

Branding Fondazione Prada. **Una collezione di strategie**

Antonella Huber

*Vi è una sottile differenza nel considerare l'arte in rapporto ai limiti oppure alle convenzioni. I primi, visti come stati, risulterebbero violabili; le seconde, come processi, sarebbero modificabili dalle azioni, in modo da potersi adattare alle occorrenze. Si chiede quindi: "l'arte trasgredisce i limiti o sposta le convenzioni?"*¹

Paolo Fabbri

La forma dell'esporre in tutte le sue espressioni e pratiche contemporanee non è un montaggio di immagini ma un corpo fatto di corpi in relazione e, come ogni corpo, soggetto al tempo, esposto a contaminazioni e mutevole veicolo di mescolanze, che generano forme sempre più instabili, prive di centro a vantaggio di forze di attrazione variabili. Mostrare, quindi, non è tanto una "forma della verità"² ereditata dalla tradizione e fissata nell'invariabile somma di opere in sequenza, ma una delle espressioni di una nuova fenomenologia, che analizza le strategie culturali nel rapporto con il presente e con la memoria, capace di misurarsi anche con aspetti disturbanti o rimossi³.

La crisi della modernità, svelati i limiti delle "grandi narrazioni", segna con l'età postmoderna l'aumento dei tratti distintivi che interagiscono e limitano la possibilità di una sintesi esaustiva, implicita in ogni grande racconto; così, anche nella pratica del mostrare, l'estetica del frammento e un certo elogio della disarmonia diventano caratteri peculiari, come in tutta la cultura di fine Novecento. Caratteri ben espliciti in campi come la televisione, il cinema o la letteratura⁴, che si allargano a molte altre pratiche artistiche, per mettere in crisi i principi di pertinenza dell'arte e attestare la perdita della totalità, il tramonto dell'interezza, a vantaggio di tracce o dettagli, con una disorientante prevalenza, nel caos delle proposte, dell'informe e dell'instabile.

In questa direzione sperimentale e alternativa alla fissità del museo, già a partire dagli anni Sessanta si assiste ad una crescita delle mostre pressoché esponenziale, allargata negli ultimi vent'anni ad azioni sempre più frequenti di *reenactment*, revisioni critiche di esposizioni seminali, che contribuiscono ad alimentare una vera e propria mitologia dell'arte del display.

L'azione espositiva è sempre più assimilabile ad una dichiarazione critica, e mostrare ad una “trascrizione di qualcosa”, non banalmente o semplicemente assertiva. Più che misura conclusa per affermazioni esclamative, il display, dunque, può essere pensato anche come uno spazio di conflitto, sorta di arena da combattimento per una conquista più ampia. Luogo di trasgressione simbolica, in cui la potenza del messaggio dell'opera d'arte trova il suo fondamento non tanto e non solo nella forza espressiva dell'opera in sé, quanto nel rapporto che questa intesse con altre opere d'arte e con l'esperienza di chi ne fa esperienza.

Come per la poesia o la filosofia, potremmo attribuire all'azione espositiva non solo la facoltà di rendere espliciti i significati celati dell'arte, ma anche quella assai più complessa di misurarsi come strumento linguistico autonomo in grado di generarne di nuovi. L'interpretazione quindi potrà non essere più una esegesi ma un'invenzione singolare capace di guardare più al futuro che al passato.

Seppur la maggior parte dell'arte di ogni tempo venga ancora esposta secondo modalità rigide quanto scontate, che non lasciano dubbi né domande su come l'opera deve o dovrebbe essere considerata⁵, le avventure più avvincenti del curare contemporaneo si propongono di far deragliare questa tendenza per coinvolgere gli spettatori in definizioni di senso inaspettate.

Per attivare questa singolare facoltà di partecipazione, la mostra a differenza del libro, può chiamare in causa tutti i sensi e architettare la narrazione sui movimenti del corpo nello spazio.

“Senza corpo non c'è sguardo” dichiara perentorio Germano Celant⁶; l'esposizione è una narrazione concreta, la cui dimensione fisica permette una comunicazione silenziosa dove la parola può essere ridotta al minimo e la scrittura diventare esperienza essa stessa. Il percorso può diventare cangiante, “modellato dall'esistere di un soggetto, persona o idea, espresso da un habitat che ne rispecchia il senso; un fondale abitato e vitale quasi specchio tridimensionale, un filtro interpretativo che agevola o complica l'attraversamento sensoriale e conoscitivo del pubblico”⁷.

Per fare luce sulle complesse dinamiche che si intrecciano intorno ad un progetto espositivo, nel mese di maggio 2018 la Fondazione Prada organizza, nella sede milanese di largo Isarco, *Ideologia dell'allestimento*, un breve convegno “dedicato all'indagine delle condizioni con-

testuali, delle metodologie specifiche e degli strumenti espositivi che consentono di affrontare attualmente una mostra di carattere storico”⁸. La riflessione, a margine della complessa operazione di “Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943”, curata da Germano Celant, è certo riferibile in prima istanza al carattere ideologico di molte esposizioni italiane prese in esame dalla mostra, ma si presta a significati più estesi, allargandosi alla pratica contemporanea e in particolare a quella della stessa Fondazione. Dalle ragioni della nascita di un progetto fino alla metodologia di ricerca impiegata, dall’utilizzo delle fonti storiche alle scelte di allestimento, l’intenzione sembra, infatti, quella di voler rendere conto ed interrogarsi non solo sulla prassi espositiva in senso lato, ma anche sulla propria azione in senso stretto. Per indagare e valutare con autorevoli punti di vista un fattore sempre di difficile decifrazione come le reali potenzialità di una certa idea di esperienza spettatoriale inedita, carattere distintivo di tutta l’attività della Fondazione fin dai suoi esordi⁹.

Particolarmente esposta sulla ricerca d’avanguardia si può dire, in effetti, che nessuna istituzione come la Fondazione Prada abbia offerto un contributo così denso ed audace alla pratica espositiva degli ultimi decenni, con la produzione di alcune tra le più enigmatiche mostre del panorama contemporaneo, in particolare quelle pensate dal 2011 per la sede veneziana di Ca’ Corner della Regina. Il convegno, dunque, voluto da Germano Celant che ne osserva lo svolgimento seduto in sala, vede al tavolo Salvatore Settis, Claire Bishop, Boris Groys e Dorothee Richter¹⁰.

Tutti gli ospiti si misurano sulle ragioni della scommessa più ardua della contemporaneità, quella cioè di restituire al visitatore una autentica *viewing experience*¹¹.

Nella dilatazione delle proposte del mostrare contemporaneo, infatti, la complessa dimensione dell’idea di *viewing experience* sembra impallidire a vantaggio di misure accessorie di intrattenimento compiacente, legate unicamente ad un auspicato incremento di visitatori/consumatori. Il ruolo intimo e non verbale dell’esporre, la sua peculiare facoltà di contenere temporalità diverse capaci di riverberarsi oltre il presente, sono spesso vanificati in mostre espressamente “spettacolari” e “rumorose”, costruite per un successo calcolato sul numero di persone, di eventi mondani e di business culturali sollecitati.

Ciò premesso, è lecito chiedersi se e come sia ancora possibile pro-

muovere controcorrente occasioni più sofisticate di partecipazione al mondo dell'arte, sviluppate attraverso esposizioni articolate e complesse, capaci di rispondere al disordine del nostro tempo, "cercando una corrispondenza tra il rischio linguistico professato dall'artista e tutti i meccanismi di arricchimento interpretativo che condividono la stessa attitudine sperimentale"¹².

In questa prospettiva l'intervento di Boris Groys risulta illuminante a partire dalla distinzione tra sguardo frontale e sguardo dall'interno, che porta con sé un'altra distinzione di stampo filosofico tra *Aufklärung*, genericamente l'informazione, e *Erlebnis*, genericamente l'esperienza vissuta.

Secondo Groys, infatti, per dare all'osservatore un ruolo non passivo va cambiata la sua posizione, o meglio quella del suo sguardo. Lo sguardo frontale è quello che caratterizza la proposta canonica del mostrare: un'immagine fissa limitata da una cornice, una misura di mondo definita da un *frame*. Né abito né ornamento in senso stretto, la cornice in relazione all'opera è abito in senso lato, transitivamente le attribuisce una forma, intransitivamente ne misura la presenza e, nella pratica espositiva, suggerisce una sorta di *habitus*, uno schema percettivo capace di generare comportamenti regolari ed attesi¹³.

Sia che si tratti di un quadro, della pagina di un libro o dello spazio di uno schermo, l'immagine così circoscritta ci appare sempre come frontale; questo ci permette di osservarla in tutti i suoi dettagli, di conoscerla forse, ma sempre come separata da noi; in questa relazione noi siamo, per così dire, assenti. Tale precisione, infatti, costituisce un carattere esterno all'esperienza: ciò che guardiamo non ci ri-guarda. Lo sguardo dall'interno, al contrario, ci permette non tanto l'osservazione ma la consapevolezza di ciò che guardiamo; dall'interno noi perlustriamo lo spazio come tridimensionale e multi-focale, vi siamo immersi, esso ci rende attenti poiché ci ri-guarda. Non possiamo astrarci, né farci assorbire da un solo dettaglio, ma, come quando si percorre una strada nuova, ci guardiamo intorno, moltiplicando i punti di vista in una esplorazione che ci fa parte della visione stessa. L'immagine non è più davanti a noi, ne siamo parte, siamo all'interno di essa e solo così possiamo misurare il significato di tutte le sue caratteristiche.

Certo lo sguardo frontale è autorevole anche in ragione della sua durata, esso produce un'immagine riproducibile e copiabile e, dunque, una

esperienza reiterabile e senza tempo. Lo sguardo dall'interno, invece, non può essere autorevole che in senso individuale, in quanto sempre frammentario, accidentale, non può essere copiato o riprodotto neppure da noi stessi, perché anche per noi non sarà mai uguale, in quanto sensibile ad un numero imprecisato di variabili.

Le mostre tradizionali propongono, in linea di massima, esperienze dove il visitatore fa vagare lo sguardo da una frontalità ad un'altra. In questo modo l'esperienza visiva può rimanere identica a se stessa e passare da uno spazio all'altro senza perdere di identità propria.

Oggetti privi di contesto e privi di parola, ricorda Groys citando Heidegger, e prosegue ricordando che solo lo sguardo divino può avere una visione frontale del mondo. A noi non è permesso assumere una meta-posizione e rendere il mondo una sorta di quadro da contemplare, quindi lo sguardo frontale è una produzione artificiale, che non può ri-produrre il senso della nostra esistenza all'interno del mondo. Dunque, la produzione di immagini, fenomeno dirompente della nostra contemporaneità, ci dà l'illusione che il mondo possa ridursi alla sua rappresentazione ma è ontologicamente un inganno. A guardar bene si tratta solo di un problema di cornice che una tecnologia sempre più sofisticata produce e definisce. È il *framing*, l'apparato, il dispositivo, che apre il mondo davanti a noi, a guidare la nostra relazione con il mondo. Io vedo ciò che il frame mi indica di vedere e il mio sguardo è condizionato dal dispositivo.

L'apparato espositivo è esso stesso un dispositivo e come ogni altro strumento della visione è contemporaneamente un congegno meccanico e un sistema di rappresentazione. Le mostre più tradizionali implicano espedienti tecnici o strategici per guidare lo sguardo dell'osservatore, mantenendolo distante, frontale ed estraneo. Ma altrettanti espedienti tecnici e strategie possono essere messi in campo per ottenere il risultato opposto, svelare l'inganno della oggettività presunta dello sguardo frontale. L'*apparatus*, l'*habitus* espositivo può essere reso esplicito per rendere il significato di scelte artistiche o politiche, coinvolgendo il pubblico nel prendere posizione, nel misurarsi con la densità dei punti di vista e l'attraversamento disorientante della documentazione.

In questa prospettiva c'è forse qualcosa di simbolico nel fatto che tra gli interventi *site-specific* più recenti, entrati a far parte della collezione permanente della Fondazione Prada in largo Isarco, vi sia "Le

Studio d'Orphée", restituzione al dettaglio dello spazio creativo di Jean-Luc Godard; trasportato da Rolle a Milano con minuzia archeologica, come alla Dublin City Gallery "The Hugh Lane" il caotico e suggestivo atelier di Francis Bacon, qui in modo meno necrofilo, più singolare e forse più lacerante, visto che l'artista non è ancora morto (Figg. 01-02). Quasi in una castrazione simbolica e rituale, infatti, si potrebbe dire che Godard si sia amputato parte di sé come se non appartenesse più al suo corpo ma a quello del suo ultimo lavoro, costituendone per così dire l'ineludibile estensione fisica. In questo spazio Godard ha montato e sonorizzato *Le livre d'image*, sorta di meta-film, premiato al Festival di Cannes 2018 con la Palma d'Oro Speciale. Un'opera divisa in cinque capitoli, rielaborazione e montaggio di figure prese dalla storia del cinema, della fotografia e della pittura, scelte sempre nella versione peggiore, sgranata, decomposta, bruciata dalla luce, smagnetizzata, graffiata, sradicata. Immagini reali, metaforiche o allegoriche che scorrono sulla cresta di un denso e sincopato testo di sottofondo.

Il messaggio è drammatico, nello stile delle ultime fatiche del regista, dominato dai temi della violenza, della guerra e delle rovine del passato, che premono sul nostro presente.

Dal punto di vista percettivo il film sembra un trattato di stereofonia, che delocalizza lo spazio uditivo attraverso il rincorrersi delle voci, l'incrociarsi e il sovrapporsi delle frequenze e dei volumi. Un montaggio *site-specific* pensato appositamente per la sala Lumière di Cannes ma che ad ogni presentazione dovrebbe essere rifatto, ogni volta diverso, come un happening o una performance, destinato non al rigido spazio del cinema quanto piuttosto a "qualche piccola sala di cultura o a qualche circo". Un'opera complessa nella costruzione e problematica nella fruizione. Ultimo atto di un cineasta che si può permettere il lusso di sabotare ogni aspettativa sul film, sull'immagine e sul ruolo stesso del regista.

"Le Studio d'Orphée" si rivela, dunque, il criterio di esposizione-espansione necessario alla fruizione appropriata dell'opera, superando la passività silenziosa e oscura delle sale cinematografiche, non equipaggiate adeguatamente per restituire i diversi strati di suono e la raffinata dinamica del colore, declinata sulle violente tinte *fauves* predilette nel lavoro pittorico-artigianale del regista¹⁴. È l'*habitus*, l'*apparatus* necessario per entrare nell'opera e offrire ai visitatori, accolti a ranghi



Figg. 01-02. J.-L. Godard, “Le Studio d’Orphée”, Fondazione Prada, Milano.
Foto di A. Osio-Alto Piano. Courtesy Fondazione Prada

ridotti, il punto di vista dell'artista e la natura manuale del suo lavoro. Seduto spalle al muro, il pubblico si guarda intorno quasi in attesa che, da un momento all'altro, Godard entri nella stanza e prenda posto al tavolo di montaggio o nella poltrona di consumata pelle marrone. Difficile procedura di identificazione, in realtà: immobilizzati dalle rigide disposizioni di fruizione, di primo acchito sembra di essere solo spettatori passivi del sacro studio, dove tutto ciò che è presente assume un inevitabile valore culturale. Ma se ci si lascia portare dalla scomodità stessa della posizione ci si accorge che ciò di cui Godard intende farci fare esperienza è il senso della sua stessa posizione, come dire: farci guardare come lui guarda. Infatti, ancor prima di vedere i monitor che riproducono le immagini, lo spettatore ha di fronte a sé il tavolo e gli strumenti dove il suo sguardo si materializza.

Se è vero come è vero che l'esposizione/proiezione di *Le livre d'image* assume in questa istallazione un inedito valore sacralizzate, annullando la distinzione benjaminiana tra il valore culturale e il valore espositivo, è vero anche che, superato il primo impatto *museale*, il luogo si scopre davvero iniziatico ed essenziale per decodificarne il montaggio. Come nella distinzione di Groys tra sguardo frontale e sguardo dall'interno, ne "Le Studio d'Orphée" è necessario partire da una presa d'atto e di "posizione" del modo in cui fruiamo dell'opera nello spazio in cui è stata costruita, superando l'esaltazione feticistica data dalle inevitabili restrizioni imposte dall'istituzione.

L'idea che lo spettatore possa diventare autore, o co-produttore di una operazione critica e che la mostra possa rivelarsi un'opera aperta che si spinge molto al di là delle aspettative, sembra essere l'aspirazione di molte delle iniziative espositive della Fondazione Prada.

Nei giorni della Biennale Arte 2017 nella sede di Ca' Corner della Regina, la Fondazione presenta "The Boat is Leaking. The Captain Lied", un progetto a cura di Udo Kittelmann, risultato di un singolare confronto tra artisti di diversa natura. Attraverso le opere filmiche di Alexander Kluge, le fotografie di Thomas Demand e le scenografie di Anna Viebrock, squadernate senza soluzione di continuità negli spazi del settecentesco palazzo veneziano, Kittelmann dà vita ad un'esposizione immersiva e disorientante, con la volontà esplicita di coinvolgere lo spettatore in maniera diretta sulle dissonanti contraddizioni dell'attualità, mettendo in discussione la sua stessa capacità di percepire la realtà e la finzione, come concetti appartenenti a domini differenti.



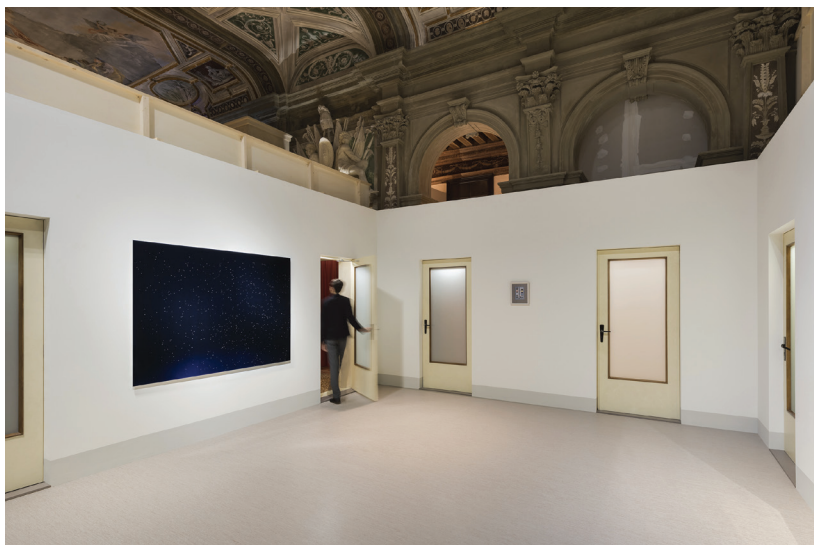
Fig. 03. Angelo Morbelli, *Giorni...ultimi!*, 1882-83
Galleria d'Arte Moderna, Milano. Dettaglio

È significativo, infatti, che l'aspetto singolare del lungo processo che porta alla realizzazione del progetto non stia solo nella densità di discussioni e scambi tra i protagonisti, ma nel fatto che tale confronto si avviti intorno ad un malinteso, la lettura errata del gesto iniziale, vale a dire l'interpretazione della riproduzione che Kittelmann invia agli artisti, come primo indizio di lavoro. Si tratta del dipinto *Giorni... ultimi!*, di Angelo Morbelli, datato 1882-83, che ritrae un gruppo di anziani indigenti con abiti e cappelli neri, seduti su panche ordinate in un buio salone del Pio Albergo Trivulzio di Milano (Fig. 03). L'immagine provoca nei tre artisti e nel curatore varie interpretazioni; per Kluge "vecchi studenti seduti nei banchi, ci sembravano rivoluzionari che tornavano sui libri dopo novant'anni di rivoluzione"¹⁵. Ciascuno di loro, però, ugualmente se pur separatamente, riconosce negli anziani del quadro marinai non più in servizio, ormai al ricovero come barche dismesse. Da questa suggestione deriva la metafora marinara contenuta nel titolo, ispirato al brano *Everybody knows* (1988) di Leonard Cohen, come anche la citazione che funge da viatico, dal *Giulio Cesare* di Shakespeare: "Soffia ora, vento; gonfiatevi, onde; sta bene a galla barca: scatenata è ormai la gran tempesta, e tutto adesso è rischio".

Tempi turbolenti si annunciano, ci dice Kittelmann, la barca su cui ci muoviamo ha una falla ma il naufragio dipende ancora da noi, dalla nostra capacità di individuare nella stessa falla una via di fuga. A noi è dato rischiare e scegliere, come davanti alle porte che, al secondo piano di Ca' Corner, si aprono sui segreti del percorso, mute e uguali come quelle di un incantesimo (Figg. 04-05).

Per Kluge "un errore ha lo stesso valore di una verità", non nel senso etico di disconoscerne la differenza ma in senso propedeutico, per attivare una reazione, azionare un pensiero. A questo proposito Kittelmann osserva come la falsa interpretazione di partenza ne sia in realtà una versione poetica, generata dalla "comune consapevolezza, a livello emotivo e teorico, delle criticità del nostro presente e della complessità del mondo in cui viviamo"¹⁶.

Come nel frenetico montaggio di *Le livre d'image* di Godard, questo convulso scambio di voci fatto di rimandi e accostamenti tra i contributi dei singoli artisti e i diversi mezzi espressivi, trasforma lo spazio storico del palazzo in un luogo metaforico, nel quale lo spettatore può identificarsi e contemporaneamente identificare il contesto della



Figg. 04-05. A. Viebrock, T. Demand, A. Kluge “The Boat is Leaking. The Captain Lied”,
Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2017.
Foto di D. S. Legnani-M. Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada

realtà nel quale è immerso, forzato, da una ambientazione disorientante, a misurare il rapporto che stabilisce con esso.

Nella Venezia di Kittelmann l'imprevisto costituisce una via di fuga che ha la leggerezza universale della poesia, e sul misterioso percorso della mostra, quando già ci siamo persi, ci si può imbattere in Ben Lerner, che dentro un armadio legge *The Snows of Venice*, rianimando la visita con una densità tutta nuova per una allargata direzione di senso¹⁷.

Se la memoria di un testo artistico o poetico è anche una memoria a venire¹⁸, visitando una mostra, dovremmo forse cercare di comprendere non solo da dove l'arte provenga ma anche dove sia diretta; questo accade più facilmente quando la mostra sottopone il pubblico ad una forza vertiginosa capace di scuoterne le sicurezze e alterarne la visione, così da perdersi in essa.

In questa prospettiva forse la più ambiziosa e sofisticata tra le proposte espositive della Fondazione Prada resta "When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013" curata da Germano Celant, in dialogo con Thomas Demand e Rem Koolhaas, per la sede veneziana di Ca' Corner, nei giorni della Biennale Arte 2013 (Figg. 06-07).

La pratica del *reenactment*, del riallestire una mostra, è un'azione critica tanto frequente da costituire un vero e proprio genere espositivo, quindi nulla di nuovo in apparenza. In realtà il caso veneziano mette un po' in crisi il sistema, obbligando critica e pubblico a misurarsi su alcune domande chiave della pratica stessa, in particolare sul valore della riproduzione e sullo sfuggente significato della artificiosità del contesto.

L'operazione si confronta con la mostra mito "When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Live in your head", curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969, una frattura mai ricomposta nella storia delle mostre d'arte contemporanea (Fig. 08).

Per volontà di Szeemann la Kunsthalle si era trasformata in un laboratorio continuo, un lungo *work in progress* che decretava la nascita di un nuovo stile espositivo, "a controlled chaos" lo definì lo stesso Szeemann. La mostra diventava testimonianza e paradigma di un metodo di lavoro. L'esposizione delle *attitudes* degli artisti, lo spontaneo processo della forma e dell'azione *in progress*, produceva lo svuotamento di quello che Robert Morris definiva il "triangolo d'acciaio": museo-galleria-media.



Fig. 06. R. Serra, *Close Prin Prop e Sign Board Prop*, 1969, “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2013.
Foto di A. Maranzano. Courtesy Fondazione Prada

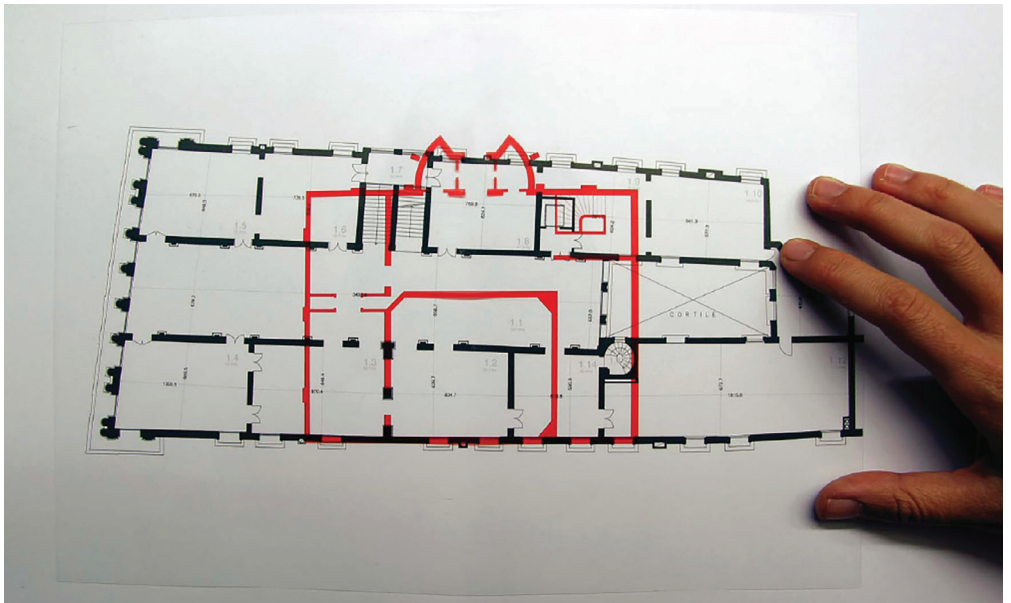


Fig. 07. Progetto OMA: sovrapposizione delle planimetrie della Kunsthalle di Berna (rosso) e di Ca' Corner della Regina (nero) per “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 2013



Fig. 08. J. Kounellis, P. Glass, Sarkis e A. Boetti, "When Attitudes Become Form, Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Live in Your Head", Kunsthalle Bern, 1969.
Foto di S. Kender, © Roy Lichtenstein Foundation

Germano Celant, consapevole dell'ardua misura dell'impresa, rivendica a buon diritto la responsabilità di testimone privilegiato, in quanto attore/autore di quella operazione, espressamente coinvolto da Szeemann a confrontare la sua "arte povera" con le altre *attitudini* del panorama internazionale, ricevendone una sorta di consacrazione. Una presenza preponderante quella degli artisti del movimento artistico italiano (tra gli altri, Boetti, Calzolari, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Prini, Zorio, Anselmo e Icaro), che contribuì decisamente a dare all'intera manifestazione una connotazione più politicamente "sovversiva" e che si concretizzò nel ruolo affidato a Celant di pronunciare il leggendario discorso di apertura: *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*.

Parlando della genesi del progetto Celant ricorda che l'idea era scaturita a margine delle discussioni sui remake delle opere d'arte e sulla produzione di multipli, culminate nella mostra della Fondazione "The Small Utopia. Ars Multiplicata" allestita a Ca' Corner nel 2012¹⁹.

L'intento non è la citazione nostalgica di un passato radicale, come invece viene letto da una parte dalla critica museografica militante, ma la riattivazione "dal vero" e "in diretta" dell'intreccio virtuoso tra arte e architettura, arte e azione, valore fondante seppure a volte effimero di quelle *attitudini*, immortalato nella documentazione fotografica ma certo perduto nell'esperienza.

Rivisitare, dunque, la mostra del 1969 "attraverso un esatto *restaging* di tutte le opere collocate nello stesso spazio e nelle stesse relazioni tra loro, ma trasferite nel loro insieme architettonico e artistico nel 2013, in uno spazio diverso e storico, ha come obiettivo provare ad avvicinare al suo stato originale la realtà di un mito". Il dialogo con Demand e Koolhaas è centrale e risolutivo per la costruzione di un luogo che rifletta esattamente le strutture della Kunsthalle di Berna, calato nella contemporaneità attraverso una presa di posizione nell'architettura storica del palazzo, in una uguale e riconoscibile identità architettonica. Un lavoro di tagli e intersezioni di muri, pavimenti e installazioni capaci di far convivere due temporalità, ma anche due orizzonti culturali irrimediabilmente distanti. Una "big utopia" contrapposta alla "small utopia" da cui la riflessione prende avvio, consapevoli che dal 1969 tutto è cambiato e ciò che viene esposto non corrisponde più ad una *attitudine* ma ormai paradossalmente ad un'opera d'arte.

L'atto di estrapolare l'esposizione di Berna e trasportarla a Venezia

l'ha di fatto trasformata in opera in sé, una sorta di ready-made, conferendole un valore ben diverso da quello semplice di copia. La mostra viene, infatti, rivisitata nella sua nozione di cosa, come reinvenzione che le consente di accedere a una nuova molteplicità di significati, su un terreno nuovo fatto di altre relazioni tutte da inventare e da scoprire.

Al convegno di Milano Salvatore Settis, interrogandosi sul senso della riproducibilità, riporta la citazione di Gilles Deleuze che Miuccia Prada utilizza nella introduzione al catalogo della mostra: “in ogni senso la ripetizione è trasgressione”²⁰. Ma è ancora Boris Groys dalle stesse pagine a illuminarci sul senso più sottile di questa operazione, quando afferma che “un’attitudine si può riprodurre quando questa attitudine porta a una rottura, a una presa di distanza dal suo contesto storico naturale, organico, e assume una forma che le è propria: il suo contesto artificiale”²¹.

È il contesto artificiale che sbaraglia le carte e ci autorizza al sacrilego passo, perché “se l’aura che emerge naturalmente si perde nel processo riproduttivo, l’aura prodotta artificialmente si lascia riprodurre più volte”²².

1. P. Fabbri, *Fabio Mauri e l'esperimento del mondo*, conferenza per *I mercoledì di Santa Cristina*, Bologna 2019, in <https://corsi.unibo.it/magistrale/artivisive/paolo-fabbri-fabio-mauri-e-l-esperimento-del-mondo>, consultato il 10/10/2019.

2. G. Vattimo, *Addio alla verità*, Meltemi, Milano 2009.

3. Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

4. Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso* ne fa una tecnica di ricerca: l'estetica del frammento, dice Barthes, è uno sparpagliare che elude il centro del discorso. Barthes segue Gide che dice: "L'incoerenza è preferibile all'ordine che deforma".

5. R. Rugoff dal comunicato stampa di presentazione della Biennale Arte 2019, <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/intervento-di-ralph-rugoff>, consultato il 10/10/2020.

6. G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 2013, p. 652.

7. G. Celant, *Architettura ad arte da Malevič a Piano*, in Id. (a cura di), *Emilio Vedova/Renzo Piano*, catalogo della mostra, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Magazzini del sale, Venezia 2009, p. 17.

8. Dal comunicato stampa della Fondazione Prada "Ideologia dell'allestimento", 16 maggio 2018.

9. Il fine principale della Fondazione costituita a metà degli anni Novanta è mettere a disposizione degli artisti uno strumento operativo per realizzare degli eventi unici e *site-specific*. Da qui la decisione di non esporre opere già prodotte in studio, ma di collaborare come co-produttori alla realizzazione di un progetto secondo il desiderio dell'artista. Dal 1993 al 2010 sono ventiquattro le personali ideate per gli spazi di via Spartaco e via Fogazzaro da artisti italiani e internazionali.

10. I lavori del convegno non sono ancora stati pubblicati; i riferimenti e le citazioni nel testo sono frutto degli appunti di chi scrive durante la partecipazione ai lavori.

11. Con questo termine si fa riferimento ad alcune pratiche espositive, in particolare a quelle surrealiste degli anni Trenta e Quaranta e alle ricerche di Frederick Kiesler ideatore del "Correalismo", filosofia progettuale il cui obiettivo era il superamento della maniera ortodossa di fruire lo spazio, con la proposta di scenari pensati e costruiti su misura indirizzati a sovvertire le coordinate spaziali tradizionali. Cfr. M. Bottero, *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente*, catalogo della mostra, Triennale di Milano, Electa, Milano 1995; C. Berèt, (a cura di), *Frederick Kiesler artiste, architecte*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

12. G. Celant, *Architettura ad arte da Malevič a Piano*, cit., p. 17.

13. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica*

sociale del gusto, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 173-228; ed. or. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris 1979.

14. Al lavoro di Godard è dedicata la sezione *Événement* di “Cahiers du cinéma”, n. 759, ottobre 2019, dal titolo *Le Livre d’Image de Jean-Luc Godard*, con i seguenti contributi: S. Delorme e J. Lepastier, *Ardent espoir, entretien avec Jean-Luc Godard*; S. Delorme, *Nous tous*; C. Béghin, *L’image viendra*; S. Delorme, *Liber vs biblos & codex, entretien avec Nicole Brenez*; J. Lepastier, *Image et matière, entretien avec Fabrice Aragno*; J. Lepastier, *Genèse, entretien avec Philippe Quesne*.

15. A. Kluge, *La musica colpisce un’area, non un punto – sale lungo una gamba e ferma il cuore*, in U. Kittelmann (a cura di), *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2017, p. 328.

16. U. Kittelmann, *The Boat is Leaking. The Captain Lied, 21 esperimenti e trasformazioni*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 314.

17. B. Lerner, *The Snows of Venice. Slow Sonnets for Alexander Kluge*, in U. Kittelmann (a cura di), *op. cit.*, pp. 9-37.

18. Cfr J.M. Lotman, *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.

19. G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2013, p. 652.

20. M. Prada, in G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 647.

Il passo di Deleuze esattamente dice: “La ripetizione che non implica di per sé né il concetto di generalità né quello di somiglianza, bensì della loro differenza, può diventare anche trasgressione rispetto alla legge naturale e a quella morale. In altre parole, è un qualcosa di nuovo, è una liberazione della volontà, è il ritorno dell’Identico nella differenza”. (G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 73; ed. or. *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968).

21. B. Groys, *Topologia dell’arte. La riproducibilità dell’aura*, in G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., pp. 679-681.

22. *Ibid.*