press, Londra 2022.

M. Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008), Palgrave Macmillan, Londra 2011.

B. Blistène, P. Vergne (a cura di), *Au-delà du spectacle*, catalogo della mostra, Parigi, Centre Pompidou, 22 novembre 2000 – 8 gennaio 2001, Éditions Centre Pompidou, Parigi 2000.

B. Blistène, Y. Chateigne, *A Theater Without Theater*, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcellona; Museu Coleção Berardo, Lisbona, 2007.

J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge / Londra 1999.

G. Böhme, T. Griffero (a cura di), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), Marinotti, Milano 2010.

G. Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Academic, Londra/New York 2017.

F. Bonazzoli, *L'evasione non c'è, ma si vede*, in "Corriere della sera", 01/07/1998.

S. Borutti, *Divenire figura. Le immagini fra memoria, desiderio e sublime*, in D. Guastini, D. Cecchi, A. Campo (a cura di), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Usher Arte, Firenze 2011, pp. 205 -217.

N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010.

B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1975, vol. I.

S. Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Methuen Drama, Londra 1994.

T. Brejzek, L. Wallen, *Cosmopoiesis, or: making worlds. Notes on the radical model worlds of Anna Viebrock*, in "Theatre and Performance Design", vol. 4, nn. 1-2, 2018, pp. 7-22, DOI: 10.1080/23322551.2018.1466947.

P. Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, in "Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali", a. 3, vol. 5, n. 2, Il Mulino, Bologna 1988.

P. Brook, *Lo spazio vuoto* (1968), Bulzoni, Roma 1999.

G. Burighel, *Dal teatro di Jan Fabre: Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi?*, in "Mimesis Journal", 2(2), 2013, pp. 134-143,

<https://doi.org/10.4000/mimesis.397>.

S. Burini (a cura di), *Jurij M. Lotman. Il girotondo delle muse*, Bompiani, Milano 2022.

M. Buskirk, *Creative enterprise. Contemporary art between museum and marketplace*, in “International texts in critical media aesthetics”, 3, Continuum, New York 2012.

J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in Ead., *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theory*, John Hopkins University Press, Baltimora/Londra 1990, pp. 270-82.

G. Cacciottolo, *Traiettorie italiane. Critica d'arte, curatela e identità nazionale*, Postmedia books, Milano 2024.

I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021.

C. Camart, *Recréations ou créations ? Bégaitements de l'art moderne : reconstitutions, reprises et imitations d'expositions (2010-2013)*, ICOFOM Study Series, 43b, 2015, pp. 37-53, DOI : 10.4000/iss.387.

D. Cameron, *Effective Exhibits. A Search for New Guidelines. The Evaluator's Viewpoint*, in “Museum News”, vol. 46, n. 5, gennaio 1968.

S.M.S. Cammarata, *Raccontare il miracolo italiano nel 1994. The Italian Metamorphosis 1943-1968*, in “Venezia Arti”, vol. 32, 2023, pp. 121-138, DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/008.

S.M.S. Cammarata, *Arte povera e identità italiana. Le mostre di Germano Celant 1981-1994*, Postmedia, Milano 2025.

R. Caprilli, *Intervista con Santino Stefanini, l'ex rapinatore e omicida protagonista della performance milanese*, in “L'Unità”, 13/06/1998.

M. Carter, A. Geczy, *Reframing Art*, Berg, Oxford/ New York 2006.

F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani (a cura di), *Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali*, Dossier 4 (*Esposizioni*), atti del convegno internazionale, Parma, 27-28 gennaio, 2017, 2018.

F. Castellani, J. Glicenstein, F. Zanella (a cura di), *Questioning Exhibit Display: Theories, Forms, Perspectives*, Hermann, Parigi 2024.

G. Celant, *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso*, in “Senzamargine”, anno 1, n. 1, gennaio 1969, pp. 32-36.

G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968, Rumma Editore, Salerno 1969.

G. Celant, *Futurismo esoterico*, in “Il Verri”, nn. 33-34, ottobre 1970, pp. 108-117.

G. Celant, *Senza titolo*, in “Argomenti e immagini di design”, a. II, nn. 2-3, marzo-giugno 1971, pp. 76-81.

G. Celant, *Information Documentation Archives*, in “NAC. Notiziario Arte Contemporanea”, 5 maggio 1971, p. 5.

G. Celant, *Dance*, (tr. Henry Martin, Daniella Dangoor), in “Domus”, n. 532, marzo 1974, pp. 54-55.

G. Celant, *The Vortex of Images*, in “Domus”, n. 534, maggio 1974, pp. 8-11.

G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, catalogo della mostra, Venezia, 14 luglio – 10 ottobre 1976, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

G. Celant, *Un’elica americana. Performance: teatro, musica, danza, pittura*, in “Lotus”, n. 17, Gruppo Editoriale Electa, Milano 1977.

G. Celant, *Venice Italy. "Strada Novissima" in "The Presence of the Past", Architectural Section, Venice Biennale*, in "Artforum", n. 19, 4 dicembre 1980, pp. 84-85.

G. Celant, *A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, in *documenta 7*, catalogo, vol. 2, D + V Paul Dierichs GmbH & Co KG, Kassel 1982, pp. xiii-xvii. Tr. it. *Una macchina visuale, l'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni*, in "Rassegna" (Allestire/exhibit design), 10, 1982, pp. 6-11.

G. Celant, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, in "Artforum", vol. 22, n. 1, settembre 1983.

G. Celant, *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, "Campi del sapere", Feltrinelli, Milano 1984.

G. Celant (a cura di), *Arte Povera. Art Povera*, Electa, Milano 1985.

G. Celant (a cura di), *The Course of the Knife. Il corso del coltello. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Frank O. Gehry*, Electa, Milano 1986.

G. Celant, *Roma – New York 1948-1964*, Edizioni Charta, Milano 1993.

G. Celant, L. Settembrini, I. Sischy (a cura di), *Il tempo e la moda*, Skira, Milano 1996.

G. Celant (a cura di), *XLVII esposizione internazionale d'arte: la Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Electa, Venezia/Milano 1997.

G. Celant, *Laurie Anderson. Dal Vivo*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano, 12 giugno – 12 luglio 1998, Progetto Prada Arte, Milano 1998.

G. Celant, *Arti & Architettura 1900/1998. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale e varie località della città di Genova, 2 ottobre 2004 – 13 febbraio 2005, Skira, Milano 2004.

G. Celant, L. Dennisonm (a cura di), *New York, New York. Fifty years of art, architecture, cinema, performance, photography and video*, Skira, Milano 2006.

G. Celant (a cura di), *Thomas Demand*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 7 giugno – 7 luglio 2007, Progetto Prada Arte, Milano 2007.

G. Celant, *The American Tornado*, in *The American Tornado: Art in Power 1949-2008*, Skira, Milano 2008.

Celant G., Koolhaas R. (a cura di), *Unveiling the Prada Foundation*, catalogo della mostra, 17 aprile – 24 aprile 2008, Fondazione Prada, Milano, Progetto Prada Arte, Milano 2008.

G. Celant, *Frank. O. Gehry dal 1997*, Skira, Milano 2009.

G. Celant, *Saggio introduttivo. Un'arte sferica*, in B. Ferriani, M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia della conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009, pp. 11-21.

G. Celant, *Remo Salvadori*, Electa, Milano 2010.

G. Celant (a cura di), *Arte Povera International*, catalogo della mostra, Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012, Electa, Milano 2011.

G. Celant (a cura di), *Fondazione Prada. Ca' Corner della Regina*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Venezia, 4 giugno – 2 ottobre 2011, Progetto Prada Arte, Milano 2011.

G. Celant (a cura di), *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011.

G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia, 1 giugno – 3 novembre 2013, Progetto Prada Arte, Milano 2013.

G. Celant (a cura di), *Art or Sound*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia, 7 giugno – 3 novembre 2014, Progetto Prada Arte, Milano 2014.

G. Celant, *Architettura + Design 1965-2015*, Quodlibet, Macerata 2015.

G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017.

G. Celant, *Il vortice delle immagini*, in Charlotte & Peter Fiell, *Domus: 1970-1979*, Taschen, Colonia 2017, pp. 48-51.

G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, “Campi del sapere”, Feltrinelli, Milano 2021.

G. Celant, *Germano Celant. The Story of (my) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021.

F. Chapple, C. Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam / New York 2006.

F. Chaslin, *Architettura della Tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas*, Mondadori, Milano 2003.

P. Chevalier, D. Urrutiaguer, A. Rezzouk, *Le Musée par la scène. Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, Deuxième époque, Montpellier 2018.

E.J. Chua, *Laurie Anderson's Telepresence*, in “Postmodern Culture”, vol. 16, n. 2, gennaio 2006, 10.1353/pmc.2006.0016.

M. Ciangola, *L'impronta dei corpi e la soglia nell'architettura d'interni*, in P. Franzo, C. Scarpitti (a cura di), *Corpi e cura*, in “Officina”, n. 41, 2023, pp. 26-33.

B. Clausen, *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Coll. *Theory Series 3*), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Verlag für moderne Kunst, Nürnberg e Vienna, 2007.

B. Colomina, *Conversation between Alexander Kluge and Thomas Demand*, catalogo della mostra *Thomas Demand*, Serpentine Gallery, Londra, 6 giugno – 20 agosto 2006, Schirmer/Mosel, Monaco 2006.

L. Conte, *Germano Celant: l'archivio come pratica. Da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale*, in M. Maiorino, M.G. Mancini, F. Zanella (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 49-56.

L. Conte, *Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969*, in “Arabeschi”, n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 136-150.

M.J. Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena: indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2008.

P. Corrias, *Evasione virtuale per il detenuto*, “La Stampa”, 03/07/1998.

M. De Marinis, *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, relazione al convegno *Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive* (VII convegno del Codisco), Università di Messina (sede di Noto), 28-30 novembre 2013, AOFL IX (2014) 2, 189-201, cit. p. 196. Una nuova versione è *Teoria della performance: performance studies e nuova teatrologia*, “Culture Teatrali”, 26, Annale 2017, pp. 166-175.

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.

M. De Marinis, *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2020.

M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e Nuova Teatrologia*, Mantichora, Italian Journal of Performance Studies, Università di Messina, 2015.

J.B. Danzker, B. Wilson, *Steel Velvet*, Prestel, Monaco 1998.

P. Di Matteo (a cura di), *Performance+curatela*, Luca Sossella, Fano (PU) 2021.

P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015.

V. Di Rosa, *Mostra come medium. Storia e teoria*, Mimesis, Milano 2023.

R. Doati (a cura di), *Con Luigi Nono*, La Biennale-Ricordi, Venezia 1993.

M. Doimo, M. Pogacnik (a cura di), *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, quaderni della ricerca, Dipartimento di Culture del progetto Università Iuav di Venezia, Mimesis, Milano 2020.

D. Eccher, *The Theatre of Performance*, Umberto Allemandi, Torino 2009.

U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2013.

G. Y. Ershov, O. A. Zubova, *The Spectator in performative space of Laurie Anderson's Habeas Corpus: telepresence and a place of empathy and guilt*, in "Communications. Media. Design", vol. 6, n. 1, pp. 82-97, 12/04/2021, <https://doi.org/10.17323/cmd.2021.12288>.

R. Eugeni, G. Raciti (a cura di), *Atmosfere mediali*, in "VCS Visual Culture Studies", n. 1, novembre 2020, Mimesis, Milano/Udine 2020.

J. Féral, T. Lyons, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, in "Modern Drama", n. 1, vol. 25, Spring 1982, University of Toronto Press, 1982, pp. 170-181, DOI: 10.1353/mdr.1982.0036.

J. Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens. Tome 2 : Le corps en scène*, Éditions Jeu/Éditions Lansman, Montréal/ Manage 1998.

J. Féral, R.P. Bermingham, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, in "SubStance", vol. 31, nn. 2/3, 98/99, The Johns Hopkins University Press, Baltimora 2002, pp. 94-108.

A. Ferraro (a cura di), *Mostra come dispositivo. Prospettive di ricerca sull'esperienza espositiva*, Postmedia books, Milano 2025.

B. Ferriani, M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri*, Mondadori, Milano 2009.

E. Filipovic, *The Artist as Curator: An Anthology*, Mousse Publishing/Koenig Books, Germany 2017.

E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø (a cura di), *The Biennial Reader*, Bergen Kunsthalle, Bergen 2010.

A. Finbow, *New Approaches to Documenting Performance in the Museum: Value, History and Strategy*, in S. Franco, G. Giannachi (a cura di), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, (Coll. *The Future Contemporary*), Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021, pp. 139-152, <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-534-6/014>.

F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Elogio allo spettatore. Teatro, musica, cinema, arti visuali*, alfabetà edizioni e DeriveApprodi, Milano 2019.

E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz, *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, Routledge, New York/Londra 2013.

E. Fischer-Lichte E., *Eстетica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014.

B. Formis (a cura di), *Gestes à l'Œuvre*, De l'Incidence Éditeur / ESBACO, Cherbourg-en-corentin, 2015.

H. Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle/Washington 1985.

H. Foster, *Design & Crime*, Postmedia Books, Milano 2003.

H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.

H. Foster, *Dailiness According to Demand*, in “October”, n. 158, 2016, pp. 100-112, doi: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00272.

H. Foster, *Bad New Days. Arte, critica, emergenza*, Postmedia Books, Milano 2019.

H. Foster, *What Comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, Verso, Londra/New York 2020.

M. Fried, *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, Yale University Press, New Haven / Londra 2014.

F. Galante, N. Sani, *Musica espansa*, Ricordi-LIM, Milano 2000.

G. Galletta, *Celant, il testamento culturale. Quando la mostra si fa opera d'arte*, in “Il Secolo XIX”, 29/04/2021, p. 39.

R. Gandolfi, *Erika Fischer-Lichte, Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, in “Arabeschi”, n. 5, gennaio-giugno 2015, pp. 164-169.

R. Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza/serie “Gli architetti”, Bari 2006.

D. Garwood, *The Future of an Idea: 9 evenings – Forty Years Later*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, n. 1 (85), vol. 29, January 2007, pp. 36-48.

C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, in Id., *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983, pp. 19-35.

R. Giachetti, *C'è una nave a Venezia e se fosse un coltello?*, in “la Repubblica”, 21 luglio 1985.

G. Giannachi, N. Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970*, Peter Lang, Berna 2002.

G. Giannachi, *The Making of Empty Stages by Tim Etchells and Hugo Glendinning*, in “Mish Mash, Leonardo Electronic Almanac”, n. 1, vol. 17, 2010, pp. 102-117, DOI: 10.5900/SU_9781906897116_2011.17(1).

G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks (a cura di), *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*, Routledge, Londra/New York 2012.

G. Giannachi, J. Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, Routledge, Londra/New York 2017.

M. Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in “Esercizi Filosofici”, n. 7, EUT Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 65-77.

L. Giusti, N. Ricciardi (a cura di), *Museums at the Post-Digital Turn*, Mousse Publishing, Milano 2019.

J. Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, PUF, coll. “Lignes d'art”, Parigi 2009.

E.M. Gokcigdem (a cura di), *Fostering Empathy Through the Museums*, Rowman & Littlefield, Lanham 2016.

R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, Londra 1979.

R. Goldberg, *Laurie Anderson*, Harry N. Abrams, New York 2000.

R. Goldberg, *Performance, Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, Londra, 2004, II ed.

R. Goldberg, *Performa: New Visual Art Performance*, Performa Publications, New York 2007.

R. Goldberg (a cura di), *Performa 09: Back to Futurism*, Performa, New York 2011.

R. Goldberg, *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, Thames & Hudson, Londra 2018.

R. Goldberg, *Performa 15*, Gregory R. Miller & co., New York 2019.

R. Goldberg, *On the Town. A Performa Compendium 2016-2021*, Gregory R. Miller & co., New York 2021.

F.D.N. Gonçalves, *Performing the Trojan Horse: Laurie Anderson's strategies of resistance and the "postmedia era"*, in "Body, Space & Technology", 2(2), 2002, DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.244>.

D. Gonzalez-Foerster, E. Marisaldi, *Film*, Art Studio, Milano 1994.

V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (a cura di), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Costa & Nolan, Milano 2008.

R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne (a cura di), *Thinking about Exhibition*, Routledge, Londra 1996.

M. G. Gregori, *Il fantasma dell'evasione*, in "L'Unità", 13/06/1998.

G. Battcock, R. Nickas, *The Art of Performance. A Critical Anthology*, UbuWeb edition, 2010.

J. Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Bulzoni, Roma 1970.

B. Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order*, in "Open", n. 16, 2000, *The Art Biennial as a Global Phenomenon*, pp. 56-65.

B. Groys, *Art Power* (2008), Postmedia Books, Milano 2012.

B. Groys, *Going public: scrivere d'arte in chiave non estetica*, Postmedia Books, Milano 2013.

B. Groys, *Entering the Flow: Museum Between Archive and Gesamtkunstwerk*, in G. Bast, E. Carayannis, D. Campbell (a cura di), *The Future of Museums. Arts, Research, Innovation and Society*, Cham: Springer, 2018, pp. 67-79, https://doi.org/10.1007/978-3-319-93955-1_8.

- C. Guaita, *Teatro e arti visive*, (coll. *Quaderni di Gargnano*), Bulzoni, Roma 2008.
- G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, 29-30 maggio 2015), in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n. 7, 2018.
- G. Guy, *Theatre, Exhibition, and Curation: Displayed and Performed*, Routledge, New York/Londra 2016.
- D. Hannah, *Event-space: performance space and spatial performativity*, in J. Pitches, S. Popat, M. Wallis (Eds.), *Performance Perspectives: A Critical Introduction*, Palgrave Macmillan, Londra 2011, pp. 54-63.
- D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, JRP | Ringier & Les presses du réel, Zurigo/Digione 2010.
- D. von Hantelmann, *Art Institutions as Ritual Spaces: A Brief Genealogy of Gatherings*, in T. Garcia, V. Normand (a cura di), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, ECAL/Stenberg Press, Berlino 2019, pp. 251–259.
- I. Harbison, *Performing Image*, The MIT Press, Cambridge/Londra 2019.
- A. Heathfield, *Live: Art and Performance*, Tate Publishing, Londra 2004.
- J. Hoffmann, J. Jonas, *Perform*, collana “Art works”, Thames & Hudson, Londra 2005.
- J. Hoffmann, *Theatre of Exhibitions*, Stenberg Press, Berlino 2015.
- J. Hoffmann, *In the Meantime. Speculations on Art, Curating, and Exhibitions*, Stenberg Press, Berlino 2019.
- M. Huxley, N. Witts, *The Twentieth-century Performance Reader*, Psychology Press, Hove, East Sussex 2002.

D. Ihde, *Listening and voice: a phenomenology of sound*, Ohio University Press, Athens 1976.

C. Infante, *dalvivo. Il teatro di percezione di Laurie Anderson come evasione virtuale*, in “Flesh Art. Corpi e attitudini fuori controllo”, n. 1, novembre/dicembre 1998, p. 14.

F. Irace (a cura di), *Musei possibili. Storia, sfide, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2024.

F. Jameson, *Transformation of the Image*, in *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, Londra 1998.

D. Joselit, *After Art/ Dopo l'Arte*, Postmedia Books, Milano 2015.

I. Kabakov, *Über die totale Installation, – O totalnoi installatsii – On the “total” Installation*, transl. by Cindy Martin, Hatje Cantz Verlag, Berlino 1995.

A. Kaprow, J. Kelley (a cura di), *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ Londra 1993.

F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 1967.

U. Kittelmann (a cura di), *The Boat is Leaking. The Captain Lied.*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017, Progetto Prada Arte, Milano 2017.

J. Knox White (a cura di), *The Hugo Boss Prize: 1996*, Guggenheim Museum SoHo, The Solomon R. Guggenheim Foundation, November 20, 1996–January 19, 1997, Guggenheim Museum Publications, New York 1996.

R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL* (1995), Monacelli Press, New York 1998.

R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Mondadori, Milano 2004.

J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989.

S. Kwinter, M. Rainò (a cura di), *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, Postmedia Books, Milano 2002.

M. Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Mit Press, Cambridge (MA) 2004.

B. LaBelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Continuum, New York/ Londra 2006.

B. LaBelle, *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, Goldsmiths Press, Londra 2018.

F. Laera, *Robert Wilson. Space/time*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2012.

C.M. Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, in "Intersezioni/Intersections – Collana di anglistica", Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2015.

M. Lind, *Performing the curatorial: within and beyond art*, Sternberg Press, Berlino 2012.

M. Luzzatto Fegiz, *Laurie, anima e computer*, in "Corriere della sera", 21/05/1995.

J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2014.

T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 2. Anni 2000-2022*, Postmedia Books, Milano 2022.

F. Malzacher, J. Warsza, *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*, Alexander Verlag, Berlino 2017.

F. Malzacher, *How can one employ strategies from theatre as curatorial strategies?*, in P. Eckersall, B. Ferdman (a cura di), *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating Are Intersecting in the Contemporary Arts*, Routledge, Londra/New York 2021, pp. 141-150.

S. Mancuso, *L'incredibile viaggio delle piante*, Laterza, Bari/Roma 2018.

R. Marcoci, *Thomas Demand*, catalogo della mostra, March 4-May 30, MoMA, New York, 2005.

H. Mårdh, *The Artist/Scenographer and the Museum Exhibition*, in "Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History", vol. 90, n.2, 2021, pp. 115-138, DOI: 10.1080/00233609.2021.1895306.

D. Markonish, *Language of the Future*, guida alla mostra *Laurie Anderson*, MASS MoCA, North Adams, MA 2017.

B. Marranca, *Theatre Writings*, PAJ Publications, New York 1984.

B. Marranca, G. Dasgupta, *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, PAJ Publications, New York 1991.

B. Marranca, *The theatre of Images* (1977), PAJ Publications, New York 2005.

B. Marranca, V. Valentini (a cura di), *American Performance 1975-2005*, Bulzoni, Roma 2006.

B. Marranca, *The Performance Histories*, PAJ Publications, New York 2008.

B. Marranca, *Ecologies of Theatre*, PAJ Publications, New York 2012.

B. Marranca, *Performance Ideas*, in "PAJ", n. 106, 2014, pp. 1-2.

M. McLuhan, *Understanding media: the extensions of man*, McGray, New York 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Raffello Cortina, Milano 2017.

- J. Morgan, C. Wood (a cura di), *The World as a Stage*, Tate Gallery Pubn, Londra 2008.
- A. Nollert (a cura di), *Performative Installation*, Snoeck, Colonia 2003.
- H.U. Obrist (a cura di), *Thomas Demand*, The Conversation Series, vol. 10, Walther König, Colonia 2007.
- H.U. Obrist (a cura di), *Thomas Demand und die Nationalgalerie*, Walther König, Colonia 2009.
- A. Oddey, *Re-Framing the Theatrical. Interdisciplinary Landscapes for Performance*, Palgrave Macmillan, Londra 2007.
- C. Oldenburg, G. Celant (a cura di), *Claes Oldenburg: an anthology*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1995.
- D. Orecchia, *Arti visive e teatro attraverso la lente di Sipario (1961-1969)*, in D. Orecchia, C. Sylos Calò (a cura di), *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, in “Arabeschi”, n. 19, gennaio-giugno 2022, pp. 46-70.
- F. den Ouden, *L'exposition, un théâtre*, in “Museum international”, n. 185, vol. XLVII, n. 1, pp.14-20, 1995.
- F. den Ouden, *Space. Time. Narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2011.
- C. Owens, *Amplifications: Laurie Anderson*, in “Art in America”, 69.3, 1981, pp. 120-123.
- A. Pennisi, *Performatività e arti visive: modi di conoscenza o processi mentali? Appunti naturalistici sulla bioestetica della fotografia*, in “mantichora”, n. 1 dicembre 2011, pp. 39-57.
- M. Pensky, *Method and Time: Benjamin's Dialectical Images*, Ferris, D.S. (ed.), The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 177-198, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297.010>.

E. Perassi, P. Caponi (a cura di), *Se il museo si fa teatro: la cultura del display tra conservazione e produzione*, in “Altre modernità”, n. 5 – 03/2011, pp. 238-50, <https://doi.org/10.13130/2035-7680/548>.

P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londra/New York 1993.

A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

L. Pirè, *Susan Sontag*, in De Angelis V.M., Ricciardi C. (a cura di), *Verso il Millennio. Letteratura statunitense del secondo Novecento*, casa editrice Università La Sapienza, Roma 2007, pp. 214-226.

F. Pivano, *Laurie Anderson: l'avanguardia in prigione*, in “Corriere della sera”, 13/06/1998.

F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Cremona 2016.

A. Polveroni, *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2008.

C. Pompa, *Niche Fashion Magazine as Artwork. Alle origini postmoderne di un 'campo indefinito di molte esplorazioni' fotografiche*, in F. Cleto, S. Consonni, C. Sancho Guinda, K. Van Godtsenhoven (a cura di), *Movimento III. Rigenerazioni, passaggi, transcodifiche*, Elephant & Castle, n. 32, 2024, pp. 134-149, <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.509>.

C. Pontbriand (a cura di), *Performance Text(e)s & Documents*, atti del convegno *Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme/ Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism*, Montréal, 9-10-11 ottobre 1980, in “Parachute”, Montréal 1981.

C. Pontbriand, *Per/form: how to do things with[out] words*, Sternberg Press, Berlino 2014.

E. Ponzio, *Immagine in tempo reale: storie, pratiche, teorie per una introduzione alla performance audiovisiva*, Mimesis, Milano 2019.

B. Popović, *Dal teatro alla performance e ritorno. La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art*, tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Ciclo XXII, 2012.

L. Prestinenza Puglisi, *Rem Koolhaas. trasparenze metropolitane*, Testo & immagine, Torino 1997.

F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, *Robert Wilson*, ed. it., Octavo, Firenze 1997.

E. Quinz, *Présences instables (entre théâtre et environnement, entre distance et immersion)*, in E. Perrot, J. Féral (a cura di), *Le réel à l'épreuve des technologies*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013, pp. 205-220, <https://doi.org/10.4000/books.pur.79611>.

E. Quinz, *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*, Mimesis/Filosofie, Milano 2014.

E. Quinz, *Un appel à l'imagination*, in “Le Journal de la Recherche”, La Manufacture – Haute École des Arts de la Scène, n. 5, Losanna 2024, p. 17.

Y. Rainer, E. Coates, N. Mauss, *Remembering a Dance: Parts of Some Sextets, 1965/2019*, New York: Performa, the Wadsworth Atheneum Museum of Art, Lenz Press, New York 2023.

J. Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Londra 2012.

D. Reichhold, *Swiss architectural history in a European tripoint. The SAM Swiss Architecture Museum presents contemporary Swiss Architecture to a broad audience*, in “Discover Germany, Switzerland and Austria”, n. 18, settembre 2014, p. 99.

J. Reinelt, *The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality*, in “SubStance”, vol. 31, n. 2/3, 2002, pp. 201-15, <https://doi.org/10.2307/3685486>.

T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.

T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 1997, ed. it., 2000.

A. Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2015.

M. Robecchi, *On Germano Celant*, in “MJ – Manifesta Journal – Journal of Contemporary Curatorship”, n. 5, Spring/Summer 2005 (*Artist & Curator*), pp. 240-244.

I. Rogoff, *We: Mutualities, Collectivities, Participations*, in “UNSPECIFIED”, ed. *I Promise its Political*, Museum Ludwig, Cologne 2002.

M. Roman, *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Manuella Éditions, Parigi 2020.

M. Roman, *When display makes art: towards an hybridisation?*, in “Elementy”, n. 7, 2024, pp. 120-132.

M. Roman, *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre*, Manuella Éditions, Parigi 2025.

B. Rose, *Claes Oldenburg*, The Museum of Modern Art: New York Graphic Society, Greenwich 1969.

M. Rossi, *Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*, Storia della critica d'arte, annuario della SISCA, 2020.

A. Sacchi, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012.

A. Sacchi, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, in “Itinera”, n. 5, 2013, pp. 48-75.

I. Salza, *Installazioni artistiche partecipative come modus operandi del teatro contemporaneo: la proposta del Teatro di Giornata*, tesi di dottorato in Studi Teatrali, Universidad Autónoma de Barcelona, maggio 2023.

J.L. Scarso, *Critical Theatricality in the Museum Space*, in “The International Journal of the Inclusive Museum”, vol. 15, n. 1, Common Ground Research Networks, University of Illinois Research Park 2021, pp. 51-64.

R. Schechner, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973.

R. Schechner, *Between Theater and Anthropology. “Restoration of Behavior”*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

R. Schechner, *Behavior, Performance, and Performance Space*, in “Perspecta”, vol. 26, 1990, pp. 97-102.

R. Schechner, D. Tomasello (a cura di), *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola 2018.

R. Schechner, *Performance Theory*, vol. 2, Taylor & Francis Group, Londra 2003.

M. Schino, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in “Mimesis Journal”, vol. 7 n. 2, 2018, pp. 123-144.

R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011.

C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Macerata 2008.

L. Shyer, *Robert Wilson and his collaborators*, Theatre Communications Group, New York 1989.

J. Sirmons, *Anna Viebrock*, in A. Aronson (a cura di), *Fifty Key Theatre Designers*, Routledge, New York 2023.

I. Sischy, G. Celant, *Editorial*, in “Artforum International”, vol. 20, n. 6, febbraio 1982, pp. 33-36.

V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino (1968) 2003.

S. Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano 2022.

Studio Azzurro (a cura di), *Studio Azzurro. Musei di narrazione, percorsi interattivi e affreschi multimediali/ Museums as Narration, interactive experiences and multimedia frescoes*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2011.

Studio Celant (a cura di), *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, Skira, Milano 2025.

E. Tavani, *The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art*, in T. Griffero, G. Moretti (a cura di), *Atmosphere/Atmospheres. Testing a New Paradigm*, Mimesis International, Milano 2018, pp. 129-145.

E. Tavani, *Theatricality in Installation Artworks. An Overview*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, vol. 12, n. 1, pp. 135-150, 2019, doi: 10.13128/Aisthesis-25629.

G.M. Tosatti (a cura di), *Materiali per un Teatro futuro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2004.

G.M. Tosatti, *Esperienza e realtà. Teoria e riflessioni sulla quinta dimensione*, Postmedia Books, Milano 2021.

G. Toscano, *Azioni in cornice: costruzione sociale della Performance art*, Franco Angeli, Milano 2011.

F. Tosetto, *Rem Koolhaas, Fondazione Prada Milano, OMA*, in “L'architetto”, n. 4, luglio/agosto 2019, pp. 41-53.

V. Trione, *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Einaudi, Torino 2019.

V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 2014. Ed. orig. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York 1982.

A. Ugolini, "Architettura sulle preesistenze" esempi di intervento su complessi fortificati in Europa dalla fine degli anni '70 ad oggi, in L. Marino (a cura di), *Il centro di documentazione e formazione nel settore dei beni culturali e architettonici Civitacampomariano (Molise)*, Alinea, Firenze 2011, pp. 212-215.

V. Valentini, *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.

V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007.

V. Valentini, *La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma*, in Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*, catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Iacobelli Editore, Roma 2013, pp. 106-115.

V. Valentini, *Teatro contemporaneo*, Carocci, Roma 2020.

K. Van Spanckeren, *A funny thing happened on the way to the Apocalypse: Laurie Anderson and Humor in Women's Performance Art*, in "Studies in American Humor", Spring/Summer 1985, New Series 2, vol. 4, n. 1/2, pp. 94-104.

M. Vercelloni, *Germano Celant e Frank O. Gehry*, in "Interni", dicembre 2009, Mondadori, Milano 2009, pp. 56-61.

M. Vescovo, *Laurie Anderson evade da San Vittore*, "La Stampa", 22/06/1998.

P. Vescovo, D. Tomasello, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola 2020.

S. Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York/ Londra 2010.

N. Wakefield, *Theatricality and Absorption. Politics of representation in Michael Fried, The Wooster Group and Robert Wilson*, in "Performance Research. A Journal of the Performing Arts", 24:4, pp. 35-43, 2019, <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1641321>.

B. Warf, S. Arias, *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, Londra 2009.

M. Wilson, *SPECIAL SECTION / Being Contemporary*, in "PAJ", n. 100, 2012, pp. 43-59.

C. Wood, *Boris Charmatz: An Architecture of Attention (Revisited)*, in D. Velasco, A. Janevski (a cura di), *MOMA Dance: Boris Charmatz*, MoMA, New York 2017, pp. 85-96.

C. Zambianchi, *Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance*, in "Ricerche di storia dell'arte", Fascicolo 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45, doi: 10.7374/79658.

D. Zerbib, *Performer, participer : l'enjeu de l'activation*, in "Critique d'art", n. 52, Spring/Summer 2019, pp. 70-88.

S. Zuliani, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione/ Without a frame space and time of the installation*, Arshake, Roma 2015.

Sitografia

U. Allemandi, I. Gianelli, «*Milleusi*» più uno per il coltello di Oldenburg-van Bruggen-Gehry, in “Il Giornale dell’Arte”, 19 luglio 2022, <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Milleusi-piu-uno-per-il-coltello-di-Oldenburgvan-BruggenGehry>. L’articolo è apparso originariamente ne “Il Giornale dell’Arte”, n. 25, luglio-agosto 1985.

Artribune TV, *Germano Celant racconta la nuova Fondazione Prada*, 02/05/2015, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=DSU0gmqwK00>, ultimo accesso 13/10/2025.

L.D. Auz, *An International Firebrand: Germano Celant’s Role as Radical Critic, Innovative Curator and Contemporary Art Historian*, tesi di dottorato, University of Washington 2014, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/90decc15-cea0-4fdf-9e4b-4dd61b6fb228/content.

E. Balsom, *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, in “e-flux”, 5 settembre 2017, <https://www.e-flux.com/criticism/240501/the-boat-is-leaking-the-captain-lied>, ultimo accesso 15/01/2026.

S. Basar, H.U. Obrist, *Futuro, Presente, Passato: Remembering Germano Celant (1940–2020)*, in “e-flux Journal”, n. 108, aprile 2020, <https://www.e-flux.com/journal/108/330265/futuro-presente-passato-remembering-germano-celant-1940-2020>, ultimo accesso 03/03/2026.

M. Beccaria, *Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen*, <https://www.castellodirivoli.org/artista/claes-oldenburg-e-coosje-van-bruggen/>, ultimo accesso 16/02/2026.

M. Biancardi, R. Castellucci, *La visione dell’abbandono*, <https://antinomie.it/index.php/2025/01/23/la-visione-dellabbandono/>, in “Antinomie”, 23 gennaio 2025, ultimo accesso 15/01/2026.

D. Birnbaum, M. Herbert, *“Il Tempo del Postino”*, in “Artforum”, vol. 46, n. 1, September 2007, <https://www.artforum.com/columns/il-tempo-del-postino-180703/>, ultimo accesso 15/03/2026.

F. Bonazzoli, *I dieci anni di Fondazione Prada, campus per arte, cinema e musica: così è cambiato l'ex scalo di Porta Romana*, “Corriere Milano”, 9 maggio 2025 https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/25_maggio_09/i-dieci-anni-di-fondazione-prada-campus-per-arte-cinema-e-musica-cosi-e-cambiato-l-ex-scalo-di-porta-romana-e21c0952-edcc-4379-8810-6ac4f8880x1k.shtml, ultimo accesso 18/08/2025.

S. Broglia., *Il senso acustico di un luogo. Gernot Böhme e l'estetica dell'atmosfera*, in “Digicult”, n. 52, marzo 2010, <https://digicult.it/it/digimag/issue-052/the-meaning-of-a-sound-place-g-bohme-the-aesthetics-of-the-atmosphere/>, ultimo accesso 06/08/25.

C. van Bruggen, F.O. Gehry, *Waiting for Dr. Coltello: A Project for Artforum*, in “Artforum”, settembre 1984, vol. 23, n. 1, <https://www.artforum.com/features/waiting-for-dr-coltello-a-project-for-artforum-207694/>, ultimo accesso 12/03/2026.

S. Casciani, G. Celant, *Germano Celant: un sogno insieme. Dall'operare 'caldo' con gli artisti all'esporre 'freddo' con gli architetti: un metodo pluri-linguistico*, in “Domus”, n. 940, ottobre 2010, pp. 92-98, <https://www.domusweb.it/it/arte/2010/10/09/germano-celant-un-sogno-insieme.html>, ultimo accesso 12/03/2026.

S. Casciani, *Germano Celant 1940-2020. Appunti per un'arte d'avanguardia nella cultura di massa*, in “Listone Giordano”, 30 aprile 2020, <https://www.listonegiordano.com/one/architettura/germano-celant-1940-2020-appunti-per-unarte-davanguardia-nella-cultura-di-massa/>, ultimo accesso 12/03/2026.

G. Celant, *Artspaces*, in “Studio International”, vol. 190, n. 977, 1975, pp. 115-123, <https://www.studiointernational.com/index.php/studio-international-september-october-1975-volume-190-number-977>, ultimo accesso 11/03/2026.

G. Celant, *Luciano Fabro: The Image that isn't There*, in "Artforum", vol. 27, n. 2, October 1988, <https://www.artforum.com/features/luciano-fabro-the-image-that-isnt-there-206116/>, ultimo accesso 16/02/2026.

S. Chiodi, *Celant, against interpretation*, in "il manifesto", 15/05/2020, <https://ilmanifesto.it/celant-against-interpretation>, ultimo accesso 02/03/2026.

S. Chiodi, *Germano Celant: attuale e contingente*, in "Antinomie", 29 maggio 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/05/29/germano-celant-attuale-e-contingente/>, ultimo accesso 23/09/2025.

Collins Dictionary, *Disembodiment*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/disembodiment>, ultimo accesso 10/01/2026.

O. Corio, *Laurie Anderson*, in "Virus", n. 14, ottobre/novembre 1998, <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/933692070#>, ultimo accesso 23/01/2026.

A. Costantini, *Azione Riproduzione Archivio. Lo statuto della fotografia dopo la performance e l'attività di Nanda Lanfranco a Genova tra gli anni Settanta e Ottanta*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale, Curriculum Storia e Conservazione dei beni culturali artistici e architettonici, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (DAFIST), Università degli Studi di Genova, XXXII ciclo, 2020, disponibile online <https://tesidottorato.depositolegale.it/handle/20.500.14242/69159>, ultimo accesso 13/03/2026.

D. Davis, *Post-Performancism*, in "Artforum", vol. 20, n. 2, ottobre 1981, <https://www.artforum.com/features/post-performancism-208518/>, ultimo accesso 13/03/2026.

A. Del Puppo, *Doppio Celant*, in "Doppiozero", 22 novembre 2025, <https://www.doppiozero.com/doppio-celant>, ultimo accesso 23/02/2026.

Domus, *OMA transformer a Seoul. Rem Koolhaas costruisce per Prada a Seoul un padiglione temporaneo per esposizioni*, in “Domusweb”, 20 luglio 2009, <http://www.domusweb.it/it/architecture/oma-transformer-a-seoul/>, ultimo accesso 20/08/2025.

B. Drabble, F. Martini, S. Omlin (a cura di), *Performing the Exhibition: On exhibition practices between performance and installation*, in “Oncurating”, n. 15, 2012, <https://www.on-curating.org/issue-15.html>, ultimo accesso 14/03/2026.

R. Ferraresi, *Drammaturgie dello spettatore*, in “Biennale Theatre Community”, <https://biennaletheatrecommunity.wordpress.com/2016/08/05/drammaturgie-dello-spettatore/>, 5 agosto 2016, ultimo accesso 17/10/2025.

Finestre sull'Arte, *Quando Germano Celant parlava del proliferare del mostrismo e della spettacolarizzazione dell'arte*, in “Finestre sull'Arte”, 03/05/2020, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/quando-germano-celant-parlava-di-mostrismo>, ultimo accesso 10/03/2026.

Fondazione Prada, *Fondazione Prada presenta a Venezia “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, un progetto espositivo con Alexander Kluge, Thomas Demand and Anna Viebrock, curato da Udo Kittelmann, dal 13 maggio al 26 novembre 2017*, comunicato stampa della mostra. Documento scaricabile online, <https://www.fondazioneprada.org/press/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=ita>.

Fondazione Prada, *Alejandro G. Iñárritu presenta “CARNE y ARENA (Virtually Present, Physically Invisible)” alla Fondazione Prada a Milano dal 7 giugno 2017 al 15 gennaio 2018*, comunicato stampa, consultabile online, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/1-Carne-y-Arena_Cannes_comunicato-stampa.pdf.

Fondazione Prada, *Percorsi possibili*, <https://www.fondazioneprada.org/project/percorsi-possibili-avvio-di-una-riflessione-sul-lavoro-di-germano-celant/>.

Fondazione Prada, *Il metodo espositivo di Germano Celant alla Fondazione Prada*, 2022, <https://www.fondazioneprada.org/project/il-metodo-espositivo-di-germano-celant-alla-fondazione-prada/>.

J. Frank, *Exposed Ventriloquism: Performance, Voice, and the Rupture of the Visible*, in “Michigan Feminist Studies”, vol. 19, Fall 2005-Spring 2006, issue title: *Bodies: Physical and Abstract*, M Publishing, University of Michigan Library, Ann Arbor, MI 2006, https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mfsfront;c=mfs;c=mfsfront;idno=ark5583.0019.001;rgn=main;view=text;xc=1;g=mfs_g, ultimo accesso 14/03/2026.

M. Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, vol. 5, n. 10, Summer 1967, <https://www.artforum.com/features/art-and-objecthood-211317/>, ultimo accesso 01/03/2026.

M. Fried, *Without a trace: the art of Thomas Demand*, in “Artforum”, n. 7, vol. 43, marzo 2005, <https://www.artforum.com/features/without-a-trace-the-art-of-thomas-demand-170989/>, ultimo accesso 02/02/2026.

M. Godfrey, *Thomas Demand*, in “Artforum”, vol. 45, n. 1, settembre 2006, <https://www.artforum.com/events/thomas-demand-4-182646/>, ultimo accesso 20/02/2026.

B. Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, in “e-flux journal”, n. 50, dicembre 2013, <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk>, ultimo accesso 20/01/2026.

B. Groys, *Mettere in scena una Gesamtkunstwerk*, in “Antinomie”, 05/04/2023, <https://antinomie.it/index.php/2023/04/05/mettere-in-scena-una-gesamtkunstwerk/>, ultimo accesso 07/03/2026.

G. Guercio, *Germano Celant, New York 1962-1964*, in “Doppiozero”, 18 settembre 2022, <https://www.doppiozero.com/germano-celant-new-york-1962-1964>, ultimo accesso 24/02/2026.

D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in E. Carpenter (a cura di), *On Performativity*, in “Living Collections Catalogue”, vol. 1, Walker Art Center, Minneapolis 2014, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>, ultimo accesso 17/02/2026.

D. von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*, in “The Shed”, maggio 2018, <https://www.theshed.org/program/series/2-a-prelude-to-the-shed/new-ritual-space-21st-century>, ultimo accesso 05/09/2025.

M. Herbert, “*The World as a Stage*” and “*A Theatre Without Theatre*”, in “Artforum”, vol. 46, n. 7, marzo 2008, <https://www.artforum.com/events/the-world-as-a-stage-and-a-theatre-without-theatre-185116/>, ultimo accesso 12/10/2025.

A. Illiouz, *Roselee Goldberg, Performa*, in “artpress”, 20 gennaio 2012, <https://www.artpress.com/2012/01/20/roselee-goldberg-performa/>, ultimo accesso 25/09/2025.

C. Infante, *I presagi di Artaud. Alterità del corpo e mutazione, tra scena e virtualità*, cut up da articoli di Carlo Infante su “Virtual” giugno 1995 e “L’Unità” 17 marzo 1996, in “Urban Experience”, 26/09/2021 <https://www.urbanexperience.it/i-presagi-di-artaud/>, ultimo accesso 08/12/2025.

L. Iselin, *Les espaces d’exposition scénographiés : les enjeux des nouveaux modes de spatialisation des publics dans les espaces de l’art*, in “Sociologies” [online], Files, online dal 16/06/2016, <http://journals.openedition.org/sociologies/5642>, ultimo accesso 07/01/2026.

S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in *On Performativity*, ed. E. Carpenter, vol. 1, “Living Collections Catalogue”, Walker Art Center, Minneapolis 2014, <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee/>, ultimo accesso 05/01/2026.

P. Kirn, *Laurie Anderson, in video, on the stories behind her custom-built instruments*, in “CDM”, 27/09/2021, <https://cdm.link/laurie-anderson-in-video-on-the-stories-behind-her-custom-built-instruments/>, ultimo accesso 27/01/2026.

P. Krief, *The Anticipatory Role of Germano Celant*, in “Flash Art”, Fall 2020, <https://flash---art.com/article/germano-celant-krief/>, ultimo accesso 24/02/2026.

P. Larios, *The Towering Spectre of Germano Celant (1940–2020)*, in “Frieze”, 5 maggio 2020, <https://www.frieze.com/article/towering-spectre-germano-celant-1940-2020>, ultimo accesso 10/02/2026.

S.H. Madoff, U. Kittelmann, *The Curatorial Roundtable: Udo Kittelmann*, https://www.youtube.com/watch?v=LDnLT-ajf_Y, 26 settembre 2023, ultimo accesso 20/01/2026.

P. Marella, *Art or Sound. Il paradosso museale di Germano Celant*, in “Artribune”, 29/06/2014, <https://www.artribune.com/report/2014/06/art-or-sound-il-paradosso-museale-di-germano-celant/>, ultimo accesso 20/01/2026.

MEET Digital Culture Center, <https://www.meetcenter.it/it/event/archeologie-della-telepresenza/>.

M. Murphy, *Voicing the Clone: Laurie Anderson and Technologies of Reproduction*, in “Feminist Review”, n. 127, 2021, pp. 56-72, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/27115863>, ultimo accesso 13/01/2026.

OMA, *Prada Transformer*, <https://www.oma.com/projects/prada-transformer>.

F. Oselini, *Laurie Anderson a Trento: «Penso sempre a Lou Reed. È la mia fonte d'ispirazione»*, in “Il T Quotidiano”, 16/11/2023, <https://www.iltquotidiano.it/articoli/laurie-anderson-a-trento-penso-sempre-a-lou-reed-e-la-mia-fonte-dispirazione/>, ultimo accesso 20/05/2026.

Pace Gallery, *The Storied Origins of “Il Corso del Coltello”*, 15 agosto, 2021, <https://www.pacegallery.com/journal/the-storied-origins-of-il-corso-del-coltello/>, ultimo accesso 17/03/2026.

C. Perrella, *Evasione virtuale per un carcerato*, in “Il Manifesto”, 13/06/1998. <https://ilmanifesto.it/archivio/1998010696>, ultimo accesso 16/02/2026.

E. Plevin, *Thomas Demand: Model Man*, in “Flash Art”, n. 337, Winter 2021-22, <https://flash-art.com/article/thomas-demand/>, ultimo accesso 03/01/2026.

Prada Group, *Progetti speciali. Prada Transformer*, <https://www.pradagroup.com/it/perspectives/stories/sezione-progetti-speciali/prada-transformer.html>.

L. Pratesi, *Germano Celant. Quegli anni*, in “Artribune”, 19/12/2011, <https://www.artribune.com/attualita/2011/12/germano-celant-quegli-anni/>, ultimo accesso 16/02/2026.

K. Ramirez, “*What You Mean We?*”: *Video-Cloning Laurie Anderson*, in “MediaRes, a media commons project”, November 8, 2011, <https://mediacommons.org/imr/2011/11/05/what-you-mean-we-video-cloning-laurie-anderson>, ultimo accesso 19/01/2026.

A. Rao, *Asia Talks interview Miuccia Prada p.1*, <https://www.youtube.com/watch?v=tBXpbNpZDjU>, 23/07/2010, ultimo accesso 13/10/2025.

A. Rao, *Asia Talks interview Miuccia Prada p.2*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8pSh4-pd0Mw>, 23/07/2010, ultimo accesso 13/10/2025.

A. Rao, *Asia Talks interview Miuccia Prada p.3*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=AKD1jhQx620>, 23/07/2010, ultimo accesso 13/10/2025.

N. Ridout, *You look charming. You look enchanting. You look dazzling. You look breathtaking. You look unique. But you don't make an evening. Art & theatre*, Tate Etc., 1 settembre 2007, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/you-look-charming-you-look-enchanting-you-look-dazzling-you-look>, ultimo accesso 16/02/2026.

M. Russo, Tonchi S., *Harper's Bazaar Italia incontra Miuccia Prada*, in “Harper's Bazaar”, 27/08/2025, <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/a65803575/miuccia-prada-intervista-moda-arte-architettura/>, ultimo accesso 13/10/2025.

G. Scardi, *Intrecci tra arte e suono*, in “Domus”, 20 giugno 2014, https://www.domusweb.it/it/arte/2014/06/20/prada_arte_o_suono.html, ultimo accesso 08/01/2026.

E. Shcherbakova, « *Au-delà du spectacle* » : *l'intraduisibilité*, in “Histoire des expositions”, 23 luglio 2015, <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/2242>, ultimo accesso 21/09/2025.

D. Shewey, *The Performing Artistry of Laurie Anderson*, https://donshevey.com/music_articles/laurie_anderson_NYT.html, Retrieved October 2, 2011, ultimo accesso 20/05/2026.

W. Steavenson, *Interviste. Miuccia Prada*, in “Vogue”, 5 marzo 2024, <https://www.vogue.it/article/miuccia-prada-intervista-foto>, ultimo accesso 13/10/2025.

A. Tolve, *Germano Celant, la visione paritetica dell'arte*, in “Artribune”, 3 maggio 2020, <https://www.exibart.com/personaggi/germano-celant-la-visione-paritetica-dellarte/>, ultimo accesso 23/02/2026.

Ursula, *Conversations. Poetry in Space. Contemporary curators on the legacy of Swiss art-world impresario Harald Szeemann*, in “Houser & Wirth”, n. 14, 10 October 2025, <https://www.hauserwirth.com/ursula/poetry-in-space-harald-szeemann/>, ultimo accesso 15/10/2025.

M. Vercelloni, *Germano Celant*, in “Interni”, 1 maggio 2020, <https://www.internimagazine.it/news/celant/>, ultimo accesso 01/02/2026.

D. Vergni, *Pratiche dell'azione nell'arte italiana (1960-1982). Comportamento, Performance Art, Nuova Performance*, tesi di dottorato, XXXV ciclo, Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo (SARAS, Sapienza Università di Roma), 2023, chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/https://iris.uniroma1.it/retrieve/3a1404cb-

d509-436b-a10b-ad13541b009b/Tesi_dottorato_Vergni.pdf.,
<https://iris.uniroma1.it/handle/11573/1683497>.

A. Viliani, *Appunti celantiani. Un saggio di Andrea Viliani*, in “Artribune”, 3 maggio 2020, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/05/germano-celant-andrea-viliani/>, ultimo accesso 15/02/2026.

Ways of Curating, “*Il Tempo del Postino*”. Theater Basel, Theaterstrasse 7, <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/il-tempo-del-postino>, ultimo accesso 12/03/2026.

J. Westerman, *Between Action and Image: Performance as “Inframedium”*, Tate Research Feature, January 2015, <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>, ultimo accesso 15/02/2026.

L. Zargani, *WWD Honors: Miuccia Prada*, John B. Fairchild Honor for Lifetime Achievement, in “WWD Women’s Wear Daily”, 27 ottobre 2021, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.pradagroup.com/pradagroupjournal/e4f74ca298b9eeaeb23436599fa34f63/wp-content/uploads/2021/10/WWD-MIUCCIA-PRADA-27.10.21_ita.pdf.

Immagini



Figura 1 Prada Rong Zhai, Shanghai, No.186 North Shaan Xi Road Jing'an District, Shanghai, 2018 Foto / Photo Agostino Osio, Courtesy Fondazione Prada



Figura 2 Prada Aoyama, Tokyo, Ph. Daichi Ano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 3 Prada Transformer, Seoul, 2009, Courtesy Fondazione Prada



Figura 4 Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Calle Corner, 2215, 30135 Venezia, Foto Marco Cappelletti, Courtesy Fondazione Prada

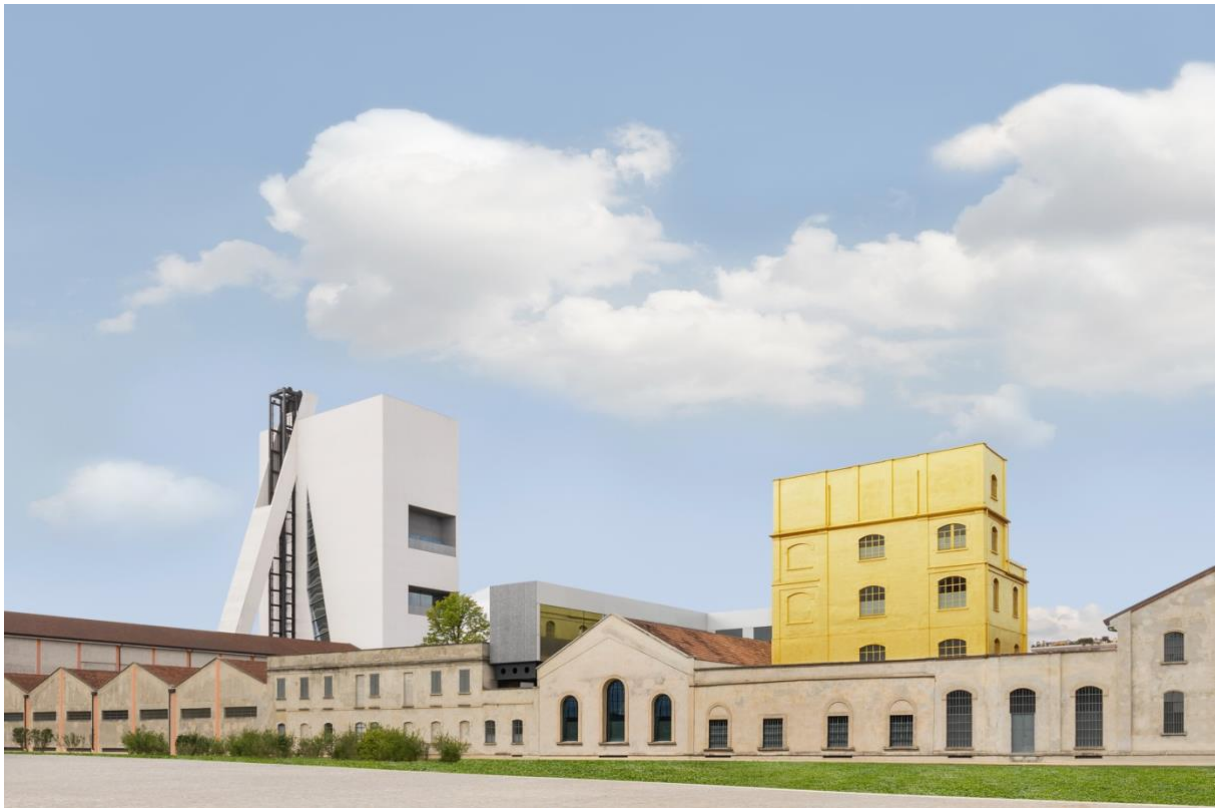


Figura 5 Fondazione Prada, sede di Milano, Progetto architettonico di OMA, Foto: Alessandro Saletta e Agnese Bedini - DSL Studio, Instagram e social: @alessandrosaletta - @agnese_bedini - @dsl_studio 2020, Courtesy Fondazione Prada



Figura 6 Fondazione Prada, Milano, Podium, Sailko, 2 August 2015, immagine libera da copyright, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fondazione_prada_milano_cortile_02.JPG



Figura 7 Fondazione Prada, sede di Milano, Progetto architettonico di OMA, Foto: Alessandro Saletta e Agnese Bedini - DSL Studio, Instagram e social: @alessandrosaletta - @agnese_bedini - @dsl_studio 2020, Courtesy Fondazione Prada



Figura 8 Jean-Luc Godard, "Le Studio d'Orphée", Fondazione Prada, Milano, Photo/Foto: Agostino Osio - Alto Piano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 9 Progetto architettonico di OMA, Foto: Alessandro Saletta e Agnese Bedini - DSL Studio, Instagram e social: @alessandrosaletta - @agnese_bedini - @dsl__studio, 2020, Courtesy Fondazione Prada

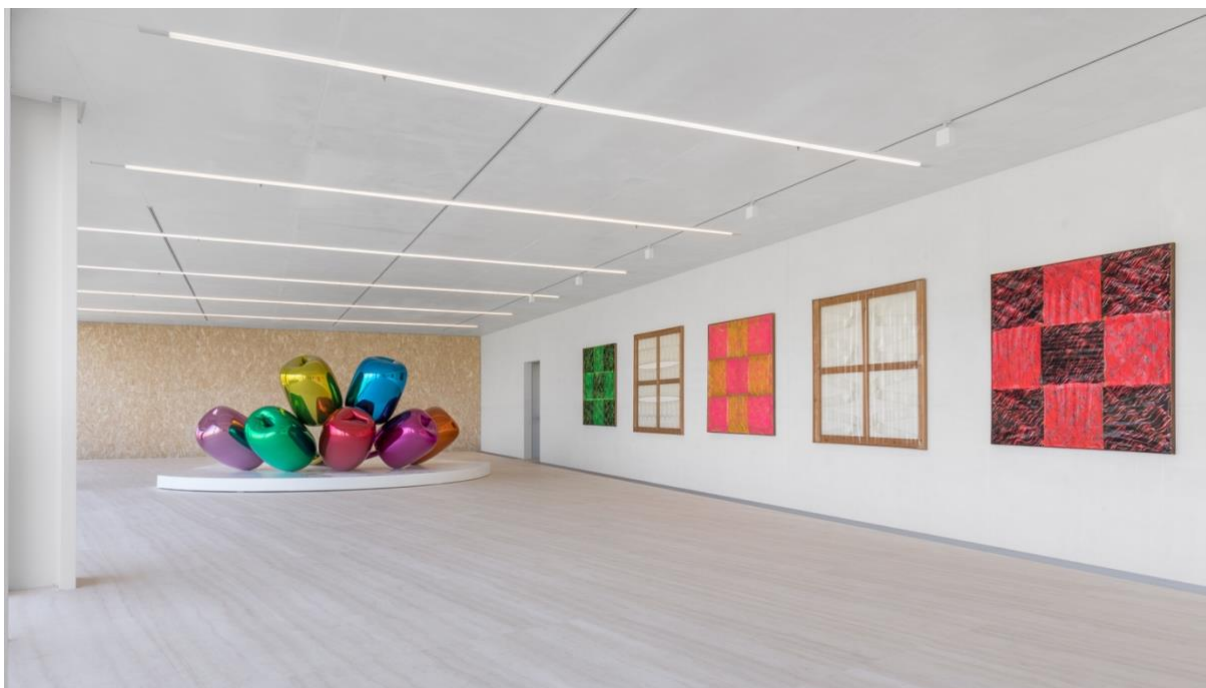


Figura 10 Immagine del progetto “Atlas”, Torre – Fondazione Prada, Milano, Foto Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, Courtesy Fondazione Prada, Da sinistra a destra: Jeff Koons, Tulips, 1995–2004, Carla Accardi, Verdenero, 1967, Grande trasparente, 1976, Giallorosa, 1967, Grande trasparente, 1976, Rossonero, 1967



Figura 11 Immagine del progetto “Atlas”, Torre – Fondazione Prada, Milano, Foto Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, Courtesy Fondazione Prada, Walter De Maria, Bel Air Trilogy, 2000–2011



Figura 12 Immagine del progetto “Atlas”, Torre – Fondazione Prada, Milano, Foto Delfino Sisto Legnani e Alessandro Saletta – DSL Studio, Courtesy Fondazione Prada, In primo piano: Betye Saar, *The Alpha & the Omega*, 2013, In secondo piano: Goshka Macuga, *Of what is, that it is; of what is not, that it is not 2*, 2012, arazzo



Figura 13 Immagine del progetto “Atlas” / Exhibition view of “Atlas”, Torre – Fondazione Prada, Milano, Foto Delfino Sisto Legnani – DSL Studio, Courtesy Fondazione Prada, Alex Da Corte, Mouse Museum (Van Gogh Ear), 2022, Legno e alluminio ondulato, teca di plexiglas con 121 oggetti, suono, Claes Oldenburg, Mouse Museum, 1965-1977, Legno e alluminio ondulato, teche di plexiglas con 385 oggetti, suono, mumok - Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, in prestito da Austrian Ludwig Stiftung, dal 1991



Figura 14 Immagine del progetto "Atlas", Torre – Fondazione Prada, Milano, Foto Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, Courtesy Fondazione Prada, John Baldessari, *Blue Line*, 1988

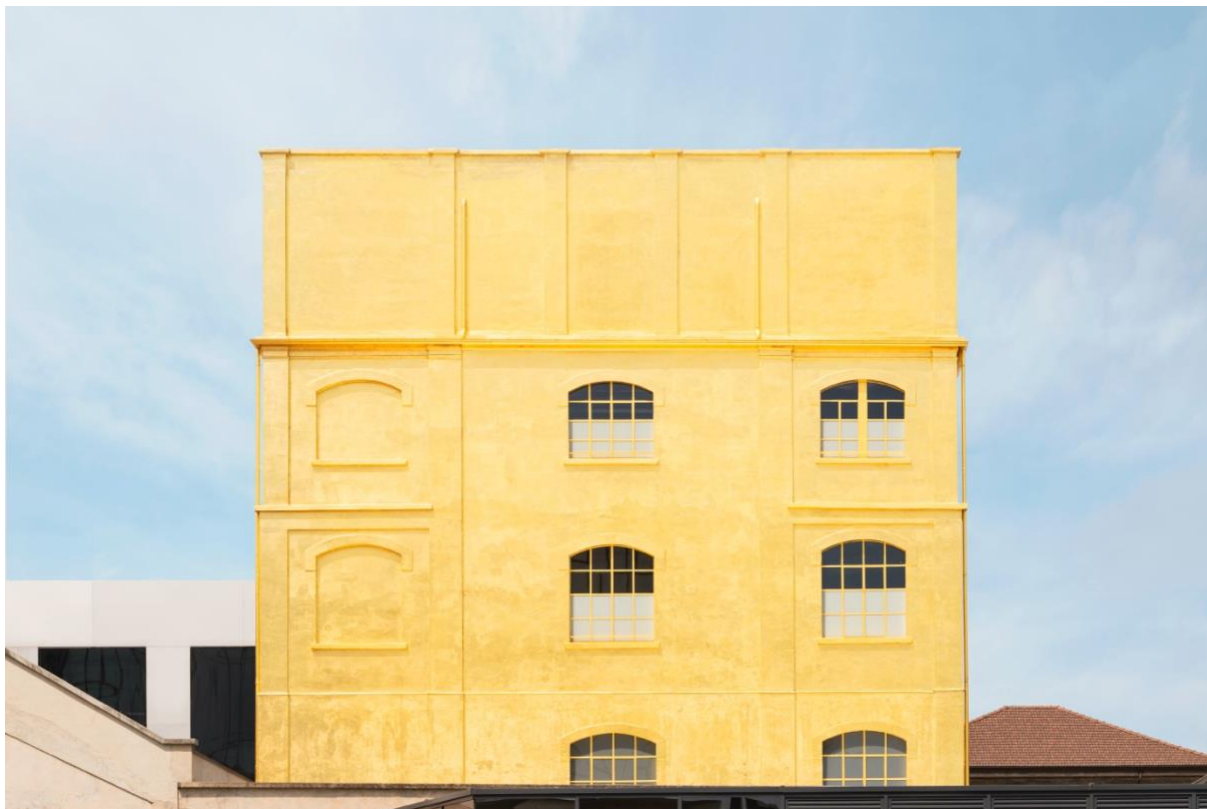


Figura 15 FONDAZIONE PRADA, Sede di Milano, Progetto architettonico di OMA, Foto: Alessandro Saletta e Agnese Bedini - DSL Studio, Instagram e social: @alessandrosaletta - @agnese_bedini - @dsl__studio, 2020, Courtesy Fondazione Prada



Figura 16 Robert Gober, *Untitled*, 1993-1994, Veduta dell'installazione permanente di Robert Gober, Fondazione Prada Milano, 2015, Foto Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 17 Veduta dell'installazione permanente di Robert Gober, *Corner Door and Doorframe*, 2014-2015, Fondazione Prada Milano, 2015, Foto Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 18 Veduta dell'installazione permanente di Robert Gober, Al centro: *Untitled*, 2014-2015, Sullo sfondo: *Untitled Wallpaper*, 1995-2015, Fondazione Prada Milano, 2015, Foto Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 19 Louise Bourgeois, *Cell (Clothes)*, 1996, Fondazione Prada Milano, 2015, Foto Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 20 Louise Bourgeois, *Single III*, 1996, Fondazione Prada Milano, 2015, Foto Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 21 Bar Luce, Ideato da Wes Anderson, Fondazione Prada Milano, 2015, Foto Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 22 “Dal Vivo” di Laurie Anderson, 1998, Fondazione Prada, Milano, Foto Travis Roozee/Courtesy Fondazione Prada



Figura 23 “Dal Vivo” di Laurie Anderson, 1998, Fondazione Prada, Milano, Foto Travis Roozee/Courtesy Fondazione Prada

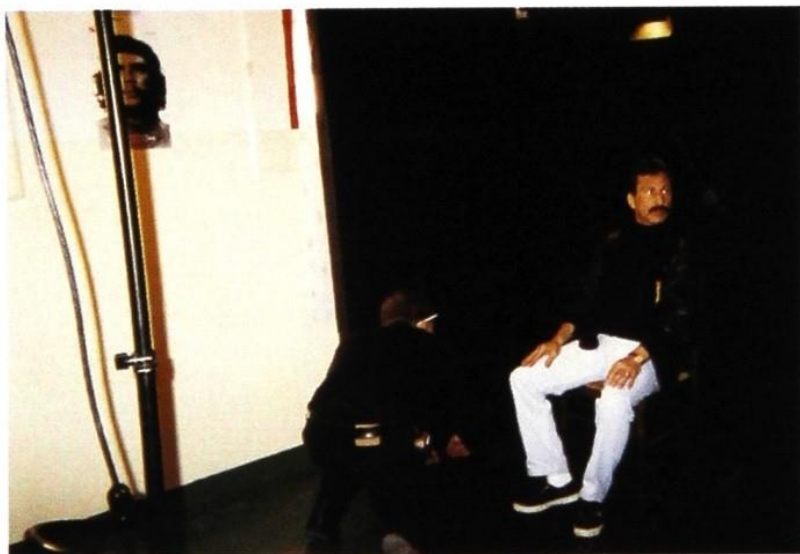


Figura 24 Santino Stefanini nella redazione di “Magazine 2”, Casa Circondariale-Milano San Vittore, 29 aprile 1998. Foto Germano Celant



Figura 25 Installation View of 'Art or Sound', Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice, 7 June – 3 November 2014
Photo: Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 26 Installation View of 'Art or Sound', Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice, 7 June – 3 November 2014
Luigi Russolo, *intonarumori*, 1913 -14 (2002 - 2009), Reconstructions by Pietro Verardo, Photo: Attilio Maranzano
Courtesy Fondazione Prada



Figura 27 Installation View of 'Art or Sound', Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice, 7 June – 3 November 2014
Robert Rauschenberg, *Oracle*, 1962-65, Photo: Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 28 Installation View of 'Art or Sound', Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice, 7 June – 3 November 2014
Laurie Anderson, *Handphone Table*, 1978, Photo: Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 29 Installation View of 'Art or Sound', Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice, 7 June – 3 November 2014 from back to front, William Anastasi, *The World's Greatest Music*, 1977, and, Laurie Anderson, *Numbers Runners*, 1979, Photo: Attilio Maranzano, Courtesy Fondazione Prada



Figura 30 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, courtesy Fondazione Prada. Opere: Alexander Kluge, *Die sanfte Schminke des Lichts* (Il leggero trucco della luce), 2007; Anna Viebrock, *Passatoie*, 2009; Anna Viebrock, *Quattro porte*, 2017



Figura 31 Angelo Morbelli, *Giorni...ultimi*, 1882-1883, olio su tela, cm 98 x 157,5, inv. GAM 1960, Comune di Milano – tutti i diritti riservati – Milano, Galleria d’Arte Moderna



Figura 32 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, courtesy Fondazione Prada. Opere: Anna Viebrock, *Pio Albergo Trivulzio*, 2017; Alexander Kluge, *Film su 16 tablet*, 2017

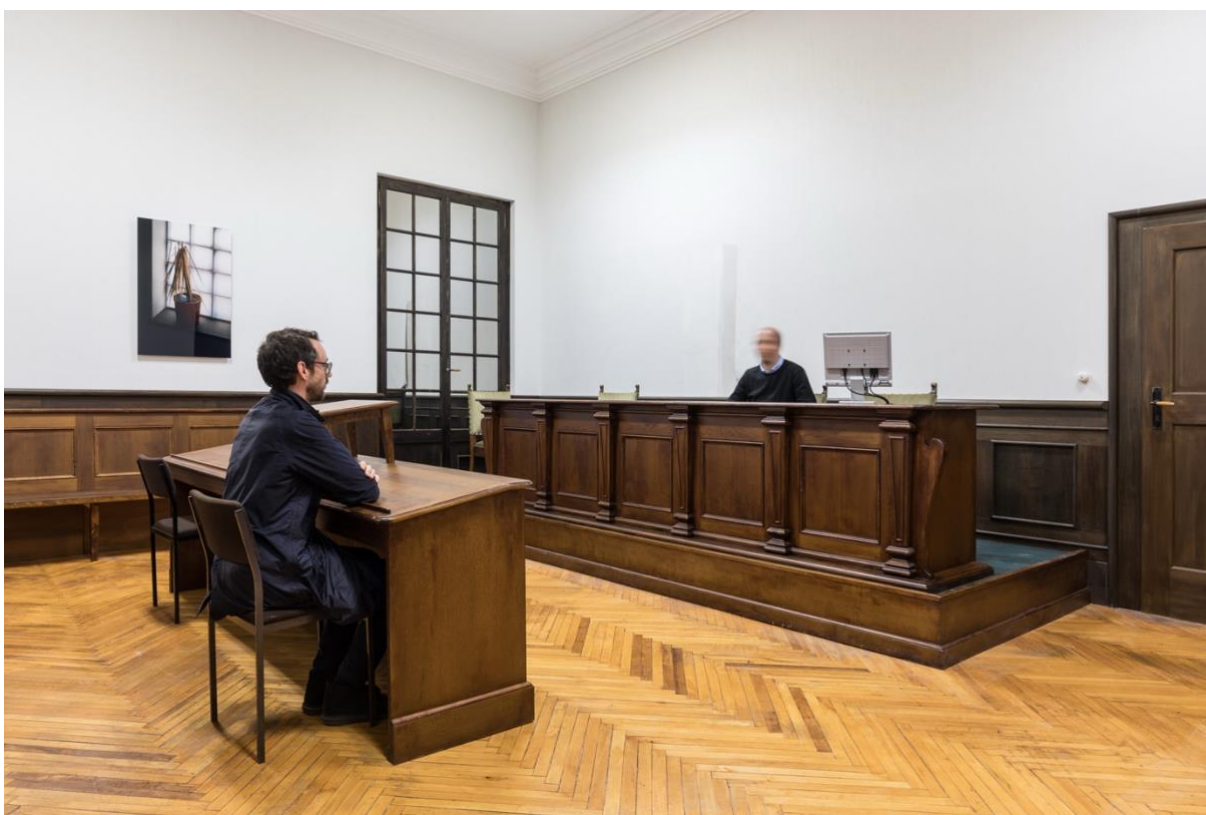


Figura 33 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, courtesy Fondazione Prada. Opere: Anna Viebrock, *Aula di giustizia*, 2017; Alexander Kluge, *Audiopassages*, 2017; Thomas Demand, *Klause IV*, 2006



Figura 34 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, courtesy Fondazione Prada. Opere: Anna Viebrock, *Palcoscenico*, 2017; Alexander Kluge, *Terror = Furcht und Schrecken* (*Terrore = paura e orrore*), 2017



Figura 35 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, courtesy Fondazione Prada.



Figura 36 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti, courtesy Fondazione Prada. Da sinistra a destra: Thomas Demand, *Konstellation*, 2000; Anna Viebrock, *Porte*, 2012; Thomas Demand, *Archiv*, 1995



Figura 37 Immagine della mostra “The Boat is Leaking. The Captain Lied.”, Fondazione Prada, Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017. Foto: Attilio Maranzano, courtesy Fondazione Prada. Opera: Thomas Demand, *Ruine*, 2017



Università
Ca' Foscari
Venezia

Borsa di dottorato cofinanziata con risorse dell'Unione europea-*NextGeneration EU*
Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza Missione 4 – Componente 1 – Riforma 4.1 Riforma dei Dottorati

M4C2 – Investimento 3.3 - "Introduzione di dottorati innovativi che rispondono ai fabbisogni di innovazione delle imprese e promuovono l'assunzione dei ricercatori dalle imprese"

CUP H73C22000400004



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA