

Pietro Rigolo

IMMERGERSI
NEL LUOGO
PRESCELTO

Harald Szeemann
a Locarno, 1978-2000

SUPERNOVÆ DOPPIOZERO

SUPERNOVÆ

collana diretta da Stefano Chiodi

SUPERNOVÆ propone in formato e-book saggi e ricerche storiche, riflessioni critiche e proposte teoriche di giovani studiosi italiani. Libri che puntano a rinnovare le modalità con cui si guarda al mondo contemporaneo, a esplorarne a fondo la natura stratificata, a scoprirvi visuali inedite. Libri per costruire un diverso presente.

Sommario

Prefazione Stefano Chiodi	2
Introduzione	7
Parte I Harald Szeemann a Locarno	
I Musei di monte Verità	11
L'Elisarion a Minusio (1981)	50
La casa del Padre Museo della Madonna del Sasso a Orselina (1982)	68
Alcune mostre presso il Museo comunale d'arte moderna di Ascona (1986-1992)	79
Il Museo comico presso il teatro Dimitri a Verscio (2000)	92
Parte II di/su/per/con Harald Szeemann: alcune ossessioni	
L'uomo, il professionista, il personaggio e la costruzione del proprio mito	106
Verso l'Opera d'arte totale	127
Culto dell'io, storia delle intenzioni e necessità interiore	135
Utopia e riforma della vita	149
Un metodo astorico e antiaccademico	160
“Infondere nell'umanità calore e una nuova luce spirituale”: alcune considerazioni su Joseph Beuys	178
Forme alternative di spiritualità e influssi junghiani	186
Conclusioni	
Il Museo delle ossessioni in riva al lago	196
Bibliografia parziale	204

Prefazione

Stefano Chiodi

Se la vicenda dell'arte della seconda metà del Novecento è inseparabile dalla storia delle mostre e dalla grande rilevanza che queste ultime hanno assunto nel discorso critico e teorico, l'attività curatoriale di Harald Szeemann è ormai riconosciuta come uno dei contributi più originali e innovativi alla pratica espositiva così come essa si è andata configurando negli ultimi decenni. Negli anni seguiti alla sua morte nel 2005, diversi studi hanno contribuito a ricostruire le tappe della sua carriera e l'evoluzione del suo "metodo", mettendo in luce il suo ruolo decisivo nell'affermazione di una figura, quella del curatore indipendente, che ha acquistato, in concomitanza con le radicali trasformazioni dello scenario artistico a partire dall'inizio degli anni sessanta del secolo scorso, una posizione del tutto nuova, tanto influente quanto controversa, all'interno del "sistema dell'arte". L'esposizione diviene con Szeemann un vero e proprio *dispositivo* in cui ogni elemento – le opere, l'ambiente di esposizione, i vari livelli di comunicazione visiva e testuale che vi si intrecciano, il contesto discorsivo, le eredità storiche e l'ambito geopolitico entro cui la mostra si colloca e rispetto ai quali reagisce – viene posto in relazione con un disegno al tempo stesso altamente personale e criticamente produttivo, capace cioè di proporre interpretazioni alternative, impreviste o eretiche, insieme a vere e proprie epifanie di significato. Così concepita, l'esposizione diviene non il momento terminale, asseverativo e in apparenza passivo, di un *valore* estetico, storico, economico, già definito, ma un momento essenziale della sua formazione originaria, un medium vero e proprio che si

presta a sua volta – come faranno tra anni sessanta e settanta gli artisti attivi nell’area della Institutional Critique – ad essere criticato e decostruito. *When attitudes become form*, la rivoluzionaria mostra curata alla Kunsthalle di Berna nel 1969, resta in questo senso l’episodio più rappresentativo per la tensione utopica e la libertà espressiva che la percorre, nonché per la capacità di mettere in relazione esperienze artistiche di genere nuovo in una dimensione che trascende oramai i limiti della mostra tradizionale e si dispiega in “opere, concetti, processi, situazioni, informazioni”, diventando l’occasione, come lo stesso Szeemann scriverà nel 1991, per “trasportare nella cornice del museo senza perdita di energia l’intensità dell’esperienza con gli artisti”.

Originario di Berna, Szeemann aveva organizzato nel 1957 la sua prima mostra, *Dichtende Maler – Malende Dichter*, per il Kunstmuseum di St. Gallen. Direttore della Kunsthalle di Berna dal 1961, trasformò l’istituzione svizzera in un laboratorio sperimentale nel quale si alternavano progetti d’impostazione storica e rassegne sulla neoavanguardia internazionale. Nel 1969, l’anno di *When Attitudes Become Form*, lascia Berna per fondare l’*Agentur für geistige Gastarbeit* (“Agenzia per il lavoro spirituale all’estero” o “su commissione”), iniziando così la sua attività di curatore indipendente. Nel 1972 viene nominato direttore della quinta edizione di Documenta a Kassel e l’anno seguente crea un museo immaginario e un archivio di idee che chiama *Museum der Obsessionen*. Partendo dalla sua riflessione sulle *Individuelle Mythologien* (“Mitologie individuali”) sviluppata in una delle sezioni più suggestive di Documenta e proseguendo la sperimentazione di nuove forme espositive, nel 1974 organizza nel suo appartamento di Berna la mostra *Grossvater, ein Pionier wie wir* (“Il nonno, un pioniere come noi”), presentando la collezione di vari oggetti che appartenevano al nonno, di professione parrucchiere. A partire dal 1975, prima con la mostra itinerante *Junggesellenmaschinen* (“Le macchine celibati”) e quindi con *Monte Verità* (1978-80), avvia la trilogia in cui rilegge la vicenda della modernità europea dal tardo Ottocento all’età contemporanea alla luce di un complesso disegno in cui la parola delle utopie sociali e politiche si lega alla ridefinizione di concetti centrali quali quelli di soggetto, di autore, di creatività. Nel 1980 Szeemann è chiamato alla Biennale di Venezia, dove con Achille Bonito Oliva

crea la sezione *Aperto* per presentare il lavoro degli artisti emergenti. Nel 1981 è nominato curatore della Kunsthuis di Zurigo dove resterà sino al 1991. Del 1983 è la mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (“La tensione all’opera d’arte totale”), che completa idealmente la trilogia iniziata nel ’75. Parallelamente concepisce progetti espositivi fuori dagli spazi museali, come *Etienne-Martin* alla Salpêtrière a Parigi (1988) e *Einleuchten* alla Deichtorhallen di Amburgo (1989). Nel 1992 cura il padiglione svizzero all’Esposizione Universale di Siviglia. Nel 1998 è nominato direttore della sezione Arti Visive della Biennale di Venezia, e cura l’edizione del 1999 (*dAPERTutto*) e del 2001 (*Platea dell’Umanità*). Pochi giorni dopo la sua scomparsa, nel marzo 2005 viene inaugurata al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles la sua ultima mostra, *La Belgique visionnaire*.

La singolare ricchezza della visione di Szeemann è testimoniata dal suo sterminato archivio, vera e propria incarnazione della vastità e capillarità dei suoi interessi, già raccolto in una vecchia manifattura, la “Fabbrica Rosa” a Maggia, vicino Locarno, e ora in via di catalogazione presso il Getty Research Institute che lo ha acquisito nel 2011. Ed è proprio a Maggia che Pietro Rigolo ha svolto la parte più importante delle ricerche che hanno alimentato questo libro, in cui l’attività del curatore svizzero viene esplorata per la prima volta anche nella sua dimensione meno nota, vale a dire le mostre realizzate a partire dalla fine degli anni Settanta nel Canton Ticino. Con sottigliezza filologica, Rigolo ricostruisce la trama di ricerche, idee, scoperte, progetti e collaborazioni che per più di tre decenni accompagnarono l’attività di Szeemann nella regione, in un percorso che dalle manifestazioni più importanti, come *Monte Verità* (1978), dedicato al complesso di esperienze che avevano preso dimora sulla collina vicino ad Ascona nei primi tre decenni del XX secolo, giunge agli allestimenti, spesso di piccole dimensioni, realizzati negli spazi più diversi, dalla casa-tempio Elisarion a Minusio (1981), al Museo della Madonna del Sasso a Orselina (1982) al Museo comico a Verscio (2000).

Il saggio di Rigolo offre la possibilità di rileggere dall’interno, con un sostanzioso apporto di documenti e testimonianze inedite, la traiettoria creativa di Szeemann, di ricostruire i suoi riferimenti culturali e gli obiettivi, spesso non facili da decifrare, del suo lavoro. Al di là del suo stesso ruolo fondativo della figura dell’*exhibition maker*, come lui stesso preferiva

definirsi, l'opera e la biografia intellettuale di Szeemann si sono in effetti alimentate di interessi originali e anticonvenzionali, come quelli per le forme d'arte popolari, per l'*art brut* e gli artisti marginali, per i diversi filoni delle tendenze spiritualiste e comunitarie emblematicamente rappresentate negli insediamenti sul Monte Verità. Come altri intellettuali europei della sua generazione, Szeemann ha meditato sulle conseguenze catastrofiche dei totalitarismi e della guerra e sulla necessità di ripensare in quella luce la stessa nozione di modernità, cogliendo poi in anticipo i segni della trasformazione della cultura e della società occidentale sotto la pressione dell'economia dei consumi, dei movimenti giovanili e del nuovo contesto artistico internazionale, concettuale e processuale, affermatosi tra anni sessanta e settanta. Come il suo grande contemporaneo e compagno di strada Joseph Beuys, Szeemann ha compreso quanto la fine della spinta utopica del modernismo e il fallimento delle sue promesse di emancipazione abbiano reso la pratica dell'arte più fragile e vulnerabile, traendo da questa cognizione una spinta a riaffermarne costantemente l'importanza e a definirne nuove e più ampie possibilità di azione, un'ambizione di segno inequivocabilmente romantico che è apparsa spesso in attrito con le pratiche artistiche e i paradigmi critici che hanno dominato il campo discorsivo dell'arte degli ultimi decenni. Di qui l'accento, come sottolinea Rigolo in più momenti del suo testo, posto costantemente da Szeemann sul ruolo dell'individuo come creatore e narratore, sul potenziale delle mitologie e delle ossessioni personali nella definizione di nuove geografie culturali, un sentimento che si rispecchia anche nella sua precoce volontà di storicizzare la propria figura attraverso la creazione dell'*Agentur für geistige Gastarbeit* e dello stesso archivio di Maggia. Come Beuys aveva esteso il concetto e la pratica dell'artista a modi e ambiti radicalmente estranei alla tradizione autoriale, così Szeemann allarga il concetto di esposizione a materiali non artistici, la cui presenza risulta tuttavia decisiva per un'esperienza estetica che si fa ormai investimento diretto della vita individuale e dello spazio sociale, in cui la temporalità direzionata e irreversibile, la tensione verso il futuro, si frammenta in una pluralità anacronica di tempi.

Tutta l'attività di Harald Szeemann tra anni sessanta e duemila può essere

così iscritta in un ambizioso tentativo di “rigenerazione” della modernità e quindi dell’identità occidentale nel suo complesso, in grado di includere al suo interno tradizioni, visioni e narrazioni eterodosse o soppresse, in un dialogo costante con le tensioni più vive e urgenti di una contemporaneità inevitabilmente postuma. Un grande e articolato progetto, solo in parte realizzato, in cui l’arte, come suggerisce Piero Rigolo, è sempre concepita da Szeemann come uno strumento essenziale per immaginare il mondo e ripensare continuamente la posizione dell’individuo al suo interno, e l’azione del curatore, insieme a una nuova possibilità di riflessione, punta a costruire momenti di apertura e illuminazione poetica dell’esistenza. Una dimensione in cui l’arcaico illumina l’attualità e il microcosmo individuale si apre ed espande sino ad agire, trasformandoli, sugli orizzonti collettivi.

Introduzione

Ancora prima della sua scomparsa, la personalità di Harald Szeemann (Berna 1933-Locarno 2005) si era guadagnata una considerazione generalizzata e tratti mitici nel mondo artistico¹, soprattutto nell'ambito ancora recente degli studi sulla storia delle mostre e all'interno dei percorsi di studio riservati alla formazione dei curatori. Questo si deve in larga misura all'importanza storica delle sue mostre e alla consapevole creazione negli anni da parte dello stesso Szeemann di una figura autoriale sui generis che ha portato a ritenerlo il primo “curatore indipendente” - benché egli preferì sempre la definizione di *Ausstellungsmacher* e la sua indipendenza dalle istituzioni fu di breve durata e sostanzialmente fallimentare.

Sorprendente quindi rilevare che i musei e le mostre allestiti da Harald Szeemann in Ticino, suo territorio di residenza a partire dalla fine degli anni settanta, costituiscono un materiale tuttora mai studiato. Questo si deve in larga misura al fatto che fino ad ora gli studi si sono focalizzati sui raggiungimenti di Szeemann nel campo specifico dell'arte contemporanea – in particolare sul suo contributo alla scena artistica degli anni sessanta e settanta

¹ Daniel Birnbaum per esempio, descrive Szeemann e Pontus Hultén come i due poli opposti dello spettro dell'attività curatoriale, spiegando come ognuno abbia implementato con la propria radicalità lo spettro della professione. Questo è dovuto al fatto che ebbero due carriere e due posizioni all'interno del mondo dell'arte molto diverse, facilmente identificabili come opposte in una visione semplificata e bipolare della storia di questa professione; Szeemann che si allontana sempre di più dalle istituzioni, presentandosi come un meta-artistico, uno sciamano, un pensatore utopico, rifiutando per tutta la vita di dirigere un museo e costituendo un profilo professionale inedito; Hultén sempre inserito all'interno di grandi istituzioni, cercando di testarne i limiti dall'interno. Cfr. Hans Ulrich Obrist, *A brief history of curating*, JRP/Ringier, Zürich, Le presses du réel, Dijon 2010.

– e alle mostre della sua celebre trilogia². I musei di Locarno non hanno per ora suscitato l’interesse degli studiosi, in quanto realizzazioni piuttosto tarde, marginali, e aventi a che fare con una serie di interessi che esulano dall’arte contemporanea e aprono ad una visione più ampia e complessa dell’arte stessa. D’altro canto non è mia intenzione ritrarre uno Szeemann “minore” attento al locale e alla microstoria, quanto piuttosto inserire i risultati di Locarno in un sistema di pensiero e in un modello operativo coerente, che comprenda sia le grandi realizzazioni internazionali che i piccoli musei sul lago Maggiore, nella convinzione che quest’operazione possa contribuire a comprendere meglio la posizione e il ruolo di Szeemann rispetto alla storia delle mostre del XX secolo, e all’emergere del curatore quale figura autoriale di sempre più spessore nel museo e nel discorso critico riguardo ad esso.

Una parte fondamentale della ricerca è stata condotta lavorando sul materiale conservato presso l’archivio Szeemann di Maggia - ora al Getty Research Institute di Los Angeles. I soggiorni a Locarno hanno consentito inoltre lo studio degli allestimenti ancora esistenti, e di conoscere alcuni collaboratori del curatore, che si sono rivelati di enorme aiuto. L’analisi degli allestimenti è integrata dallo studio di documenti che aiutano a meglio comprendere il profilo professionale e intellettuale di Szeemann; mi riferisco non solo allo studio di realizzazioni canoniche per un curatore quali testi in catalogo e pubblicazioni, ma anche alla costituzione dell’archivio di

² *Junggesellenmaschinen* (Kunsthalle Bern, 5 luglio - 17 agosto 1975; Biennale di Venezia - Magazzini del Sale -, 7 settembre - 30 ottobre 1975; Palais des beaux-arts, Bruxelles, 17 dicembre 1975 - 18 gennaio 1976; Städtische Kusthalle, Düsseldorf, 17 febbraio - 28 marzo 1976; Musée des arts décoratifs, Paris, 28 aprile - 5 luglio 1976; Malmö konsthall, 1 settembre - 17 ottobre 1976; Stedelijk museum, Amsterdam, 20 novembre 1976 - 2 gennaio 1977; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 2 - 28 febbraio 1977); *Monte Verità - Le mammelle della verità* (casa Anatta sul monte Verità, Collegio papio, Museo comunale, isole di Brissago, Ascona, 7 luglio - 30 agosto 1978; Kunsthaus Zürich, 17 novembre 1978 - 28 gennaio 1979; Akademie der Künste, Berlino, 25 marzo - 6 maggio 1979; Museum der 20. Jahrhunderts, Wien, 13 settembre - 11 novembre 1979; Museum Villa Stuck, München, 23 ottobre - 21 dicembre 1980); *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800* (Kunsthaus Zürich, 11 febbraio - 30 aprile 1983; Städtische Kunsthalle e Kunstverein für die Rhinelande und Westfalen, Düsseldorf, 28 maggio - 10 luglio 1983; Museum Moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 10 settembre - 13 novembre 1983; Schloss Charlottenburg, Berlin, 23 dicembre 1983 - 19 febbraio 1984). Per un resoconto completo di tutto il percorso professionale di Szeemann, cui qui ci si limiterà ad accennare, cfr. Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann exhibition maker*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006, e Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer (a cura di), *Harald Szeemann with by through because towards despite - catalogue of all exhibitions 1957-2005*, Voldemeer, Zürich; Springer, Wien-New York 2007, testi in cui si può trovare anche la cronologia completa delle mostre; cfr. la bibliografia parziale in appendice per la letteratura sul curatore e per studi più specifici su alcune realizzazioni.

Maggia quale luogo di auto-rappresentazione ed in generale alla costruzione del proprio personaggio e del proprio mito attraverso la formulazione di alcuni concetti astratti, quali *Agentur für geistige Gastarbeit* e *Museum der Obsessionen*. Questo approccio si rivela tanto più utile nello studio di una figura così complessa come quella del curatore svizzero, che per tutto il percorso professionale ha cercato di unificare le sue varie realizzazioni in dei sistemi coerenti. Come si cercherà di dimostrare, per almeno un trentennio infatti Szeemann rifletté in maniera estensiva su un nucleo concettuale che si sviluppa in modo organico attraverso le sue mostre ed i suoi testi e basandosi su una rete di riferimenti e interessi culturali costanti, che esulano dalla storia dell'arte in senso stretto. Ecco quindi che ad una prima parte dedicata agli allestimenti in Ticino, segue una seconda volta ad esplicitare le idee e le "ossessioni" su cui queste realizzazioni si basano.

Questo lavoro è stato originariamente svolto nell'ambito del dottorato in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto italiano di scienze umane/Università degli studi di Siena, diretto dal Prof. Omar Calabrese, che ci ha lasciato qualche mese fa. A lui si deve la costituzione di un ambiente di ricerca aperto e fertile, in cui ogni dottorando era invitato a sviluppare i propri interessi in piena libertà, e allo stesso tempo con un sostegno saldo. Grazie Omar.

La ricerca non avrebbe potuto essere realizzata senza l'aiuto del Prof. François Burkhardt, che ha seguito lo sviluppo del lavoro in tutte le sue fasi donando consigli preziosi, e di molte persone che hanno deciso di dedicarmi il loro tempo e di condividere la loro esperienza. Ringrazio in particolare: Ingeborg Lüscher e Una Szeemann per avermi aperto le porte dell'archivio di Maggia; Tobia Bezzola (Kunsthaus Zürich); Christoph Zürcher e il suo staff; Efrem Beretta; Juliette Duca; Padre Callisto Calderari; Fra' Agostino del Santuario della Madonna del Sasso; Claudio Berger (Centro Culturale Elisarion); Mariangela Agliati Ruggia e Alessandra Brambilla (Pinacoteca Züst di Rancate).

Un grazie particolare a Stefano Chiodi e Annalisa Angelini di doppiozero.
Questo libro è dedicato ai miei genitori.

Parte I

Harald Szeemann a Locarno

I Musei di monte Verità

Una lunga, necessaria premessa: la trilogia (1975-1984)

“Le svariate accuse, secondi cui io, con tali mostre e con parti di *documenta 5*, avrei favorito una formazione del mito personale, quindi qualcosa di cosiddetto oggettivamente negativo in riferimento all’attività di mediatore, per il mio modo di organizzare le mostre nel frattempo ho imparato a considerarle come assolutamente positive. Non sono più semplicemente intenzionato a riempire una data cornice, tendo invece sempre più a proiettare in questa stessa cornice le mie rappresentazioni.”³

Dal lungo periodo di riflessione successivo a *documenta 5* (1972) e dalla decisione di intraprendere una carriera *freelance* nasce per Szeemann l’esigenza di trovare un nuovo modo di fare mostre; volendo rimane fuori dalla cornice istituzionale, dopo la lunga e difficile esperienza alla Kunsthalle Bern (1961-1969), per il curatore non avrebbe avuto senso continuare a proporre ai colleghi mostre canoniche d’arte contemporanea, che avrebbero facilmente potuto fare da soli⁴. Sorge quindi per Szeemann la necessità di creare una nuova figura intellettuale, e allo stesso tempo di ritagliarsi un ambito di riflessione e di ricerca inedito; il decennio successivo sarà inoltre

3 Harald Szeemann, *Die Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der Vision eines Museums der Obsessionen* (1974-79), in Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Merve Verlag, Berlin 1981, pp. 107-124, in italiano in Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 224 – 231, con il titolo *L’Agenzia per il lavoro spirituale all'estero a servizio della visualizzazione di un “Museo delle Ossessioni”*.

4 Cfr. Hans Ulrich Obrist, *Mind over matter. Interview with Harald Szeemann*, in “Artforum”, vol. 35, n. 3, novembre 1996, pp. 74-79.

caratterizzato da un allontanamento quasi completo dal mondo dell'arte contemporanea, e dal progressivo trasferimento in Ticino, dove risiedeva la sua nuova compagna, l'artista Ingeborg Lüscher. Szeemann decide che il suo Museo delle ossessioni⁵, termine al cui interno da qui in poi raccoglierà tutte le sue produzioni, si sarebbe focalizzato per il momento su due ambiti di ricerca: l'analisi della sfera del privato e dell'intimo attraverso la carica evocativa degli oggetti e della loro presentazione - che darà forma alla mostra *Grossvater*⁶, e il tentativo di visualizzare la storia del '900 attraverso quelli che Szeemann considera i suoi grandi miti fondativi, e allo stesso tempo delle metafore a cui dare forma visiva: il celibe, la Mamma e il Sole, prima elaborazione della sua celebre trilogia.

La mostra su Monte Verità⁷, da cui deriverà l'allestimento permanente in situ, nasce da una successiva elaborazione del concept de La Mamma; così come la mostra sull'Opera d'Arte Totale⁸ rielabora alcuni temi di partenza per Il Sole. Una breve analisi di queste mostre è dunque necessaria per comprendere le intenzioni del curatore.

Il celibe “aveva a che fare con la fede in un flusso energetico eterno come mezzo per evitare la morte, come un'erotica della vita: il celibe come un modello di ribellione, come l'antiprocreazione. Duchamp ha suggerito il fatto che gli uomini siano solo una proiezione in tre dimensioni di un potere femminile quadridimensionale”.

Il tentativo che Szeemann si pone con *Le Macchine Celibi*⁹ è quello di visualizzare un mito moderno, riscontrabile soprattutto in campo letterario tra il 1850 e il 1925, una metafora meccanica attraverso cui un gran numero di artisti si immaginaroni il funzionamento della storia, del rapporto con l'altro sesso o con un'istanza più alta. “Macchina celibe” è un termine coniato da Marcel Duchamp nel 1913 circa per descrivere la parte inferiore del suo “Grand Verre”, e ripreso da Michel Carrouges in un saggio del 1950 in cui

5 Cfr. cap. “L'uomo, il professionista, il personaggio e la costruzione del proprio mito”.

6 *Grossvater – ein Pionier wie wir*, Galerie Toni Gerber, Berna, 16 febbraio – 20 aprile 1974.

7 *Monte Verità – Le mammelle della verità*, cit.

8 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1800*, cit.

9 *Junggesellenmaschinen*, cit.

il termine, partendo da un raffronto tra l'opera di Duchamp e la macchina descritta da Kafka nella *Colonia penale*, viene applicato ad esempi letterari. Essa sarebbe schematicamente composta da due parti: una organica, e una meccanica, di solito posta in una posizione di dominio, in alto. Tra questi due insiemi s'instaurerebbe un circuito chiuso di godimento/terrore, estasi/castigo, vita/morte.

Szeemann stesso spiega che due sono le principali interpretazioni: una d'ordine psicoanalitico, per cui la macchina celibe sarebbe una metafora per la struttura e il funzionamento dell'apparato psichico; e una di ordine fisico, secondo cui rappresenterebbe una trasgressione fantasmatica delle leggi della termodinamica, attraverso il movimento perpetuo e la negazione del principio della degradazione dell'energia. In generale la macchina celibe rappresenta quindi il sogno di una macchina perfetta ed eterna, un sostituto della vita reale attraverso il rifiuto della procreazione e l'accoppiamento con una macchina. A seconda del campo d'indagine, questo sogno si sviluppa in modo sorprendente: la nascita dei romanzi dell'orrore in letteratura, l'ateismo in campo religioso, lo stato di single come scelta militante e le figure dell'effeminato e della donna emancipata (la donna in bicicletta) dal punto di vista sociale.

Per quanto riguarda le opere presentate, dopo una prima sezione dedicata a Edvard Munch (tema della *femme fatale* e del vampiro), la mostra presentava dei modellini che cercavano di visualizzare alcune macchine descritte in opere letterarie, quali la già citata *Colonia penale*, *Locus Solus* di Raymond Roussel, il *Supermaschio* di Alfred Jarry. Per quanto concerne le opere d'arte, grande spazio era dedicato alle avanguardie storiche, soprattutto all'area dada e surrealista (Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Salvador Dalì, Francis Picabia, Man Ray tra gli altri).

Seguivano due sezioni dedicate alle macchine per fare arte (Jean Tinguely, Piotr Kowalski), e alle macchine per fare l'amore (Günter Brus, esperienze di alienati mentali, i sexy shop, *Barbarella*), e disgressioni tematiche sulla bicicletta e la sedia elettrica. All'artista inoltre, celibe che rifiuta la morte e esorcizza il proprio bisogno di durata attraverso la costruzione di un proprio mondo a piacimento, viene contrapposta l'ossessione primaria, che non ha

simboli e coincide con il disagio mentale e la coazione a creare: Anton Müller e Joey, il “bambino macchina” descritto da Bruno Bettelheim¹⁰. Nel caso dei malati di mente, essi non penserebbero alla sopravvivenza mediante i quadri, perché la produzione artistica non è per loro mai simbolica, ma diretta espressione d’energia.

La mostra si chiudeva con l’esperienza di alcuni medium, tra cui Emma Kunz, unica donna in mostra. *Junggesellenmaschinen* rappresentava un alto grado di sperimentazione; nessuna differenza veniva portata nella presentazione di arte propriamente detta e di *outsider art*, e l’esposizione si configurava come altamente speculativa, tanto che il direttore del Musée des arts décoratifs di Parigi, dove fece tappa, sentì l’esigenza di avvertire il pubblico all’entrata del fatto che non si trattasse di una mostra d’arte. Essa presentava sullo stesso piano temi mitologici, filosofici, teologici, psicologici e sociologici; il catalogo quindi rappresentò in questo caso più che in altri uno strumento indispensabile a Szeemann per chiarire le intenzioni, e esplicitare i molti piani di lettura attraverso uno stuolo di collaboratori¹¹.

Altro spunto che aggiunge un ulteriore tassello a questa mostra concettualmente vorticosa è il fatto, ricorrente nella produzione di Szeemann, che il tema contiene un piano di lettura estremamente personale, che si riferisce alla sua situazione in quel determinato momento. Mi riferisco all’analogia, esplicitata in uno dei suoi due testi in catalogo, tra il funzionamento della macchina celibe e la sua Agenzia¹². Infatti, dopo un lungo paragrafo in cui il curatore esplicita le diverse fasi di ideazione e realizzazione della mostra, tra concorsi, assunzioni di incarichi, appalti, sedute degli esecutivi, in cui lui e solo lui è sempre il soggetto delle azioni,

10 In un importante studio sull’autismo intitolato *Joey: A ‘Mechanical Boy’*, in “Scientific American”, n. 3, 1959, pp. 116-127. Anton Müller (1865-1930), un contadino di Berna internato in manicomio negli ultimi 25 anni di vita, costruì macchine folli abitate dall’osessione per il moto perpetuo; in particolare, dal 1926 si adoperò senza sosta alla costruzione di un immenso cannocchiale attraverso il quale ogni giorno contemplava per ore uno strano oggetto costruito da lui, dalla forma di un’enorme vagina.

11 Tra gli altri, Michel Carrouges, con un saggio sulle macchine celibì letterarie (Alfred Jarry, Raymond Roussel, Jules Verne, Franz Kafka, Guillaume Apollinaire, Lautréamont, Edgar Allan Poe), Jean François Lyotard sul “Grand Verre” come macchina anamorfica, Arturo Schwarz con una lettura alchemica dell’opera duchampiana, Jean Clair su *L’Invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares.

12 Cfr. cap. “L’uomo, il professionista, il personaggio e la costruzione del proprio mito”.

Szeemann afferma: “l’identificazione finalizzata con il nuovo incarico in un contesto espressamente creato attorno a quello stesso incarico diventa un ciclo chiuso, che ora, con il piacere dell’inizio degli anni cinquanta, si serve delle conoscenze acquisite per ricaricare le batterie: per esempio, il ricordo delle macchine celibì”¹³, dove gli anni cinquanta sono chiamati in causa per richiamare i suoi studi universitari a Parigi, quando incontrò per la prima volta gli scritti di Alfred Jarry, inizio di questa sua “osessione”.

Un ultimo accenno va fatto al piano organizzativo, in quanto questa mostra costituisce il primo tentativo da parte di Szeemann di realizzare un grande evento da curatore indipendente. Per fare questo, il curatore si trovò di fronte a enormi problemi finanziari, che lo portarono a stipulare di persona un prestito con una compagnia assicuratrice. Come garanzia, Szeemann offrì i contratti d'affitto di alcuni degli otto musei in cui la mostra fece tappa, e quadri di sua proprietà. Proprio attraverso gli affitti e la vendita dei cataloghi, riuscì infine a saldare il debito. L’esperienza quindi si rivelò tutto sommato senza conseguenze spiacevoli, ma il curatore corse dei rischi finanziari molto ingenti, che di fatto in futuro decise di non assumersi più; *Monte Verità*, la sua mostra successiva, fu realizzata in collaborazione con la Kunsthause Zürich, istituzione di cui, di lì a qualche anno, divenne “curatore indipendente permanente”. *Le macchine celibì* quindi rappresenta il caso unico di un tipo di mostra speculativa e filosofica che, se sul piano finanziario avesse davvero funzionato, avrebbe forse portato Szeemann ad esiti ancora più radicali; il doversi successivamente riferire ad un’istituzione museale, invece, incise inevitabilmente sulle esposizioni successive che, benché molto personali ed originali, presentarono un focus più deciso sull’arte visiva, o comunque su esperienze più specifiche dal punto di vista storico e geografico.

Idealmente alle *Macchine celibì*, mostra indirizzata verso un Eros autosufficiente e non fecondante e il rifiuto della procreazione, sarebbe

¹³ Tratto da Harald Szeemann, *Le macchine celibì*, in Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine celibì*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern 5 luglio - 17 agosto 1975; Biennale di Venezia (Magazzini del Sale) 7 settembre - 30 ottobre 1975; Palais des beaux-arts, Bruxelles, 17 dicembre 1975 - 18 gennaio 1976; Städtische Kusthal, Düsseldorf, 17 febbraio - 28 marzo 1976; Musée des arts décoratifs, Paris, 28 aprile - 5 luglio 1976; Malmö konsthall, 1 settembre - 17 ottobre 1976; Stedelijk museum, Amsterdam, 20 novembre 1976 - 2 gennaio 1977; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 2 - 28 febbraio 1977), Electa, Milano 1989.

dovuta seguire *La Mamma*, volta alla rappresentazione dell’energia femminile e la sua possibilità di generazione. Il tema era già stato suggerito da alcuni piani di lettura della metafora della macchina celibe, e in particolare da due saggi nel catalogo della mostra, quello di Bazon Brock, che analizza le differenze e la diversa fortuna del mito della macchina celibe rispetto a quello dell’Immacolata Concezione, e quello di Michel De Certeau sull’esperienza mistica, che nella maggior parte dei casi è un’esperienza vissuta da donne, e dominata dalla figura della madre.

Se la macchina celibe ritiene l’energia, non disperdendola, la figura della mamma è centrata sull’idea di rilascio energetico, e sul raddoppiamento dell’energia tramite il dono della vita (quella che Szeemann chiama la “doppia potenza”). Per il curatore, il dono della vita comporta anche “l’accettazione della morte. Si dona la vita, e nello stesso tempo si hanno delle reazioni polari molto potenti, lo si uccide o lo si adora”¹⁴. La mamma rappresenterebbe un’apertura al mondo che reintegra l’idea di tempo e di morte, la realizzazione della propria libertà nella vita reale attraverso il dono della vita, piuttosto che nella creazione artistica, a differenza della figura della macchina celibe che rappresenta un bisogno di durata, d’immutabilità, verso l’abolizione della morte.

La terza mostra, di cui rimangono solo pochi cenni in alcune interviste, sarebbe stata dedicata ad un altro grande mito: con il “Sole”, Szeemann allude a una divinità maschile, profeta di una nuova società antipatriarcale, che non sia assimilabile alla figura cristiana del Padre. Il riferimento è al mito del giovinetto, dell’efebo, e allo stesso tempo ad una società ugualitaria e non gerarchica. La parte introduttiva della mostra sarebbe stata dedicata alla raffigurazione del Sole e dell’Uomo Solare presso gli Egizi e gli Incas (società solari), e a San Francesco. Il resto della mostra, dalle poche indicazioni a disposizione, avrebbe visto un ritorno dell’arte contemporanea. Secondo Müller, alcuni soggetti che confluirono in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* potrebbero originariamente essere stati parte del progetto *Il Sole*; come per esempio il Pyrophone, un organo inventato dall’alsaziano Frédéric Kastner, in cui il suono viene prodotto attraverso la combustione di alcuni gas in canne di vetro, e la figura di Henry Dunant, fondatore della Croce rossa.

¹⁴ Szeemann, H., *Les machines celibataires*, in “+ - o”, n. 12, anno III, 1976, pp. 8-12 [trad. it. dell’autore].

Il ritrovamento presso l'Archivio Szeemann di uno schizzo intitolato “La mamma – Plan für Venedig” tra i documenti dedicati all’allestimento delle *Macchine celibi* a Venezia nel 1975 consente di sviluppare qualche ipotesi in più su come *La Mamma* avrebbe potuto presentarsi sul piano del contenuto.

Il disegno rappresenta uno spazio diviso in cinque sezioni, lunghe e strette, probabilmente i Magazzini del Sale che quello stesso anno ospitarono *Le macchine celibi*.

Per quanto riguarda il primo spazio, esso sembra rappresentare una sorta di introduzione storica e teorica all’argomento, che nelle stanze successive si sviluppa con esempi e protagonisti dall’800 a oggi (si legge, per esempio, “fine XIX secolo”, “i pittori”, “il medioevo”). Anche *Le macchine celibi* si apriva in questo modo, con la prima stanza volta alle presentazioni di alcune definizioni attraverso brani di Michel Carrouges e dall’*Anti-Edipo* di Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Nel caso della *Mamma*, sembra che i principali riferimenti sarebbero stati da una parte Wilhelm Reich, dall’altra Johann Jakob Bachofen, che grande influenza ebbe sulla formazione da studente di Szeemann¹⁵. Lo psicanalista Reich (1897 – 1957) nelle sue ricerche giunge ad affermare che la causa principale delle malattie mentali risiede in un disturbo della naturale capacità di amare, dal momento che la salute psichica dipenderebbe sostanzialmente da quella che lui chiama la “potenza orgastica”, la capacità di abbandono completo allo spasimo involontario dell’organismo e la scarica completa dell’eccitazione all’acme dell’atto sessuale. Causa di questi disturbi sarebbe l’organizzazione patriarcale-autoritaria della società, che si accanisce contro il libero sfogo delle energie della vita, ed in particolar modo la famiglia autoritaria, principale strumento di repressione della sessualità infantile.

Nel suo monumentale *Das Mutterrecht*¹⁶, Bachofen (1815 - 1887) scopre il

¹⁵ Ulteriore testimonianza dell’interesse di Szeemann per l’antropologo svizzero è la presenza del suo nome in una precoce bozza, datata aprile 1979 – novembre 1980, per la mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, in cui Bachofen viene inserito tra i possibili argomenti per un ciclo di conferenze. Cfr. *Der Hang zum Gesamt(kunst) werk* (1979-80), in Harald Szeemann, *Museum...*, cit., in italiano *Il nesso con l’opera (d’arte) totale*, in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 232 - 235.

¹⁶ Johann Jacob Bachofen, *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Krais & Hoffman, Stuttgart 1861 [trad. it. di Furio Jesi e Giulio Schiavoni, *Il matriarcato*, Giulio Einaudi editore, Torino 1988].

diritto materno nell'antichità: rapporti giuridici e relativi fatti sociali connessi con il prevalere della donna (della madre) anziché dell'uomo (del padre) nell'ordinamento della famiglia e della società. Il resto della sua teoria è stato smentito dalla moderna ricerca storica e antropologica, ma il testo di Bachofen tuttora rappresenta una delle più ampie e originali evocazioni di un eterno femminino sacro. Lo studioso vede infatti il diritto materno come fase obbligata nello sviluppo dell'umanità, per cui ogni civiltà si svilupperebbe secondo uno schema fisso che prevede una fase di “afroditismo” (unioni senza regola in cui prevale la forza fisica dell'uomo sulla donna), “amazzonismo” (rivolta e resistenza armata delle donne), “ginecocrazia pacifica”, a cui seguirebbe una rivolta maschile che introduce il principio superiore paterno, e il trionfo dello spirituale sulla materia. Quest'ultimo stadio, che ha in Augusto e Apollo i due più fulgidi paladini, coincide con passaggio dal diritto materno (legato a natura, Oriente, comunanza dei beni, simbologia tellurica, Luna) a quello paterno (norme positive, Occidente, impero, proprietà privata, simboli celesti, Sole). Quello che ci interessa qui sottolineare è che anche per quest'autore la fase matriarcale coincide con l'equità, la comunione dei beni, la vicinanza con la natura; e per inciso, è proprio in Bachofen che si trova l'analisi di Egizi e Incas come civiltà solari¹⁷.

Altri due nomi vengono annotati da Szeemann nello stesso spazio: “Hauptmann” e “Gorki”. Per quanto riguarda il primo, si tratta senza ombra di dubbio di Gerhart Hauptmann (1862-1946), scrittore tedesco premio Nobel per la letteratura nel 1912. Nella multiforme e qualitativamente varia produzione di quest'autore, vanno segnalate due opere che sembrano avere un diretto legame con i temi che la mostra avrebbe dovuto trattare: in *Der Ketzer von Soana (L'eretico di Soana)* del 1914, Hauptmann narra le vicende di un giovane prete che insediatosi in una parrocchia ticinese, viene investito dalla passione per una pastorella, per cui rifiuterà i voti e fuggirà a vivere tra i monti in una completa fusione con la Natura. Il testo è imbevuto di continui riferimenti ad un antichissimo rito pagano che ancora vige tra i pastori, e la ragazza si fa nelle pagine di Hauptmann incarnazione delle forze naturali: ritroviamo la dialettica Natura/Cultura, Dio Padre/Madre Terra, trasposta in un romanzo d'appendice.

¹⁷ Cfr. Johann Jacob Bachofen, op. cit., tomo I, pp. 289 – 291.

In *Die Insel der grossen Mutter, oder Das Wunder von Île des Dames (L'Isola della Grande Madre)* del 1924, il romanziere narra invece le avventure di un gruppo di donne che, naufraghe in un'isola deserta del Pacifico, instaurano una società di amazzoni.

Più incerto è il riferimento a “Gorki”, che potrebbe riferirsi al romanziere Maksim Gorkij (1868-1936), così come al pittore Arshile Gorky¹⁸ (1904-1948).

Maksim, ritenuto il padre della letteratura realista sovietica, pubblicò nel 1906 il romanzo *Mat' (La Madre)*, in cui si narra le drammatiche vicende di una vedova che, entrata in dei circoli socialisti rivoluzionari attraverso il figlio operaio, decide di offrire la vita alla causa, assurgendo a simbolo stesso della Rivoluzione.

Per quanto riguarda invece Arshile Gorky, egli è autore di quella che resta una delle rappresentazioni più toccanti del rapporto filiale; mi riferisco al dipinto *The artist and his mother*¹⁹, ritratto realizzato a partire da una foto inviata da sua madre al marito emigrato a New York, e che il pittore ritrova alla morte del padre; la madre di Gorky era morta di stenti tra le sue braccia quando l'artista aveva 14 anni.

Alla gravidanza e la nascita, chiamata da Szeemann “doppia potenza”, “il raddoppio dell'energia tramite il dono della vita”, sembra venisse dedicato il resto della mostra. Con la nascita di un figlio il circuito chiuso celibe è davvero interrotto, e il soggetto giunge ad accettare lo scorrere del tempo, il dolore e la morte. Tre stanze paiono dedicate più precisamente alla rinuncia alla maternità, o meglio alla “consapevolezza del potenziale raddoppio dell'energia anche in quei casi in cui si è rinunciato alla maternità e la sublimazione ci riporta al circuito dell'energia”²⁰.

Due dei tre spazi sono dedicati alla “rinuncia ieri”, mentre l'ultimo spazio è incentrato sulla “rinuncia oggi”, e sembra nelle intenzioni dell'autore che

¹⁸ Quest'ultimo, emigrato negli Stati Uniti, adotterà lo pseudonimo di Gorky e si spaccerà per nipote dello scrittore per nascondere le proprie origini armene.

¹⁹ 1926-1936, ora al Whitney museum of American art, New York.

²⁰ Queste ultime citazioni sono tratte da Harald Szeemann, *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge für eine künftige documenta*, trascrizione di una trasmissione radiofonica (Deutschlandfunk 23 giugno 1977) pubblicata in Harald Szeemann, *Museum....*, cit., in italiano (“Il Museo delle Ossessioni”. *Proposte per una futura Documenta*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 204 - 208. Nell'appunto analizzato si legge infatti: “Accettare la morte, doppia potenza (sviluppo, rifiuto, amore, odio), pro, contra”.

dovesse essere dedicato a temi di stretta attualità. Vi si legge infatti: “info, giurisprudenza, lotta, iniziative”. È plausibile ipotizzare il fatto che il curatore volesse in quest’ultima parte occuparsi di fatti di cronaca o comunque di problematiche di scottante attualità legate alla donna e al suo corpo; a conferma di questo, l’archivio Szeemann conserva centinaia di ritagli di giornale raccolti per decine d’anni su svariati argomenti, tra cui ce ne sono molti che possono rimandare a questo ambito. Solo per limitarci alla seconda metà degli anni ’90, sono per esempio presenti articoli sulle Madonne che piangono sangue, sull’aborto, sul cinquantesimo anniversario del bikini (1996), sulla clonazione, sulla rivolta delle donne algerine (1995), su Miss Universo e una rivolta delle top model di colore (1999). Gli anni in cui Szeemann progetta la mostra sono d’altro canto gli anni caldi della seconda ondata del movimento femminista, mentre il secondo ottocento, che larga parte avrebbe avuto nella mostra, rappresenta l’epoca delle battaglie storiche per il diritto di voto. Va notato però che l’idea stessa alla base della mostra, secondo cui la donna troverebbe la piena realizzazione di sé nel ruolo di madre, è quanto di più anti-femminista si possa immaginare, e coincide con l’accusa prima che veniva mossa dal movimento a Freud²¹.

La prima parte dedicata agli esempi di raddoppio energetico non legato alla maternità sembra essere riservata a figure femminili vicine all’esoterismo, alla Teosofia ed in generale alla ricerca spirituale: si sarebbe trattato infatti di Emma Kunz, Helena Blavatsky e Annie Besant.

La medium e guaritrice Emma Kunz (1892-1963) giocava un ruolo chiave anche nelle *Macchine celibi*: in quanto unica donna presentata, posta alla fine del percorso, costituiva idealmente il passaggio alla *Mamma*²²; è quindi

²¹ Accusa d’altro canto oggetto di un ricco dibattito proprio in quegli anni; cfr. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and feminism*, Pantheon Books, New York 1974 [trad. it. di Ania Kukiewicz e Carla Costantini Maggiori, *Psicanalisi e femminismo*, Giulio Einaudi editore, Torino 1976].

La seconda ondata del movimento femminista esplode negli Stati Uniti negli anni ‘60, con le prime associazioni quali il moderato Now (National organization for women, 1966), e il Women’s liberation movement, 1967, di stampo rivoluzionario. In Europa i primi gruppi si formeranno in Francia durante il maggio parigino negli ambienti universitari. Gli anni ‘70 rappresentano un periodo di accese lotte femministe anche per l’Italia, con una grande manifestazione a Roma interrotta da una brutale carica della polizia (8 marzo 1972), e le prime importanti vittorie: il referendum sul divorzio del maggio 1972, e la legge 194 sull’aborto nel 1978.

²² In un’intervista del 1984 (Catherine Millet, *Le désir de l’oeuvre totale*, in “Art Press” n. 86, 1984, ripubblicata in Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, La lettre volée, Bruxelles 1996) Szeemann si riferisce ad un’altra

plausibile pensare che lo spazio dedicatole in questa mostra sarebbe stato, come dimostra la piantina pervenutaci, centrale e ampio. Emma la vergine, che dedica tutta la vita alla guarigione e alla felicità degli altri rappresenta per Szeemann il polo opposto ed un possibile superamento della macchina celibe; la polarizzazione inoltre, fenomeno paranormale per cui Emma Kunz riusciva a far sbocciare i fiori, costituisce una straordinaria immagine dell'energia materna, del potere generativo trasformato e convogliato in qualcos'altro.

Altre due caratteristiche sembrano avvicinare le protagoniste di questa sezione: da una parte un impegno civile e politico verso i diritti e l'emancipazione della donna, dall'altra una vita sessuale atipica. Helena Blavatsky (1831-1891), per esempio, fondatrice della Società teosofica nel 1875, è ricordata, oltre che per i suoi scritti e le sue ricerche nel campo dell'esoterismo, anche per la sua vita privata particolarmente libera (sposò diciassettenne un generale di quarantotto anni, e passò la vita a girare per il mondo da sola; inoltre, pare che i suoi due matrimoni non siano stati mai consumati e spesso si è parlato del suo supposto lesbismo). Annie Besant (1847-1933), che succedette alla Blavatsky nella direzione della Società teosofica, è nota per le sue strenue lotte per la libertà di pensiero, i diritti delle donne e dei lavoratori, il laicismo e il controllo delle nascite; per quest'ultima campagna venne arrestata più volte.

Biografie simili per altre due autrici che avrebbero dovuto essere presenti in mostra: George Sand (1804-1876) e Lou Andreas von Salomé (1861-1937). George Sand, romanziere molto prolifica, femminista moderata e socialista, acerrima nemica della Chiesa cattolica (tutti i suoi libri furono messi all'indice nel 1863), fu una figura all'epoca scandalosa per il suo vestiario maschile, gli innumerevoli amanti e una condotta sessuale sfrenata, e si batté contro l'ingiustizia e le barbarie a cui la donna era sottoposta dal vincolo del matrimonio. Lou Andreas von Salomé è, secondo la leggenda, la donna responsabile delle prime due parti di *Così parlò Zarathustra*; si dice infatti che Friedrich Nietzsche le scrisse di getto in preda ad una profonda depressione in seguito al suo rifiuto di sposarlo. Scrittrice, allieva di Sigmund

medium, Eusapia Palladino (1854 - 1918), per spiegare l'immagine della macchina celibe; in particolare fa riferimento ad una foto che ritrae la donna circondata da una schiera di uomini che sembrano cercare invano di analizzare e comprendere il suo stato di trance.

Freud e a sua volta psicanalista, nei suoi romanzi rappresenta spesso una figura di donna emancipata e libera, che rifiuta il matrimonio in quanto legame che le impedisce la piena realizzazione di sé. Anch'ella possiamo affermare che ebbe una vita sessuale e sentimentale per lo meno atipica: vergine fino ai trent'anni, si sposò in seguito con un uomo al cui fianco stette per quarant'anni, senza mai consumare il matrimonio. Si dice anche (è Szeemann a riportarlo²³) "che ogni uomo con il quale ha vissuto abbia pubblicato un libro nove mesi dopo"; di nuovo quindi una sorta di "maternità alternativa", derivante da una grande statura intellettuale e spirituale.

Sarebbe seguita una parte dedicata a un fenomeno strettamente contemporaneo: la città di Auroville, nel Sud dell'India, fondata nel 1968 con il supporto dell'Unesco e dello Stato indiano da Mirra Alfassa (1878-1973), mistica francese chiamata la Madre. Città devota ad una costante educazione collettiva verso l'unificazione dell'umanità, Auroville è composta da rappresentanti di quarantacinque nazioni, e segue i più ferri dettami ecologici e di sostenibilità ambientale. Il suo sviluppo si basa su uno schema a spirale, che configura una galassia: la spirale, simbolo della Madre, rappresenta l'aspetto dinamico dell'evoluzione e della crescita, la forza creativa. La Madre lavorò tutta la vita per la manifestazione di una coscienza ultramentale, chiamata la "Supermente" o il "Sopramentale", che avrebbe portato alla nascita di una nuova specie (la "Razza Sopramentale").

Benché il curatore abbia continuato a sognare queste mostre per tutta la vita, come risulta da diverse interviste e dalla testimonianza dei suoi famigliari e collaboratori, Szeemann ben presto trovò ad Ascona, borgo alla pendici del Monte Verità, il luogo ideale dove far convergere entrambi i miti della Mamma e del Sole, progetti che vengono abbandonati temporaneamente, e mai più realizzati. Sulla collina nei pressi di Locarno, infatti, si intersecano il mito solare del Sud come culla di antichi riti antipatriarcali (il giovinetto, l'efebo), e il culto di origine agraria della Grande Madre Terra.

Szeemann lavora alla mostra sul monte Verità dal 1973, viaggiando per cinque anni alla ricerca di eredi, discendenti e reduci della storia del monte, e acquistando direttamente una gran parte del materiale che verrà

²³ Harald Szeemann, *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit.

esposto. L'archivio di Maggia reca testimonianza di un lavoro mastodontico e capillare, che porta per esempio il curatore a fotocopiare nei registri della Polizia di pubblica sicurezza di Lugano tutte le informazioni sugli “anarchici e bolscevichi” residenti in Ticino dal 1906 al 1918.

Al di là del fatto che dalla metà degli anni '70 il curatore decide di trasferirsi nei pressi di monte Verità, l'interesse per questa zona risale a molto prima; come molti altri temi e “ossessioni” del curatore, si può far risalire già agli anni di Berna. In questo senso particolare importanza riveste la figura di Hugo Ball, che una volta abbandonato il movimento Dada si ritirò in Ticino, dove riscoprì la figura di Bakunin, di cui divenne biografo, si riavvicinò al cattolicesimo, al misticismo ed infine all'esoterismo attraverso la psicoanalisi e la lettura del Marchese De Sade, e scrisse una biografia di Herman Hesse. Già nel 1957, in occasione della mostra-omaggio a lui dedicata a Berna nel trentennale della morte²⁴, Szeemann visitò tutte le località che Ball aveva frequentato in Ticino, compresa Ascona.

Monte Verità aveva come tema l'illustrazione di tutte le vicende ed i personaggi che a partire dalla fine del XIX secolo erano transitati dalla collina, contribuendo a farne un vero e proprio “crogiolo dei più illustri rappresentanti delle ideologie volte a cambiare la società, dei movimenti di evasione borghesi, della *bohème*”²⁵, attraverso la presentazione di oltre 2000 oggetti e documenti, e l'analisi di 650 personaggi. La storia di monte Verità inizia nel primi anni '70 dell'800, con il soggiorno a Locarno di Michail Bakunin e la fondazione di una comune anarchica, prosegue alla fine del secolo con l'arrivo di Erich Mühsam e il suo tentativo di costituire un centro anarchico per l'accoglienza degli esuli, e la trasformazione di Ascona in centro del movimento anarchico tedesco. Successivamente arrivò Gustav Landauer e con lui si ebbero i primi insediamenti nella collina, volti alla fondazione di una comunità socialista. Il secolo si apre con l'arrivo dei riformatori della vita, un gruppo di ricchi borghesi tedeschi, capeggiati da Ida Hoffmann e Henri Oedenkover, che daranno vita alla Società vegetabilista e ad un sanatorio basato sui principi del vegetarianesimo e del naturismo; la scoperta della

²⁴ Hugo Ball 1886 – 1927 *Manuskripte, Photographien, Bücher*, Kleintheater Kramgasse 6, Berna, 24 – 27 settembre 1957.

²⁵ Harald Szeemann, in *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit.

terza via in una combinazione teosofica di scienza e spiritualità, ispirazione e conoscenza. A seguire, arrivarono sul colle Rudolf von Laban e Mary Wigman, che fecero di Ascona un centro per la riformulazione della danza moderna, e a partire dagli anni venti il boom turistico attirerà orde di artisti.

Questo enorme materiale venne organizzato in quattro assi fondamentali, che rappresentano per il curatore le “quattro nutrici dell’edonismo individuale”: anarchia, riforma della vita, psiche e rivoluzione sessuale, arti. La mostra quindi organizzava materiale illustrante gli ultimi cent’anni della collina non secondo un ordine cronologico, bensì tematico; scopo del curatore non era infatti quello di documentare una serie infinita di fallimenti successivi, bensì di precipitare nello stesso spazio tutti questi esperimenti, nel tentativo di suggerire l’idea che l’utopia si fosse davvero manifestata ad Ascona. Se lo scopo a cui miravano le macchine celibati era rimpiazzare l’insostenibile esperienza della società e del decadimento della carne con una macchina utopica, ad Ascona, secondo la lettura del curatore, la meta agognata consiste piuttosto nel lasciare la società meccanizzata per una nuova esperienza del proprio corpo e del vivere in comunità. Un aprirsi all’energia femminile e alla sua capacità di generazione, piuttosto che il chiudersi nell’autosufficienza maschile.

Si possono quindi riscontrare alcune similitudini tra questa mostra e il progetto non realizzato; in generale, *Monte Verità*, come *La Mamma*, verte sull’idea di una divinità femminile, promotrice di ideali egualitari e di una società non gerarchica. La figura di Otto Gross, teorico dell’amore libero e del ritorno ad una società matriarcale, protagonista della “mammella” “psiche e rivoluzione sessuale” è in questo senso particolarmente significativa. Gross (1887-1920), brillante allievo di Freud, poi rinnegato dal maestro, che progetta su monte Verità tra il 1905 e il 1911 un’università per l’emancipazione dell’uomo, implicato in due casi sospetti di suicidi per overdose, e internato per volere del padre in una clinica, è una figura interessante in quanto nelle sue ricerche tenta il passaggio della psicoanalisi dal campo medico alle teorie culturali, etiche e politiche; passaggio all’epoca non accettato dal fondatore della disciplina, in un periodo in cui essa, violentemente attaccata per la sua supposta immoralità, andava difesa ad ogni costo. Il tema centrale in Gross è rappresentato dal conflitto tra i bisogni del singoli e quelli della comunità; la

causa della nevrosi e della psicosi non starebbe in fattori di tipo sessuale legati allo sviluppo, quanto piuttosto nelle inibizioni sessuali imposte dal vivere sociale. Mentre nel matriarcato (che Gross situa storicamente nell'antica Babilonia) ogni persona si assume le responsabilità delle proprie azioni all'interno della società civile, la società patriarcale sarebbe regolata solo da vincoli, che non tengono conto dei bisogni individuali. Lo psicoanalista quindi nei suoi scritti si fa promotore di un programma di liberazione sessuale che prevede il sesso libero e di gruppo, ed un approfondimento della sessualità in senso religioso. Per certi versi i risultati delle sue ricerche anticipano la posizione assunta in seguito da Wilhelm Reich, che avrebbe dovuto giocare una parte importante nell'allestimento della *Mamma*.

Diversi scopi e, quindi, diversi piani di lettura si intersecano, ancora una volta, in questa mostra complessa: da una parte, una delle finalità più contingenti e urgenti era quella di cercare di preservare l'architettura sul monte Verità, anche attraverso un'inedita attenzione mediatica che avrebbe aiutato nel *fund raising*. Gli edifici nella collina infatti, sebbene costruiti in un arco di soli ventisei anni (all'incirca 1900-1926, dalla costruzione di casa Anatta, sede della Società vegetabilista, a quella dell'Albergo monte Verità), presentano per il curatore la storia completa dell'architettura utopica moderna: dalle capanne dei riformatori della vita, allo stile razionalista dell'hotel, originariamente disegnato da Mies van der Rohe, passando per la lotta teosofica all'angolo retto e lo stile eccentrico e eclettico delle ville.

Lo studio della Teosofia, che avrebbe dovuto giocare un ruolo importante nella *Mamma*, offre a Szeemann inoltre uno strumento in più per riflettere sullo sviluppo dell'arte moderna. Nell'opera di El Lissitzky e Oskar Schlemmer, per esempio, secondo il curatore si avverte una sorta di rottura che coincide con il momento del loro arrivo ad Ascona, il desiderio di abbandonare la pittura da cavalletto per dedicarsi al sogno di qualcosa di più grande; d'altro canto anche in Mondrian, il grande passo verso un linguaggio astratto si ha proprio quando egli si spostò a vivere vicino ad una colonia teosofica. “Monte Verità mi permise dunque di esplicitare alcuni fenomeni che prima percepivo ma non sapevo spiegare, e che la storia dell'arte non aveva ancora

esplorato”²⁶; lo studio della collina sopra Ascona permette la redazione di una storia alternativa, quella dell’arte moderna letta nei termini della costituzione di un nuovo linguaggio utilizzato per fini universali.

Ancora una volta, ma in maniera più radicale rispetto alle *Macchine celibi*, la mostra si caratterizza per il ruolo molto marginale giocato dall’arte visiva in senso stretto, mentre largo spazio è dedicato ai cimeli che documentano la vita dei personaggi presi in esame, come, per quanto riguarda le colonie nel monte, fotografie, lettere e libri. Anche in questo caso il catalogo si configura come uno strumento indispensabile, in cui il curatore si avvale di una quindicina d’esperti per la redazione di altrettanti saggi che coprono tutte gli ambiti della storia del monte, con particolare attenzione alle figure di Erich Mühsam, Raphael Friedeberg (1863-1940, medico naturista anarchico che si rifugia ad Ascona), del barone Eduard von der Heydt, grande collezionista d’arte contemporanea che nel 1926 compra la collina e fa costruire l’albergo, di Otto Gross.

Cinque anni dopo *Monte Verità, Der Hang zum Gesamtkunstwerk* chiude la trilogia iniziata nel 1975 con *Le macchine celibi*. La mostra analizza le diverse utopie d’ambito europeo volte alla realizzazione dell’Opera d’arte totale dal 1800 (in realtà un po’ prima, partendo da Etienne-Louis Boullée) fino a Joseph Beuys. Simbolicamente, essa si configura come una “discesa” dalla montagna, una presa di distanza dai tentativi comunitari per focalizzarsi di nuovo sugli individui e le loro reificazioni simboliche; ancora una mostra di idee, altamente concettuale, ma con una forte presenza di artisti e di opere d’arte.

I criteri base che Szeemann adotta per scegliere cosa portare in mostra all’interno dello sterminato materiale possibile sono essenzialmente due: il *Gesamtkunstwerk* è un desiderio, una propensione, un’”osessione”, un’utopia a cui non si può mai arrivare a dare forma; e per ambire ad esso l’artista dev’essere libero. Per questo gli appelli al *Gesamtkunstwerk* in regimi assolutistici non sono presi in considerazione: l’individuo rimane per Szeemann in questa mostra sempre il punto di partenza, e tutti i tentativi di porre in pratica l’Opera d’arte totale non sono per il curatore arte, bensì politica.

“Sebbene dietro alla mostra si nasconde il terrore della trasformazione

26 Harald Szeemann in Nathalie Heinich, *Harald Szeemann un cas singulier*, L’Echoppe, Paris 1995, p. 27 [trad. it. dell’autore].

delle rappresentazioni dell'Opera d'arte totale, in realtà la mostra vuole proprio l'esatto contrario: la creazione della zona della poesia di progetti soltanto artistici, l'invito a una passeggiata attraverso la valle dello stile per arrivare alle alture, sulle quali, nonostante le diverse forme di pretese di potere, domina una quiete olimpica.”²⁷

Il curatore quindi decide di gestire un argomento potenzialmente complesso dal punto di vista sociale e politico, ma allo stesso tempo affascinante, escludendo del tutto questo tipo di letture: un ritorno all'arte pura, chiusa nella ricerca della sua forma perfetta, intesa ancora una volta come un anelito personale. Nella visione che Szeemann dà del *Gesamtkunstwerk*, a parte la figura, per altro centrale, di Richard Wagner, a differenza delle esperienze utopiche del monte Verità l'educazione dell'umanità non è più un fattore decisivo: l'Opera d'arte totale insiste sulla sua colossale mancanza di responsabilità, non promette future direzioni per l'umanità, ma solo la salvezza personale. In termini psicoanalitici, per il curatore essa coincide con la sublimazione del dolore, a differenza della metafora delle macchine celibi, che rappresentano un tentativo di rendere sopportabile il dolore attraverso la sua meccanizzazione.

Naturalmente, partendo da un simile soggetto, la mostra non poteva che essere multidisciplinare: grande spazio è deputato al teatro, sia in termini teorici (Richard Wagner, Antonin Artaud, Adolphe Appia) scenografico-costumistici (il lavoro di Karl Friedrich Schinkel per *Il flauto magico*, di nuovo Appia, Oskar Schlemmer con i costumi per il *Triadisches Ballett*), che architettonici (ancora Wagner con il modello del Bayreuther Festspielhaus, e il modello del teatro per il Festival wagneriano di Monaco disegnato da Gottfried Semper per Ludwig II). L'architettura era ulteriormente presente con sezioni riservate a Etienne-Louis Boullée, Alexander Spengler, Peter Behrens, il Bauhaus, Hermann Obrist, la figura di Gabriele D'Annunzio - con un modello del Vittoriale di Salò -, Antoni Gaudí con un modello della Cappella della Colonia Güell, opera che secondo il curatore rappresentava “la fede intatta”²⁸.

Il contributo delle arti visive era essenzialmente suddivisibile in quattro

²⁷ Harald Szeemann, in *Pensiero*, non datato, in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 254 – 264.

²⁸ Da una bozza di progetto di mostra intitolato *Der Hang zum Gesamt(kunst)werk* datato 1979 – 1980, cit.

parti. Una prima, ospitata a Zurigo in un'unica sala, era dedicata alla pittura romantica, con dipinti di Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Eugène Delacroix. La seconda viene descritta in questo modo dal curatore: “Al centro della mostra c’era un piccolo spazio con quelli che io chiamerei i gesti artistici primari del nostro secolo: un Kandinsky del 1911, il “Grande Vetro” di Duchamp, un Mondrian e un Malevitch.”²⁹ A questo omaggio Szeemann aggiunse una selezione di artisti dell'avanguardia storica (Dada, Futurismo); l'avanguardia russa era presentata attraverso la documentazione dell'allestimento del Padiglione sovietico alla mostra *Pressa* di Colonia, 1928, di El Lissitzky (“la mostra come mezzo totale”³⁰) e con un modello del Monumento alla Terza internazionale di Vladimir Y. Tatlin. Infine era presente anche un gruppo di artisti più strettamente contemporanei: Hermann Nitsch, Marcel Broothaers con la sua *Salle Blanche* (1975), Joseph Beuys, rappresentante secondo Szeemann dell’ultima rivoluzione nelle arti visive e Anselm Kiefer (“in Kiefer riemerge la vecchia tradizione dell’artista che si prende per un dio e che, come Dio, riscrive miti e leggende a propria immagine e somiglianza. È questo che mi piace in Kiefer”³¹). Anche l'avanguardia musicale aveva la sua parte con Alexander N. Skrjabin, Arnold Schönberg, Erik Satie e John Cage.

Come spesso accadeva nelle mostre del curatore svizzero, il pubblico si trovava però anche di fronte a presenze ben più insolite per una mostra d’arte, la cui visualizzazione costituiva una sfida che Szeemann era sempre pronto ad intraprendere. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* presentava infatti allo stesso modo dei pensatori utopici, come Charles Fourier e Henry David Thoreau, personalità ascrivibili al pensiero teosofico (Fidus e Rudolf Steiner), ed esempi di *art brut*, come Adolf Wölfli, il Palais Idéal di Ferdinand Chéval, la torre di Robert Garcet e l’Enciclopedia del bosco di Armand Schulthess, documentata da Ingeborg Lüscher. Una delle scelte più originali fu forse quella di portare in mostra le opere di Henry Dunant, fondatore della Croce

²⁹ Harald Szeemann in *Hans Ulrich Obrist, Mind over matter...*, cit.

³⁰ Ibidem.

³¹ Harald Szeemann, in *Una conversazione a Tegna – risposte ad Alessandra Lukinovich* (1983), in Lucrezia De Dominicis Durini, op. cit., pp. 243 – 248.

rossa, “diagrammi simbolico-cronologici” di alcune profezie delle sacre scritture, in cui viene rappresentato il corso dell’intera storia mondiale dalle origini ai mondi a venire.

L’impresa più straordinaria che Szeemann portò avanti durante la realizzazione della mostra fu però la ricostruzione in scala 1:1 del *Merzbau* di Kurt Schwitters, o più precisamente, “il tentativo di ricostruzione”, dicitura ufficiale a cui il curatore convenne con il figlio. Restituire in tre dimensioni l’appartamento di Schwitters, trasformato in diciassette anni (1920-1937) in un’enorme scultura ambientale, e distrutto dal bombardamento dell’ottobre 1943, era particolarmente complesso per il fatto che del *Merzbau* sono pervenute solo tre foto, di solo una delle dieci stanze, e alcune foto di dettagli realizzate da Ernst Schwitters stesso. Si provvide quindi alla ricostruzione dell’unica stanza documentata, e il progetto suscitò molte perplessità, per diversi motivi³². Il progetto ebbe comunque un enorme successo mediatico e di pubblico, tanto che nel 1988 ne venne realizzata un’altra versione “da viaggio”, che fece un tour mondiale³³.

Dal punto di vista allestitivo, Szeemann in questo caso adotta una scelta poco praticata precedentemente, cioè quella di suddividere lo spazio in piccole stanze che presentino uno, o pochi autori. Nelle mostre precedenti, infatti, il curatore aveva piuttosto amato la possibilità offerta da grandi ambienti di presentare molti oggetti nello stesso spazio, attuando attraverso la loro disposizione dei legami concettuali di vicinanza o di lontananza. In questo caso invece la Kunsthaus viene trasformata in una sorta di chiesa con una serie di cappelle laterali, al cui interno la maggior parte delle opere viene ospitata. Il corridoio centrale, dopo l’introduzione “romantica”³⁴, viene riservato ai

32 Prima di tutto, dal punto di vista teorico, il *Merzbau* per volere di Schwitters si configurava come un’opera d’arte caratterizzata da una radicale mancanza di progettualità, per cui non era programmata nessuna conclusione, e l’artista procedeva attraverso una continua ripresa di elementi più antichi che venivano manipolati o inglobati in nuove parti, per altro in alcuni casi con intenti volutamente mistificatori. *Merzbau* è l’opera di una vita, che coincide con la vita stessa, in cui i crolli, la rottura o la distruzione di alcune parti erano per Schwitters parte integrante dell’opera; per questo, l’unico vero *Merzbau* sarebbe quello che è sopravvissuto all’artista, realizzato in Inghilterra, dove si era rifugiato negli ultimi anni di vita.

33 Il *Merzbau* fu infatti mostrato in Giappone, Spagna, Canada, Francia, Inghilterra, Danimarca, Messico, Polonia e Italia, in Triennale a Milano.

34 Etienne Boullée, Charles Fourier, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Carl Gustav Carus, Eugène Delacroix, Karl Friedrich Schinkel, Henry D. Thoreau.

modellini e alle ricostruzioni: in ordine, il Palais Idéal di Ferdinand Cheval, la Cappella Güell di Antoni Gaudí, il Monumento alla Terza internazionale di Tatlin e infine il *Merzbau*.

Posto tra Gaudí e Tatlin, al centro dell'esposizione, si trovava lo spazio già citato dedicato ai gesti iniziatori del secolo. Questo tipo di *mise en scène* fu studiata per permettere ad ogni opera di esprimere la propria individualità omettendo i riferimenti storici, culturali e politici, e allo stesso tempo per porre gli oggetti in relazione l'uno con l'altro in maniera guidata, attraverso un sottile gioco di chiusure e aperture, che consentiva solo alcune visioni contemporanee, debitamente scelte dal curatore.

*Dalla mostra ai musei: casa Anatta, casa Selma,
Chiaro mondo dei beati (1981-1986).*

A ben ragione si può pensare a monte Verità come al progetto che più occupa Szeemann a partire dalla seconda metà degli anni '70, il progetto di una vita; il curatore non smetterà mai, infatti, di interessarsi al territorio asconese, riflettendo su possibili modi di pensare un ulteriore sviluppo della storia centenaria della collina, e per due decenni sosterrà personalmente i costi di manutenzione dell'allestimento permanente, di cui per altro gran parte dei manufatti e dei documenti in mostra erano originariamente di sua proprietà.

La storia di monte Verità, soprattutto la prima fase che vede l'insediamento e lo sviluppo della Società vegetabilista, fondata nel 1900, ha consegnato alla collina un ingente lascito architettonico, una serie di "capanne aria-luce" disseminate in tutto il territorio. Queste piccole costruzioni in legno, che servivano da riparo agli eremiti, venivano così chiamate in quanto la loro conformazione consentiva secondo i canoni naturisti un'ottimale integrazione tra ambiente interno ed esterno, favorendo in particolare l'entrata della luce e spesso, rinunciando agli infissi, dell'aria. Per questo Szeemann accenna nei suoi appunti alla capanna come "elemento di un modo di interpretare il paesaggio come un'opera d'arte totale"³⁵, spazio dove natura, stile di vita e architettura si fondono in un tutt'uno.

La decisione di allestire la mostra del 1978 a casa Anatta (che non è

35 In Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer, op. cit., p. 442 [trad. it. dell'autore].



Fig. 1: casa Selma sul monte Verità: entrata.



Fig. 2: casa Anatta sul monte Verità: entrata.

propriamente una capanna aria-luce bensì un sanatorio, centro della comunità) e successivamente di istituire un museo a monte Verità vede anche tra i suoi scopi quello di preservare queste architetture uniche nel loro genere. Nel momento in cui Szeemann inizia ad interessarsi alla collina vicino Locarno, si contavano nove capanne: casa Marta, casa Selma, casa Loreley, casa Monescia, casa Giovanna, casa dei russi, così chiamata in quanto costruita per ospitare degli studenti esuli dalla Russia, Casa Aida, il cui nome era stato scelto in omaggio alla musica italiana, casa San Francesco (“un omaggio al santo che amò tutti gli animali e venerò il Sole”³⁶), allora residenza privata, e casa Sant’Andrea, costruita a pianta di croce di Sant’Andrea, per permettere la massima entrata della luce. Restava inoltre memoria di altre due capanne recentemente abbattute: casa Elena, così chiamata in omaggio alla bellezza femminile, e la casa del tè, distrutta in seguito alle rimostranze dei clienti del vicino hotel, infastiditi dalla vista della biancheria stesa ad asciugare dal barone Röhl, che vestiva abiti femminili.

Lo stanziamento dei fondi necessari all’allestimento permanente consentì il restauro, oltre a casa Anatta, di sole due capanne, casa Selma, abitata fino al 1940 ed in seguito lasciata in rovina, che verrà allestita nel 1983, e la casa dei russi, che rimarrà inutilizzata. Un articolo del febbraio 1980, data in cui si stava ultimando il tour della mostra e stavano iniziando i lavori per l’allestimento permanente, riporta stralci di una conferenza stampa da cui si intuisce che il progetto di Szeemann era molto più ampio, probabilmente ridimensionato soprattutto per ragioni di budget. Il curatore infatti afferma che avrebbe voluto salvare le capanne inserendole nel percorso museale, allestendovi all’interno degli ingrandimenti fotografici rappresentanti il modo di vivere della comunità che animò il monte, e propone il restauro delle docce dei vegetariani per ospitare il *Chiaro mondo dei beati*, per la cui sistemazione Christoph Zürcher costruirà in seguito un’apposita struttura in legno.

Nel momento in cui riuscì a convincere Stato e Cantone dell’importanza di avere a monte Verità un museo, si pose inoltre il problema, inedito nella sua carriera, di pensare come trasporre in un allestimento permanente una mostra pensata temporanea e mutevole nell’aspetto a seconda dei diversi musei in cui

36 Ibidem [trad. it. dell’autore].

era stata allestita. Nella suddetta conferenza stampa, il curatore approccia il problema nella sua consueta modalità ironica e scanzonata, affermando che il tour “non è stato facile perché se l’esposizione ad Ascona era nel giardino, a Zurigo era già in scatola (in conserva quindi), a Berlino sul piatto e a Vienna era pronta per essere servita e digerita”³⁷. Questa metafora culinaria credo si possa leggere in due modi: da una parte, dal punto di vista della ricezione del pubblico: la mostra viaggiò per oltre due anni in Paesi attigui e di lingua tedesca; è facile quindi immaginare che al momento dell’inaugurazione ad Ascona rappresentasse una grande novità, un alto grado di freschezza, che via via andò perdendosi nel corso dei successivi allestimenti, quando erano già usciti diversi articoli e recensioni che inevitabilmente favorirono la “digestione” dell’esposizione.

D’altro canto Szeemann sembra anche alludere alla difficoltà di un trapianto della mostra al Nord e in grandi città, dal momento che monte Verità aveva rappresentato un’alternativa all’urbanità e all’industrializzazione, e un avamposto a Sud di alcune utopie che a Settentrione si erano potute solo pensare. Uno degli intenti che in questo caso la “storiografia dell’intensità” di Szeemann si proponeva era proprio quello di opporre all’asse canonica di potere Est-Ovest quella più sovversiva Nord-Sud, capovolgendo così topologicamente il racconto di una storia universale lineare. Entrambi i due modelli principali di sovversione, l’impegno sociale per una società senza classi, e la realizzazione dell’io, sono guidati dalla convinzione che solo nell’isolamento e nella ripresa del contatto con la natura sia possibile ristabilire un’idea sana di collettività. Ecco quindi che si pone la necessità per Szeemann di tornare a Sud, e di trovare casa alla grande impresa, allestendola nel luogo più naturale e necessario: quella casa Anatta (“anima” in sanscrito) dove tutto era iniziato.

Benché non esistano documenti certi sembra che questo edificio, costruito tra il 1901 e il 1902, che nella prima fase della colonia serviva da sanatorio, ristorante e luogo d’incontro sia per gli eremiti che per i clienti della cooperativa, sia stato costruito su progetto dello stesso Henri Oedenkover, uno dei fondatori della Società vegetabilista, in uno stile che in linea di massima

37 Harald Szeemann, in *Villa Anatta per la mostra “alternativa”*, in “Corriere del Ticino”, 28 febbraio 1980, p. 13.

rispetterebbe i dettami teosofici, e si ispirerebbe ad alcuni edifici indiani³⁸. Tutta la costruzione è in legno, si sviluppa su tre piani e poggia su una grande base in pietra. Doppie pareti in legno con porte scorrevoli dividono i locali a volta; tutti gli angoli, sia degli infissi che delle stanze, sono smussati, l'angolo retto è rigorosamente evitato. Grandi finestre si aprono su scenari naturali appositamente selezionati, e la costruzione presenta il primo tetto piano nella storia dell'architettura ticinese, utilizzato dai naturisti per i loro bagni di sole. Il locale principale al primo piano presenta una scala ad arco che veniva usata come tribuna per i momenti comunitari, e nel corso dei decenni servì ai più svariati bisogni: spettacoli di danza di Mary Wigman, messe nere massoniche, conferenze di Ida Hoffmann sulla liberazione della donna piuttosto che interventi del teorico marxista Karl Kautsky. Al di là del fatto che si tratti o meno di un “edificio teosofico”, a casa Anatta è verificabile ad occhio nudo un continuo scambio tra interno ed esterno, fino all'impressione di una totale immersione nella natura e un'estrema vicinanza con le montagne ed il lago sottostante, favorita dal proliferare di finestre e di terrazze. In un certo senso, si potrebbe però affermare che la costruzione di Oedenkover promette e nega allo stesso tempo il tanto auspicato incontro con la natura. Come abbiamo visto, le prime costruzioni sul monte, risalenti al 1900, ai primi mesi successivi all'arrivo degli eremiti quindi, sono le cosiddette capanne aria-luce. In queste strutture veniva abolita ogni distinzione tra dentro e fuori, per cui non ci sono infissi, né vetri che separino l'interno dall'esterno, mentre le pareti sono costituite da tavole di legno e stuioie di canne. A questa prima fase assolutamente radicale, seguì l'iniziativa commerciale di Ida Hoffmann e Henri Oedenkover, che decisero, con il capitale del secondo, figlio di industriali, di aprire il sanatorio. Questo comportò un drastico ridimensionamento dell'esperienza naturista, per cui nella casa, una vera e propria villa, benché “teosofica”, venne addirittura installato il riscaldamento. Altri membri della colonia originaria, quale per esempio Karl Gräser, rimasero fedeli alla linea adottata nei primi anni e vissero da eremiti. A casa Anatta, quindi, sembrano visualizzate le scelte di compromesso dei suoi ideatori, il significarsi della Società vegetabilista a se stessa: le grandi finestre

38 Cfr. il saggio di Antje von Graevenitz, *Capanna e tempio: verso l'autocoscienza*, nel catalogo della mostra.

valorizzano la natura circostante, favorendo una relazione di desiderio tra l'ospite e l'esterno. Allo stesso tempo, la promessa congiunzione è soggetta a degli atti di controllo selettivi che, interdicendo lo sfondamento effettivo dello spazio verso l'esterno, seleziona dalla natura solo gli aspetti che i ricchi pazienti possono trovare gradevoli (luce, paesaggio), interdicendo la relazione con quelli problematici (vento, bassa temperatura, animali)³⁹.

Tornando all'allestimento del museo, esso si configura come una sintesi della mostra itinerante, in cui si rinuncia sostanzialmente alla parte costituita dalle opere d'arte. La mostra del 1978-80 comprendeva infatti anche delle sezione dedicate alla produzione artistica ad Ascona dal 1918 circa agli anni '30, soffermandosi in particolare sulla figura di Marianne von Werefkin, il gruppo di artisti Grosser Bär, e un altro gruppo di pittori espressionisti svizzeri stabilitisi in quegli anni sul lago⁴⁰. Gran parte delle opere erano di proprietà della Fondazione Werefkin, e alla fine della mostra itinerante tornarono al vicino Museo comunale d'arte moderna di Ascona, a cui il volantino che accompagna la visita del Museo casa Anatta rimanda. L'allestimento del museo viene configurandosi quindi come una collezione di foto, documenti, libri, modellini e memorabilia (vestiti, costumi, oggetti vari). Il materiale in gran parte venne acquisito tramite un lascito gratuito dei proprietari; ricordiamo che uno dei più grandi collezionisti di materiale storico su monte Verità era lo stesso Szeemann, che nel corso della lunga ricerca precedente la mostra aveva acquistato tutto quello che aveva potuto. L'allestimento segue in linea di massima la suddivisione nelle quattro "mammele" tematiche, espediente che consente al curatore di suddividere la storia non tanto dal punto di vista cronologico, quanto piuttosto in assi rivoluzionari: anarchia, riforma della vita, arti, psiche e rivoluzione sessuale. Anche la mostra seguiva la suddivisione basata su questi temi; nell'allestimento di Ascona, per

39 Cfr. Manar Hammad, che in alcuni saggi degli anni '80 elabora alcune interessanti considerazioni rispetto al muro e alla vetrina del negozio. Nell'uso del muro il costruttore, ed il padrone di casa poi, investirebbero un carico modale negativo nei confronti del soggetto; un non poter fare, ed un non poter vedere. Il vetro agisce in maniera diversa rispetto a queste possibilità: autorizza la congiunzione visiva e interdice il congiungimento corporeo con l'oggetto della vista, che, nel caso della vetrina, viene promesso una volta avvenuto lo scambio commerciale. Cfr. in particolare *L'architettura del tè*, 1987, e *La promessa del vetro*, 1988, in Manar Hammad, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma 2003.

40 Ignaz Epper, Fritz Pauli e Robert Schürch.

esempio, casa Anatta ospitava le stanze dedicate all'anarchia e alla riforma della vita, il collegio Papio quelle sulle arti e la psiche. Altre sedi minori consentivano dei focus più specifici: il Museo comunale d'arte moderna sull'arte degli artisti che si stabiliscono in pianta stabile ad Ascona, l'ex-teatro presenta *Il Chiaro mondo dei beati* di von Kupffer, e l'allestimento nelle isole di Brissago ha a che fare con la storia delle isole stesse e l'esperienza di Armand Schulthess. Nel testo in catalogo, il curatore parla di questa divinità dalle molte mammelle, apparsagli in sogno, allo stesso tempo come di un'immagine guida e un modello strutturale. È interessante anche notare come nel brevissimo testo in catalogo di suo pugno - tre pagine su quasi duecento della pubblicazione - Szeemann si soffermi a lungo sulle anomalie geologiche e magnetiche di questa zona, confermate da test scientifici, che giustificherebbero la sua storia e il potere "calamitante" nei confronti di artisti e riformatori di varia natura. Tutta la ricerca quindi, seppur condotta con metodi storici ineccepibili e avvalendosi di grandi esperti, è presentata come il risultato di un'esperienza percepita, vissuta, ma difficilmente comunicabile secondo canoni accademici: "questa verità è un programma nel senso di Tolstoj. La verità, quella voluta, vissuta, come era intesa qui, è per me quella che dà la struttura a questa mostra. La verità ha diversi seni, e tutti alimentano la costituzione della realtà"⁴¹. In un testo più tardo⁴², il curatore accenna addirittura all'immagine della divinità apparsagli in sogno in termini medianici come ad uno "spirito guida", e identifica lo scopo del museo con il "restituire alla memoria la forma di una nuova divinità"; ricordiamo che il sottotitolo del catalogo d'altro canto recita "antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topologia sacrale moderna".

Per quanto riguarda l'allestimento permanente di casa Anatta, appena entrato nella struttura il visitatore veniva accolto da una grande immagine di Fidus (1871-1948), un bozzetto a matita per il celebre *Preghiera al Sole*,

⁴¹ Harald Szeemann, in *Die Wahrheit hat mehrere Brüste. Gespräch mit Theo Kneubühler*, in "Basler Magazin", n. 25, 24 giugno 1978, in italiano (*La verità ha più seni. Intervista con Theo Kneubühler*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 218 – 221. Qui Szeemann fa riferimento all'aneddoto secondo cui monte Verità, prima monte Monescia, sia stato ribattezzato così dai fondatori della Società vegetabilista in omaggio a Lev Tolstoj, che essi chiamavano "l'uomo della Verità".

⁴² *Il Luogo delle utopie concrete. La montagna incantata. La storia di Monte Verità raccontata da Harald Szeemann a "Risk"*, in "Risk" n. 15, novembre-dicembre 1994, p. 9.

raffigurante un uomo nudo di spalle, in cima ad uno sperone roccioso, che allarga le braccia in un gesto di totale comunione con la natura e il mondo; girando a sinistra, verso le scale, la tematica naturista viene ulteriormente esplicitata e calata nel contesto asconese, con i ritratti dei due fondatori della comune.

La sala successiva, intitolata “L’idea del convento laico teosofico”⁴³, introduce invece il tema dell’influsso delle teorie teosofiche sullo sviluppo della comunità monteveritana. Soprattutto dal 1911, infatti, quando Rudolf Steiner tenne una conferenza a Locarno, Ida Hoffmann e Henri Oedenkover saranno sempre più interessati allo spiritismo e all’occultismo, mentre il loro amico e cofondatore della Società vegetabilista, Gusto Gräser, piuttosto interessato alle teorie di Jean-Jacques Rousseau e di Henri-David Thoreau, radicalizzerà il suo approccio al naturismo decidendo di vivere completamente all’aria aperta. Nella stanza vengono presentati i ritratti fotografici dei principali protagonisti della storia della Società teosofica, alcuni documenti a parete in una piccola vetrina, e un modellino che rappresenta il convento laico “Fraternitas” per Ascona, così come nelle intenzioni di Alfredo Pioda. Una scelta allestitiva originale ed estremamente suggestiva consiste nell’esporre alcuni documenti riguardanti la storia della Teosofia in un letto di legno, che una targhetta individua come un’opera dello scultore Dubach (circa 1920), che collaborò alla costruzione del Gothenaum a Dornach, vicino Basilea, sede del movimento antroposofico.

Il museo prosegue nel piano superiore, nel salone principale diviso in due ambienti da un grande arco ligneo. Nel primo, che costituisce lo spazio più grande di tutto l’edificio, continua la narrazione delle vicende della Società vegetabilista. Le pareti sono gremite di fotografie degli abitanti, e della loro vita sul monte, scandita dai lavori comunitari. Una delle pareti in particolare ospita, attorniata da foto disposte in modo simmetrico, una delle camicie di lino che venivano prodotte e indossate dai residenti. Al centro della sala, un modellino ligneo raffigurante il tempio progettato da Fidus⁴⁴. Le due piccole sale attigue sono dedicate alla “mammella” dell’anarchia; la prima alla figura di Michail Bakunin, residente a Locarno dal 1869 al 1874, di cui,

43 Tutte le sale sono intitolate attraverso dei pannelli di plexiglas a muro riportanti delle scritte in nero.

44 Cfr. il capitolo successivo.

tra i molti documenti, viene presentato uno dei bauli che lo seguivano nelle sue peregrinazioni. La seconda stanza narra invece la storia della “Colonia anarchica di Ascona 1904-1914”, come recita il titolo. In realtà non si trattò mai di una vera e propria colonia organizzata, quanto piuttosto di un gruppo di anarchici tedeschi (Ernst Frick, Karl Krautsky) che giunsero a Locarno in tempi diversi, attirati dalla presenza di Raphael Friedeberg e di Erich Mühsam (entrambi ad Ascona dal 1904). Benché soprattutto negli anni '10 la presenza di questo nucleo anarchico in città avesse suscitato l'interesse della polizia locale, come testimoniano le ricerche inedite di Szeemann, il ritiro ad Ascona coincise spesso nella vita di questi personaggi con un atteggiamento rinunciatario rispetto alla conduzione diretta della lotta politica nel loro Paese; di lì a qualche anno Friedeberg, medico di professione, si occuperà sempre più di medicina naturale, mentre Frick diventerà un archeologo dilettante.

L'altra parte del salone principale, di pianta quadrata e con la bella scalinata lignea, è quasi interamente dedicata alla rivoluzione apportata da Monte Verità nel campo della danza; al centro della stanza, su un piedistallo a due altezze, sono esposti sette costumi di scena di Charlotte Bara (1901-1986), residente ad Ascona dal 1919, che inaugurò nel 1928 il vicino teatro San Materno.

Alcune foto testimoniano dei “quadri danzanti” che il gruppo di Rudolf von Laban realizzava all'aperto, e degli spettacoli di Mary Wigman; dei documenti ricordano la visita di Isadora Duncan a monte Verità (1913) e il congresso del 1917 della loggia massonica Ordo templi orientis, il cui ordine del giorno comprendeva lo studio di forme di società anazionali e cooperative, la riforma dell'educazione, l'emancipazione della donna. La manifestazione culminò con la “Festa del Sole”, uno spettacolo all'aperto coreografato da Laban che iniziava al tramonto e terminava all'alba.

La visita continua in altre tre piccole sale attigue al salone, in cui si narrano le vicende del monte successive alla prima guerra mondiale; la prima sala è dedicata allo sviluppo di Ascona quale località turistica, e la conseguente ondata di artisti di origine germanica: tra gli altri, Marianne von Werefkin e Alexej von Jawlensky, Hugo Ball, Hans Arp, Hans Richter, Laszlo Moholy-Nagy, Walter Gropius. Seguendo lo stile delle sale precedenti, l'allestimento presenta alle pareti un gran numero di foto, e su un basso piedistallo vengono



Fig. 3: museo di casa Anatta (allestito nel 1981): costumi di scena di Charlotte Bara.

presentati libri e pubblicazioni sull'argomento. Particolarmente degne di nota sono alcune foto che ritraggono i grandi dell'arte del Novecento in spiaggia in atteggiamenti molto divertenti, come Moholy-Nagy che saltella mentre gioca a racchettini, o Gropius che si atteggia a body-builder.

La sala successiva è dedicata alla figura di Ernst Frick e alle sue scoperte mineralogiche e archeologiche sui sistemi di fortificazione gallico-celtiche nella zona del Balla Drum - il pezzo forte è costituito dall'armadio in cui conservava gli attrezzi e i piccoli reperti dei suoi scavi, mentre l'ultima stanza è dedicata a un'esperienza più tarda che ebbe luogo nei pressi del monte: le conferenze Eranos presso casa Gabriella ad Ascona. Esse furono organizzate dal 1933 a cadenza annuale, ogni agosto, da Olga Fröbe-Kapteyn, storica dell'arte e attivista per i diritti delle donne che dal 1919, anno del trasferimento in Ticino, iniziò ad interessarsi alla filosofia indiana, alla meditazione e alla Teosofia. Fu Carl Gustav Jung, conosciuto nel 1930, a consigliarle di dedicare le sue riunioni all'incontro tra Occidente e Oriente, una volta attrezzata una sala per conferenze nella sua villa. Sotto l'influsso dello psicoanalista, ospite fisso, le conferenze si focalizzarono negli anni sullo studio delle raffigurazioni simboliche e sull'approfondimento della cultura indiana e cinese; ai nostri fini è significativo ricordare come la prima conferenza Eranos fu dedicata allo studio dell'archetipo della Grande Madre.

Salito al piano superiore, il visitatore ha modo di venire a conoscenza degli sviluppi più recenti della storia del monte Verità, con una sala dedicata alle vicende successive alla prima guerra mondiale: la breve gestione (1923-1926) degli artisti Werner Ackermann, Max Bethke, Hugo Wilkens e William Werner che si occuparono del monte dopo la partenza improvvisa di Hoffmann e Oedenkover per il Brasile, dove fecero perdere le loro tracce; la successiva acquisizione del terreno da parte del ricchissimo banchiere il barone Eduard von der Heydt (la stanza s'intitola "L'arrivo del capitale 1926"), straordinario collezionista di arte orientale e contemporanea, che costruì sul monte il grande albergo razionalista e progettò con Johannes Itten la costituzione di una scuola d'arte.

Da questa sala si sale ulteriormente in una piccola mansarda interamente dedicata alle vicine isole di Brissago, nel lago Maggiore, e in particolare alla

baronessa Antoinette di Saint Léger, loro proprietaria dal 1885 al 1927. Ella fu responsabile della costituzione del magnifico orto botanico tuttora esistente, con alberi e piante provenienti da tutto il mondo. Di nuovo quindi un tentativo, seppur virato in chiave botanico-naturalistica, di costituire una sorta di paradies terrestre, di società ideale in uno spazio segregato e conchiuso.

Scendendo dall'abbaino e girando a destra, il piano ospita altre tre sale dedicate a tre diversi tipi di intervento nella natura: l'attività di Margarethe Faas-Hardegger, ex segretaria dei Sindacati svizzeri che nel 1919 fonda nella vicina Minusio una comunità agraria anarchico-comunista, e l'esperimento simile di fontana Martina (1924-1938), una comunità agraria cooperativistica fondata da Fritz Jordi a Ronco, sopra Ascona.

La visita termina con “L'enciclopedia del bosco 1950-1972”, una stanza dedicata alla figura di Armand Schulthess (1901-1972), che per oltre vent'anni lavorò all'allestimento nella propria proprietà boschiva di due ettari ad Auressio, in Ticino di un “giardino cosmologico”, una sorta di enciclopedia a cielo aperto in cui i tronchi d'albero vengono coperti da migliaia di piccole placche in metallo su cui egli riporta le informazioni più varie da tutti i domini del sapere umano, insieme a citazioni letterarie. Nella stanza vengono allestite centinaia di placche prese dal bosco, di varie foglie e misure, insieme ad un plastico del terreno. Questo straordinaria opera era già stata oggetto del lavoro presentato da Ingeborg Lüscher alla *documenta* del 1972.

Nell'abbozzare un'analisi generale dello spazio di casa Anatta, la prima considerazione riguarda la complessità e la stratificazione dei diversi enunciati del fare a cui l'edificio ed il museo in esso ospitato rimandano. Ci troviamo infatti di fronte ad una costruzione la cui destinazione è cambiata sensibilmente nel corso di un secolo; la casa nella sua architettura era destinata a tutt'altre attività rispetto a quelle di museo, e Szeemann all'interno dell'edificio ricava un percorso allestitivo che rivoluziona e trasfigura completamente le relazioni che gli spazi avevano in origine tra loro. Il sanatorio, qui ospitato dal 1904 al 1909, in quanto ibrido tra casa d'abitazione, edificio cultuale e casa di cura, era organizzato secondo un'alternanza di locali aperti e chiusi, pubblici e privati, molto diversi rispetto alla sistemazione attuale, in cui lo spazio si presenta come un tutto che si offre interamente ad un percorso fluido attraverso le

sale. I diversi ambienti, nella loro conformazione e arredamento, rimandavano ognuno a diverse attività e modi di impiegare il tempo (stanza da pranzo, da musica, da gioco, biblioteca, terrazzo, camere); al visitatore attuale invece, che entrando nel museo assume, per l'appunto, lo statuto di visitatore pagante, si propone essenzialmente un solo fare possibile, l'apprendimento, e, di conseguenza, un solo atteggiamento da rispettare. Nonostante l'enorme mole di documenti presentati nel museo e il lunghissimo arco temporale lungo cui gli avvenimenti narrati si sviluppano, l'allestimento di Szeemann consente di non perdere mai la visione d'insieme, e allo stesso tempo di approfondire nel dettaglio un singolo episodio a piacimento. I giochi di contrasti ed i cambi subitanei di scena vivacizzano il materiale documentario altrimenti muto, e il ritmo del museo è supportato dall'alternanza di materiale testuale e visivo, sebbene esso soffra del fatto che a mostra ultimata si dovette procedere alla riconsegna ai proprietari di tutte le opere d'arte. I due saloni al primo piano soprattutto funzionano, sia per le dimensioni che per il materiale esposto, da intermezzi "leggeri" in una visita che altrimenti sarebbe appesantita dalla schiacciante presenza di testi, nomi e riferimenti storici. L'astuzia del curatore sta anche nel concludere la visita con un gran finale dal gusto molto contemporaneo come l'"Enciclopedia del bosco" di Schulthess, allestita come un'odierna installazione.

A differenza degli altri musei allestiti a Locarno, casa Anatta è caratterizzata dalla presenza preponderante del testo scritto. Le stanze riportano tutte un titolo, ad ogni singolo manufatto corrisponde una targhetta che lo situa con molta precisione nel contesto, ed inoltre in ogni stanza sono presenti dei pannelli in cui viene esplicitato il contesto storico e vengono offerti approfondimenti riguardo al tema trattato. La visita all'esposizione viene sovraccaricata dall'enorme quantità di testi, la cui lettura integrale richiederebbe svariate ore. Va inoltre ricordato che la maggior parte del materiale esposto è costituito da lettere, vario materiale a stampa e libri. Come vedremo, i musei di Orselina e di Verscio, e da quel che si può dedurre anche l'Elisarion, offrivano un'esperienza meno intellettualistica, in cui sembra venire sottolineata una fruizione che faccia appello in maniera più diretta alla vista e all'apprezzamento puramente estetico di ogni singolo

pezzo. L'atteggiamento che si presume venga adottato durante la visita a monte Verità è di tutt'altro tipo; il visitatore è invitato a fare un'esperienza intellettuale, che consiste essenzialmente nel venire a conoscenza di un aspetto marginale o comunque in parte dimenticato della storia del secolo scorso, a gestire una mole immensa di riferimenti culturali e di nomi, a riflettere sul contesto artistico, culturale, politico ed economico dell'Europa lungo interi decenni.

Questa diversità di approccio rispetto alla componente testuale può essere compresa se si riflette sul fatto che negli altri musei, analizzati nei capitoli successivi, Szeemann aveva a che fare con del materiale molto coeso e coerente, e con un tipo di museo sostanzialmente tradizionale: uno spazio dedicato ad ospitare una collezione. Ecco quindi che il suo interesse si focalizza non tanto su aspetti storici, quanto piuttosto sulla possibilità di fornire al visitatore un'esperienza in termini emozionali: un viaggio nella sfera del sacro e della devozione popolare, del divertimento e del riso, l'incontro con un ego sfrenato e totalizzante.

Benché la visita di casa Anatta risulti piuttosto appesantita dalla forte componente testuale, la sua mancanza avrebbe verosimilmente reso incomprensibile l'allestimento del materiale esposto, che non può prescindere invece dalle coordinate storiche e culturali lungo cui la storia della collina si è sviluppata. Se infatti in ogni spazio museale convivono oggetti di epoche diverse che rinviano a soggettività anche molto lontane tra loro, nel caso di monte Verità, rispetto agli altri tre musei, la quantità di personaggi coinvolti, il numero di discipline che si intersecano e l'ampio arco temporale rendono particolarmente necessario un sostegno testuale di tipo storico-critico. Probabilmente però in questa scelta influisce anche la volontà di giustificare un tale sforzo allestitivo, attraverso l'enfatizzazione dell'importanza di un luogo guardato con sospetto dall'ambiente accademico, e dagli stessi locarnesi.

Quest'ultima considerazione chiama in causa un aspetto molto importante di ogni pratica museale: il rapporto con l'identità del territorio e della comunità in cui il museo si viene ad installare. Per Giovanni Pinna⁴⁵, uno degli scopi principale dell'istituzione museale in generale sarebbe

45 Cfr. in particolare *Fondamenti teorici per un museo di storia naturale*, in Adalgisa Lugli, Giovanni Pinna, Virgilio Vercelloni, *Tre idee di museo*, Jaka Book, Milano 2005.

quello di assegnare ad un oggetto un valore collettivo condiviso, ed il museo si costituisce come il luogo fisico in cui la comunità si rapporta a questo significato. Secondo il museografo, per ogni museo esiste, rispetto alla comunità che lo ospita, una “soglia di identificazione” al di sotto della quale esso non è più rappresentativo. Il fatto che la comunità si identifichi nel suo museo comporta naturalmente il fatto che ogni istituzione museale debba avere una sua propria identità caratteristica.

La questione della rappresentazione, salvaguardia o costruzione di un’identità collettiva tramite lo strumento museale è un tema caro alla museologia del dopoguerra, che vede in Georges Henri Rivière, con il suo concetto di ecomuseo, uno degli esempi più illustri e originali in ambito europeo. Nelle intenzioni di Rivière l’ecomuseo, concepito come un percorso all’aria aperta con diversi nuclei espositivi disseminati nel territorio, è uno strumento che il potere politico e la popolazione concepiscono, costruiscono e sfruttano assieme⁴⁶. L’utopia di Rivière è quella di un museo che non abbia dei visitatori, ma degli abitanti, e che sia volto alla difesa e allo sviluppo del territorio e di un patrimonio del quotidiano, del vissuto, del banale, conservato in situ, con un approccio assolutamente interdisciplinare, tanto che viene sempre auspicata la formazione di comitati scientifici che includano un altissimo numero di specializzazioni. Esso vede un diretto antenato nel museo all’aperto: una collezione di elementi di architettura tradizionale, soprattutto rurale, trasferiti in un parco con i relativi strumenti di lavoro, e dotati eventualmente di un minimo di ambientazione. L’elemento fondamentale però è costituito dal sostegno e dal coinvolgimento della comunità, e il patrimonio storico è sempre visto all’interno di queste istituzioni come un punto di partenza per uno sviluppo futuro.

Benché fosse possibile andare in questa direzione, nei termini di un percorso allestitivo disseminato nel territorio con il diretto coinvolgimento

46 Cfr. a riguardo Georges Henri Rivière, *Rôle du musée d’art et du musée de sciences humaines et sociales*, in “Muséum International UNESCO”, XXV, 1973, 1-2, pp. 26-43 [trad. it. di Alessandro Serra, *Il ruolo del museo d’arte e del museo di scienze umane e sociali*, in Cecilia Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo, origini e percorsi*, vol. 1, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 87-102], e AA.VV., *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod Editeur, Paris 1989. Benché l’autore sviluppi l’idea già dal 1947, con il progetto per un Museo della Bretagna a Rennes, il primo ecomuseo vede la luce solo nel 1977, con il riallestimento del Museo dell’uomo e dell’industria a Le Creusot-Montceau-Les-Mines, Francia.

della popolazione, è evidente che il progetto szeemanniano a Locarno si pone agli antipodi della visione di Rivière; il curatore non cercò nessun contatto con la comunità locarnese, che infatti si dimostrò piuttosto distante da questi esperimenti allestitivi, che non riuscirono a destare l'interesse sulle realtà analizzate e che, nel caso dell'Elisarion e della Madonna del Sasso, furono destinati ad una storia breve, che finì nel totale disinteresse generale.

Tornando nello specifico al progetto di monte Verità, vale la pena forse di condurre alcune ultime considerazioni sul significato che per Szeemann assunse questa esperienza, anticipando alcune riflessioni sul metodo del curatore rispetto alla disciplina storica.

Il punto di vista delle ricerche storiche szeemanniane potrebbe essere a ben vedere definito come anacronico⁴⁷: consci del fatto che il rapporto con l'immagine cambia continuamente nel tempo e che l'originale intenzione dell'autore è irrecuperabile, esso situa l'oggetto in un proprio ordine di discorso, facendolo interagire con l'oggi. Prima di ogni ricerca storica, sarebbe dunque necessario chiederci in quale misura gli oggetti che abbiamo deciso di analizzare ci riguardano, ed interrogarci sulla costruzione del nostro metodo.

Questo punto di vista è già presente nel progetto di Walter Benjamin riguardante i *passages* parigini, fondato su un'idea della storia come sguardo dal passato verso il presente, per cui il divenire conoscibile di un passato solo in un'epoca storica precisa non è un fatto che dipende dall'arbitrio dello storico, ma rappresenta esso stesso una costellazione storica oggettiva; “la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell'adesso”⁴⁸.

Nel confrontarci con la storia del Monte Verità così com'è raccontata nella Casa Anatta e nel catalogo della mostra, risulta subito evidente

47 Cfr. cap. “Un metodo astorico e antiaccademico”, e in generale sul punto di vista anacronico *Voli d'amore* di Giovanni Careri (*Voli d'amore – architettura, pittura e scultura nel bel composto di Bernini*, Laterza, Bari – Roma 1991), in cui l'autore conduce un interessante confronto a livello metateorico tra la teoria del composto berniniano, così come si sviluppa plasticamente in alcune opere quali la cappella Fonseca nella basilica di San Lorenzo in Lucina a Roma, e la teoria del montaggio di Sergej Ejzenstejn. Secondo l'autore, l'opera di Bernini, e la teoria su cui si basa, interesserebbero noi, spettatori contemporanei, in quanto viviamo nell'epoca del montaggio cinematografico e dell'installazione, linguaggi che, dal punto di vista della costruzione teorica, possono essere raffrontati al pensiero dell'artista barocco.

48 Dall'introduzione di Rolf Tiedemann a Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 [trad. it. di Ginevra Quadrio Curzio, *I passages di Parigi*, in *Opere Complete* IX, Einaudi, Torino 2000].

l'ancoraggio continuamente operato dall'autore tra passato e presente, in un gioco di rimandi per cui fenomeni odierni giustificano un interesse storico così anomalo per un professionista nel campo dell'arte contemporanea, e allo stesso tempo gli eventi passati illuminano avvenimenti contemporanei. In questo gioco di rimandi, il passato interpella l'autore del museo, e allo stesso tempo la sua vicenda privata e il tempo presente risignificano il prima. Nel catalogo della mostra, gli elenchi di fenomeni contemporanei che in un modo o nell'altro sono legati alle esperienze di monte Verità abbondano: le sette orientaleggianti e sincretiste, lo Zen, l'astrologia, ma anche i film sulle possessioni e il mito dell'Era dell'Acquario sono tutti fenomeni forti negli anni '70, e ad ognuno di essi Szeemann trova puntuale riscontro nelle esperienze asconesi. A livello più generale l'idea della fondazione di una comunità agricola su base cooperativistica attraverso la socializzazione dei terreni, predicata sul monte Verità dall'anarchico Mühsam, che si rifà ad antichi miti conservatori dell'anticivilizzazione, ritorna per Szeemann nelle figure e nel pensiero di Che Guevara, di Ho Chi Mihn e di Mao. Per non parlare dell'archetipo della casa immersa in un paesaggio paradisiaco, sogno di ogni pioniere, che ossessionò i Monteveritani per riproporsi, all'epoca del curatore svizzero, nella capanne degli hippie californiani e nel progetto di Arcosanti di Paolo Soleri.

L'enorme materiale che illustra la storia di questa località è inoltre organizzato secondo un'altra linea di pensiero che più direttamente sembra interagire con la personalità di Szeemann ed il modo in cui concepisce la propria attività di curatore, e che sfocerà nell'ultima mostra della trilogia, quella sul *Gesamtkunstwerk*. Come vedremo, l'autore nei suoi scritti riporta spesso l'idea del *Gesamtkunstwerk* non solo per spiegare le tendenze maggiori dell'arte del secolo passato, ma anche la propria posizione professionale di curatore, che viene così inserita all'interno del lungo percorso della storia della creatività europea⁴⁹. Ancora una volta, il vissuto personale sembra risignificare il prima, il passato illumina il presente fornendo una chiave di lettura del proprio fare, venendo a costruire così una costellazione storica che lega esperienze e vissuti apparentemente così lontani.

49 Cfr. cap. "Verso l'Opera d'arte totale"

L'intento dichiarato più volte dal curatore d'altro canto era “mostrare che la società ideale esistette qui, anche se non nella realtà”⁵⁰; di offrire cioè una visione olistica e trans-storica della collina, evidenziandone l'enorme energia in termini di possibilità di cambiamento, attraverso le varie esperienze che vi si sono alternate. Questo intento accennato, di considerare l'allestimento del monte come la costruzione di una nuova realtà, quella museale, che consenta di donare una nuova vita alle utopie che animarono il monte, è evidenziata dal curatore in due ambiti: prima di tutto, quello della contemporaneità delle tematiche trattate. Egli infatti afferma:

“I ritrovamenti hanno contribuito all’illustrazione di tematiche oggi particolarmente attuali e in parte anche esplosive. Dall’anarchia filosofica alla riforma della vita, dall’esperienza delle comuni alla rivoluzione sessuale, dall’emancipazione della donna alle iniziative popolari contro l’armamento atomico e alla difesa dell’ambiente”, elenco a cui Lucrezia De Domizio Durini, coautrice del testo, giustamente aggiunge: “dall’attuale inclinazione alle religioni orientali, al simbolismo degli spot televisivi, dall’occultismo alle richieste di normative giuridiche da parte degli omosessuali, dalla campagna anticoncezionale alle città nudiste e alla realtà virtuale”⁵¹.

Un’altra ulteriore attualizzazione delle utopie sperimentate a monte Verità consiste per il curatore nel cercare di intendere queste esperienze in termini psicologici, come il campo infinito di possibilità che si presenta alla mente dell’artista; così come la metafora della macchina celibe rappresenta tra l’altro un sistema di investimento energetico che portava alla produzione artistica, così monte Verità rappresenterebbe, oltre alla figura della Madre che in un certo senso supera il sistema autoreferenziale in cui è rinchiusa la macchina celibe, anche un diverso aspetto del fare artistico. A riguardo Szeemann amava riportare una riflessione fatta da Mario Merz alla sua prima visita al museo, secondo cui “questa è la rappresentazione della confusione esistente nella nostra testa, noi artisti siamo tutto nello stesso momento, anche se un giorno più questo che l’altro”⁵².

⁵⁰ Harald Szeemann in Gaudenz Meili e Hans-Joachim Müller, *Verzauberung auf Zeit. Harald Szeemann. Ein Filmporträt*, 1992; [trad. it. dell'autore].

⁵¹ Entrambe le citazioni sono tratte da *Il luogo delle utopie...*, cit.

⁵² In Harald Szeemann (a cura di), *Mario Merz*, catalogo della mostra (Museo comunale d’arte moderna, Ascona, 30 settembre - 16 dicembre 1990), Museo comunale d’arte moderna, Ascona 1990.

Seppure con un budget risibile e nell'evidente disinteresse della Fondazione monte Verità, che non stanziò mai neppure il budget per la guardiania, il progetto di Szeemann per il monte, visibilmente ridimensionato, proseguì negli anni successivi: nel 1983 inaugura infatti casa Selma. La piccola costruzione è una delle prime realizzate sulla collina nel 1900, una capanna aria-luce con due camere e soffitto a due spioventi, costruita per due persone. In essa Szeemann, viste le ristrettezze finanziarie, si limitò ad allestire alcune foto a parete e in una piccola vetrina, e una maglia "vegetariana", una sorta di grande tunica realizzata da lui stesso insieme alla moglie per una mostra femminista tenutasi a Bonn; Ingeborg Lüscher la cucì, mentre egli vi riportò sopra un testo di Ida Hoffmann.

Nel 1986 inoltre venne inaugurato il padiglione ligneo circolare progettato dall'architetto Zürcher dove venne installato il *Chiaro mondo dei beati*, che non trovava più posto nell'Elisarion restaurato, oggetto del capitolo successivo.

L'Elisarion a Minusio (1981)

Il sostantivo “Elisarion” indica sia un edificio ancora esistente a Minusio, Locarno, sia il nome del suo ideatore, Elisàr von Kupffer (1872-1942), detto appunto Elisarion.

Von Kupffer fu un intellettuale eclettico quanto misconosciuto alla sua epoca, una personalità forte ma spezzata dall’insuccesso: pittore, musicista, poeta, militante per i diritti degli omosessuali, protagonista di un movimento religioso da lui inventato, si definì per tutta la vita un “riformatore sociale” e visse dal 1927 fino alla morte nel tempio che costruì per se stesso e il suo compagno Eduard von Mayer: l’Elisarion.

L’artista nacque nei pressi di Tallin da una famiglia appartenente alla piccola nobiltà zarista della minoranza tedesca. Da giovanissimo, a metà degli anni ’90, orfano di entrambi i genitori e rimasto senza nessun sostegno finanziario conosce a San Pietroburgo Eduard von Mayer (1873-1960), giovane studente di filosofia e di storia delle religioni che si dottora nel 1897 con una tesi sull’estetica di Schopenhauer. Da questo momento le loro biografie sostanzialmente coincidono, e von Mayer, che viene spesso descritto come una figura brillante ma completamente sottomessa all’estro del compagno, provvederà al sostentamento del partner.

Nel 1900 von Kupffer pubblica *Lieblingminne und Freundesliebe in der Weltliteratur*⁵³, prima antologia al mondo dedicata a testi omoerotici, prontamente sequestrata dalle autorità, ed è in contatto con Magnus Hirschfeld, fondatore del Movimento di liberazione omosessuale berlinese.

53 Verlag Adolf Brand, Berlin.

Von Mayer e Elisarion, questo lo pseudonimo ben presto adottato da von Kupffer, intraprendono una serie di viaggi a Napoli, Capri, Pompei, Taormina, dove conoscono il barone von Gloeden, per poi stabilirsi a Firenze dal 1902 al 1915, quando, per fuggire alla Guerra Mondiale, si rifugiano a Locarno. Da questo momento i due, quasi completamente isolati, tra la diffidenza e l'incomprensione della popolazione locale, iniziano a delineare i tratti di una religione personale, che denominano Clarismo; essa è una dottrina dualistica, frutto di una profonda riflessione sul Cristianesimo, imbevuta nei suoi esiti figurativi di estetica simbolista e richiami esoterici. Per i due, la realtà costituirebbe il “Mondo confuso”, stato che precede l'entrata nel Paradiso. Nessuno spazio è lasciato alle idee cristiane d’Inferno, colpa o punizione, viene predicato un solo aldilà a cui tutti i fedeli prima o poi avranno accesso attraverso un percorso che dev’essere segnato dall’amore, l’onestà, il rispetto, l’indulgenza e l’abnegazione. I due principi, Caos e Ordine, sono considerati eterni, e l'uomo è inserito in un cammino di reincarnazione volto all’ascesa spirituale. Per von Mayer, che si fa divulgatore della dottrina attraverso diversi scritti, Clarista è colui che si fa autonomo cooperatore del Dio liberatore, attraverso la ricerca della pace, della bellezza, e dell’amore (viene spesso rivendicata la necessità di un amore libero, insieme all’assoluta libertà creativa). Va notato che per i due autori la redenzione personale è possibile solo dopo la vittoria dell’Amore sul Caos; al devoto non resta quindi che passare la propria vita in attesa di questo evento cosmico, in un atteggiamento di totale passività e indifferenza per gli avvenimenti mondani, fuggendo il più possibile in un ideale astratto di bellezza imperturbabile. Il Clarismo comporta quindi sul piano sociale e politico un individualismo portato alle estreme conseguenze, congiunto ad un alto senso di responsabilità personale, che però si limita ad una scelta di vita eremita.

Dal 1925 i due intellettuali si dedicano anima e corpo alla creazione di un tempio per la propria religione: l’Elisarion, progettato da von Kupffer stesso insieme all’architetto Tognola. La prima parte, il corpo anteriore su due piani di pianta rettangolare, viene inaugurato nel 1927, e nel 1938-39 viene aggiunto un corpo a pianta dodecaedrica⁵⁴, sempre a due piani,

54 Il dodici rappresenta per l'autore gli apostoli, i mesi dell'anno, i segni zodiacali, le porte della Gerusalemme



Fig. 4: l'Elisarion a Minusio.

destinato ad ospitare l'opera di von Kupffer che si configura come una sorta di Bibbia illustrata della dottrina clarista: *Il Chiaro mondo dei beati*, iniziato probabilmente già nel 1919, e completato nel 1926. L'enorme dipinto, alto quasi quattro metri e lungo ventisei, rappresenta attraverso le quattro stagioni un paesaggio idilliaco in cui oltre ottanta figure vivono in un'atmosfera rarefatta e armoniosa. La tecnica inventata da von Kupffer, che consistente nell'applicare a secco uno strato sottilissimo di colore a base di resina su una tela precedentemente trattata con gesso, consente il riverbero della luce che dona un effetto di trasparenza immateriale. Benché il Clarismo predichi l'androginia e il superamento dei due sessi, e le poesie di von Kupffer che descrivono i vari quadri puntino su spiegazioni misticheggianti, la tematica omoerotica è evidente e pervasiva. Il Chiaro mondo è un mondo di giovani uomini; molto spesso, di giovani von Kupffer, che si ritrae decine di volte insieme al giovane amante Gino Taricco, in posture che esemplificano vari tipi di bellezza: seducente, languida, apollinea, euritmica, maschile, angelica...

L'Elisarion venne quindi concepito dai suoi creatori come una residenza privata ed un tempio, e la visita ad esso sottostava a un vero e proprio ceremoniale. Il visitatore entrava in un'anticamera in cui erano presenti i ritratti dell'artista, dei suoi antenati e di alcuni amici. Si passava successivamente al vano scale, che presentava progetti e studi dell'edificio, e si entrava in un ambiente tenebroso, pieno di quadri illustranti il caos e la miseria del mondo. Attraverso "l'uscio della morte", il raccordo tra la parte quadrata e la parte circolare dell'edificio, si perveniva poi alla rotonda superiore in cui era esposto *Il Chiaro mondo*. Un piccolo organo, con cui venivano suonati componimenti di von Kupffer, contribuiva all'atmosfera religiosa. La visita quindi era concepita come un rito iniziatico che consentiva il passaggio dal buio alla luce, dal confuso all'ordinato, dalla morte alla vita, attraverso un percorso comprendente trecentocinquantanove quadri, quasi l'intera produzione del pittore, dalle tematiche estremamente limitate: il corpo maschile, il santuario stesso, san Sebastiano, paesaggi, fiori, farfalle⁵⁵. Un'arte staticamente allegorica con un forte richiamo esoterico ed erotico.

Celeste. Von Kupffer era un appassionato di numerologia; tre, quattro, otto, dodici, trentatré, ottantaquattro sono numeri che ritornano spesso nell'impostazione dei suoi quadri e nelle misure dell'edificio stesso.

⁵⁵ Il lascito von Kupffer comprende anche un archivio di circa 400 foto di dipinti di tutte le epoche raffiguranti San Sebastiano, e lui stesso si fece fotografare e si dipinse nelle vesti del martire. Le farfalle sono un motivo onnipresente nell'opera di von Kupffer; simboleggiano per l'autore la possibilità di una metamorfosi, e il processo virtuoso di rinascita.



Fig. 5: *Il Chiaro mondo dei beati* nella sua collocazione originaria.
Sulla destra si intravede la tela *Il nuovo seguace*.

Alla morte di von Mayer, l'edificio, già donato dal compagno al Cantone, andò in comodato d'uso a Margherita Fenacci, fedele domestica della coppia fin dal 1922, che affittò le camere a lavoratori italiani. Alla sua morte, avvenuta nel 1973, il Cantone rifiutò la donazione dell'edificio, che passò così alla municipalità di Minusio. È a quest'epoca che Szeemann inizia a frequentare assiduamente il Ticino, e ha l'occasione di visitare per la prima volta lo stabile, trovandolo intatto. Negli anni successivi il palazzo viene lasciato al suo destino, e nel giardino viene allestito un piccolo parco giochi per i bambini. Cinque anni dopo il curatore, impegnato nel progetto di monte Verità, pensa di inserire il tempio nel tour della mostra; ma il suo progetto coincide con la decisione da parte del Comune di destinare l'edificio a centro culturale. Szeemann torna a visitare l'Elisarion proprio nel momento in cui gli operai stanno per svuotarlo, distruggendo tutti i mobili, gli arredi e le opere d'arte; insieme al collaboratore di sempre Christoph Zürcher carica in un piccolo furgone tutto quello che può e porta in salvo le opere; "rubiamo per salvare", avrebbe detto il curatore. A Szeemann si devono anche le foto che documentano le decorazioni parietali dell'Elisarion, realizzate dal pittore Silvio Baccaglio su progetto dello stesso von Kupffer, ora completamente coperte. In poche settimane, il curatore riesce a salvaguardare anche dal punto di vista giuridico le opere di Elisarion, istituendo un prestito a lungo termine da parte del comune di Minusio alla Kunsthäus di Zurigo, che negli anni successivi provvide al restauro del *Chiara mondo*, gravemente compromesso⁵⁶.

Da subito costretto ad abbandonare il progetto di preservazione integrale, che si scontra con la volontà del Comune di realizzare un non ben definito "centro culturale", Szeemann negli anni successivi, che coincidono con il tour di *Monte Verità* e con l'allestimento permanente del museo sulla collina, si prodiga affinché almeno una piccola parte dell'edificio venga destinata al ricordo dei suoi creatori. Alla fine delle trattative viene assegnato a tale scopo il piano terra, solo per quanto riguarda il corridoio di raccordo tra il vestibolo e la rotonda, e la rotonda stessa.

Nello stretto corridoio, Szeemann decide di realizzare due librerie, per

56 Il racconto della vicenda deriva da una conversazione avuta con Christoph Zürcher a Locarno nel novembre 2009. Secondo la sua testimonianza, in questa prima fase il Comune non era minimamente interessato a preservare la memoria dei due intellettuali, ma piuttosto ci teneva a liberarsi al più presto dei "due froci", come venivano chiamati.

contenere la biblioteca della coppia e i loro scritti. Sopra quella di sinistra, più bassa per la presenza delle finestre, scorre un’immagine retro-illuminata del *Chiaro mondo*, all’epoca dell’inaugurazione in restauro a Basilea⁵⁷. La libreria di destra, a tutta parete, conserva anche alcuni oggetti appartenuti a von Kupffer: del vasellame, modellini di alcuni solidi geometrici, e una sua foto circondata da statuette alla greca di chiaro sapore omoerotico: un atleta e un fauno che corteggia un giovane.

Nella rotonda, Szeemann cerca di illustrare nel poco spazio disponibile l’arte e la religiosità della coppia; in quattro bacheche di legno bianche, realizzate da Zürcher secondo il progetto per Monte Verità, vengono presentate le principali pubblicazioni dei due e alcuni disegni di Elisarion. Un basamento di pochi centimetri sostiene una spada fatta forgiare dall’artista, simbolo di una fantomatica società segreta, l’“Ordine del sacro castello”, che vide pochissimi iscritti. Sono inoltre presentati lungo le pareti le sedie di foggia medievale recanti gli stemmi di famiglia dei due intellettuali, i loro busti (per von Kupffer in due versioni, una in gesso e una in marmo), e la riproduzione in marmo della mano dell’artista, opera dello scultore locarnese Remo Rossi. Le otto pareti disponibili, escludendo le pareti con finestre, presentavano ognuna un dipinto; di questi, sei sono stati individuati⁵⁸. Si tratta di tele che presentano il tipico formato caro all’artista: alte e strette, riportanti figure pressappoco a grandezza naturale, e con preziose cornici lignee dagli stili disparati, appositamente disegnate. Tra di esse, *Morte e trasfigurazione* presenta la salma di von Kupffer sovrastata da una vetrata raffigurante un giovane che sembra sorgere dalle acque; per realizzare questo dipinto l’artista, abile fotografo, si era immortalato disteso a mani giunte coperto da una sorta di sudario. *Il nuovo seguace* e *I due mondi* sono estremamente rappresentativi dell’atmosfera mistica ed eclettica che pervade le tele dell’autore; nel primo, all’interno di una chiesa gotica (gotica è anche la ricca cornice) un giovane dalle sembianze dell’artista presenta ad una sorta di sacerdote che reca in

57 18 aprile 1981, insieme a casa Anatta sul monte Verità.

58 Con la preziosa collaborazione di Claudio Berger, direttore del Centro culturale Elisarion. Del piano terra del Centro culturale Elisarion così come allestito da Szeemann esistono solo qualche scatto realizzato dalla stampa locale al momento dell’allestimento, prima della sistemazione definitiva.

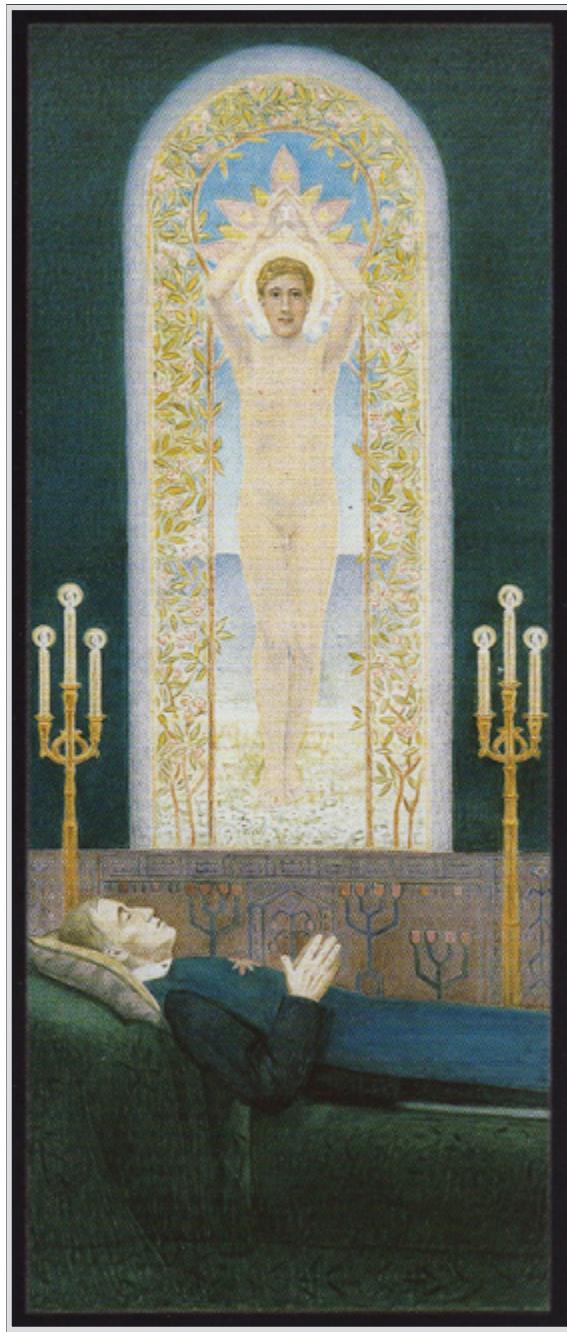


Fig. 6: Elisàr von Kupffer, *Morte e Trasfigurazione*, 174x80 cm compresa la cornice, tempera su tela, s.d. Centro culturale Elisarion, Minusio.



Fig. 7: Elisàr von Kupffer, *Il nuovo seguace*, 291x141 cm compresa la cornice, tempera su tela, s.d. Centro culturale Elisarion, Minusio.



Fig. 8: Elisàr von Kupffer, *I due mondi*, 260x150 cm compresa la cornice, tempera su tela, s.d. Centro culturale Elisarion, Minusio.

mano una croce e un fior di loto (probabilmente ancora Elisarion) un terzo ragazzo, dalle sembianze di un suo amante, Gino Taricco. Tutti i protagonisti sono nudi e coronati di fiori; un non ben precisato misticismo intriso di riferimenti al Cristianesimo e a dottrine orientali si fonde quindi con un erotismo statico. Nei *Due mondi*, sotto cui Szeemann pone la spada di Elisarion, un giovane sulla sommità di un monte, con le mani legate da dei rami di rosa, si rivolge all'osservatore, mentre dietro di lui una figura più chiara sembra prendere il volo e librarsi verso un paesaggio dove domina il Sole e l'arcobaleno. Nella sommità del quadro le nubi si squarciano per lasciar posto ad una figura maschile coronata di stelle. Si sembra alludere quindi alla dottrina dualistica e alla necessità di lasciare il corpo materiale per abbracciare la gloria del Paradiso.

Le altre tele sono di carattere meno mistico: sono presenti due ritratti di Elisarion, uno in vesti pseudo-medievali, con la spada, e circondato dagli stemmi di famiglia suo e di von Mayer, e uno in abiti orientali, in cui l'artista si presenta come una sorta di odalisca asessuata, circondato da tappeti persiani. Nell'ultimo quadro, un giovane nudo con in mano una piuma di pavone scosta una tenda, e ci guarda complice mentre voltandosi entra in una stanza ricca di tappeti. I pochi temi cari alla pittura di von Kupffer sono quindi tutti presenti: il misticismo, la rappresentazione ossessiva di sé, l'erotismo.

Dal momento che il piano superiore, luogo di destinazione originale del *Chiaro mondo dei beati*, era stato destinato a spazio per il centro culturale, fu necessario trovare un'altra sede adatta al dipinto - compito non facile, viste le dimensioni e la fragilità. Una volta ultimata l'operazione il restauro si decise di costruire un padiglione apposito sul monte Verità, di modo che l'opera, oltre che avere un luogo destinato e sicuro, potesse anche approfittare del flusso turistico che si stava sviluppando sul monte in seguito all'allestimento dei musei di Szeemann. L'architetto Zürcher, quindi, progettò un padiglione ligneo, inaugurato nel 1986, al cui interno venne realizzata una parete circolare su cui venne fissata la tela; nello spazio antecedente vennero posti due dipinti di Elisarion e due modellini rappresentanti le diverse fasi di costruzione del tempio. La scelta suscitò qualche dubbio, sia per il fatto che i due intellettuali di Minusio non ebbero mai alcun tipo di rapporto con la collina vicina, sia perché un



Fig. 9: interno del padiglione costruito sul monte Verità nel 1986
per accogliere *Il Chiaro mondo dei beati*.

padiglione di legno senza nessun sistema di condizionamento e di regolazione dell'umidità non era forse la scelta ottimale, tanto che, dopo circa venticinque anni, il dipinto si trova di nuovo in uno stato di pericolosa degradazione.

Per una decina d'anni entrambi gli spazi dedicati a Elisarion ebbero un discreto successo, e nel 1995, con la fondazione nella vicina Massagno dello Spazio gay, prima associazione LGBT in Ticino, si tentò anche il lancio di una sorta di percorso culturale-turistico alla scoperta di Elisar von Kupffer e della sua arte. Il comune di Minusio infatti diede in comodato all'associazione gran parte delle opere non esposte, che vennero allestite a Massagno. Lo Spazio gay pubblicò un volantino informativo in cui veniva presentato il percorso monte Verità-Minusio-Massagno. Successivamente l'insofferenza mai del tutto sopita da parte del comune di Minusio per la figura di von Kupffer ebbe la meglio, lo spazio allestito da Szeemann presso l'Elisarion venne smantellato nel 2000, e tutte le opere portate in deposito.

Szeemann doveva essere interessato a von Kupffer per diversi motivi; prima di tutto, per il suo incontestabile legame con alcuni temi fondamentali per la storia del monte Verità, benché non esista nessun rapporto documentato tra i due esuli e la vicina collina. In generale, possiamo affermare, seguendo il saggio di Antje von Graevenitz nel catalogo della mostra di Szeemann, che dalla metà del XVIII secolo il tempio fu il sogno architettonico di molti intellettuali. Non ci si riferisce tanto all'archetipo del tempio greco, quanto all'idea di un nuovo edificio religioso, senza rapporti diretti con i modelli antichi, il quale potesse accogliere i riti di una nuova spiritualità eclettica che tra la fine del XIX secolo e l'inizio di quello successivo stava invadendo il continente, sulla spinta principalmente del Movimento teosofico, fondato nel 1875.

Monte Verità si configura come un avamposto di primo piano dell'occultismo di matrice tedesca all'interno di questa storia; basti pensare che già nel 1889, a pochi anni dalla fondazione della Società teosofica, Alfredo Piada, filosofo, politico liberale e consigliere nazionale locarnese, esperto di telepatia e sonnambulismo, fonda una società per azioni, denominata Fraternitas, volta al reperimento di fondi per la costruzione di un convento laico ad Ascona. Gli stessi fondatori del sanatorio di monte Verità, Ida Hoffmann e Henri Oedenkover, sono nei primi anni del loro

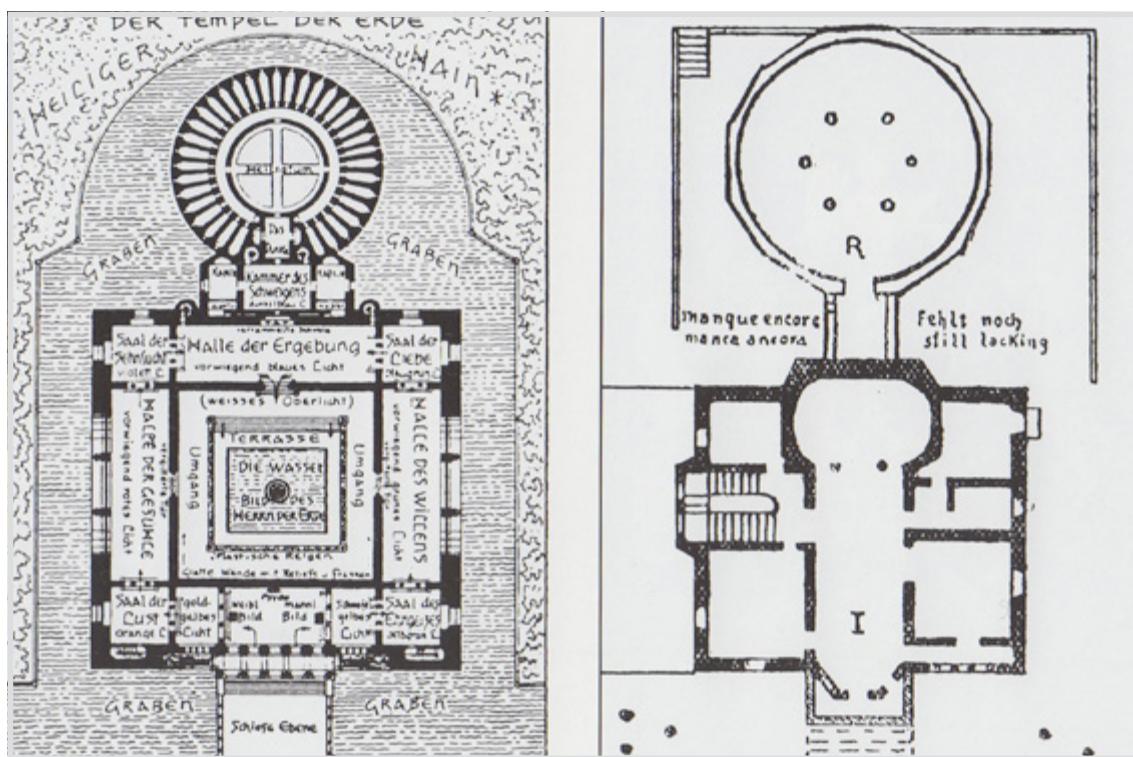


Fig. 10: la pianta del tempio della Terra di Fidus, progettato a partire dal 1895 e mai realizzato, e quella del sanctuarium artis Elisarion (1927 – 1939).

Da Graziano Mandozzi, *Elisarion – Un santuario per il Clarismo*, Comune di Minusio, Minusio 1996.

soggiorno ad Ascona molto vicini a Fidus, pittore che già dal 1895 aveva iniziato a progettare il suo “Tempio della Terra”, sorta di sacrario teosofico volto ad un complesso rito d’iniziazione. Sappiamo che il pittore fu conteso dalla colonia teosofica di Grapenhof e da monte Verità (dove si recò nel 1907 forse per verificare la fattibilità del progetto), senza poi riuscire a vedere il suo progetto realizzato. Sebbene non sia documentato nessun contatto diretto, verosimilmente von Kupffer conobbe Fidus nei suoi soggiorni a Berlino, prima di stabilirsi a Firenze, tanto che la prima edizione del suo *Lieblingminne und Freundesliebe* riporta in copertina proprio la pianta del tempio di Fidus, che presenta chiari legami con quella dell’Elisarion, costruito 30 anni dopo. In entrambi i casi si tratta di un edificio composto da un primo corpo a pianta quadrata, seguito, dopo un disimpegno, da uno spazio circolare (dodecaedrico per quanto riguarda il tempio di Minusio). Simile sembra anche il rito che Fidus e Elisarion presupponevano dovesse svolgersi al suo interno: si tratta infatti in entrambi i casi di un percorso di iniziazione che porta dal buio, da un primo spazio volto alla rappresentazione della morte, del dolore e del disordine, ad uno spazio chiaro, purificato dalla conoscenza e dall’amore.

Szeemann decide di dedicare al pittore tedesco uno spazio importante all’interno di casa Anatta: un grande disegno di Fidus accoglie infatti i visitatori al primo piano, prima delle scale, costituendo di fatto la prima immagine che si ammira appena entrati. Al piano superiore, poi, viene proposto un grande modello del suo Tempio della Terra, per altro proposto anche nella mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Un altro aspetto che accomuna Fidus e Elisarion, così come molti altri esponenti di queste correnti mistiche del periodo in esame, è il riferimento alla figura dell’efebo, del giovinetto come immagine di uno stato di pace e di equilibrio; nell’efebo infatti i tratti femminili e maschili si fonderebbero in una bellezza perfetta ed assoluta. Va da sé che molto spesso questo tipo di culto comportava esplicati riferimenti all’amore omosessuale, ed era legato anche alla passione per alcuni luoghi esotici quali Capri e Taormina, mete predilette di un certo turismo colto tedesco. Questa idealizzazione pruriginosa dell’amore omosessuale porta spesso anche all’enfatizzazione del culto della Madonna, versione cristiana della celebrazione di una fantomatica capacità generativa asessuata.

A Minusio un capitello dedicato all’Immacolata concezione è posto al lato dell’entrata al tempio, e anche al suo interno era presente un altare dedicato al culto della Madonna, rappresentata in una tela dello stesso Elisarion.

L’intervento di Szeemann fu fondamentale per la sopravvivenza del corpus artistico di von Kupffer: senza di lui, probabilmente gran parte della sua opera pittorica, compreso *Il Chiaro mondo*, sarebbero andati distrutti. Il curatore commissionò inoltre al pastore Ekkehard Hieronimus il primo studio dedicato al Clarismo, poi pubblicato in occasione della presentazione del *Chiaro mondo* nel 1979 presso la Kunsthalle Basel. I testi di Szeemann sull’artista rimangono comunque molto rari, e il principale è un breve testo del 1986 scritto in occasione dell’allestimento della grande tela circolare al monte Verità. Come sua abitudine, lo stesso testo con pochi cambiamenti costituisce la scheda dedicata a von Kupffer nel catalogo della Biennale di Lione del 1997, dove venne presentato *Il Chiaro mondo*. In esso l’artista lituano viene descritto come un “narciso idealista e coraggioso”, che dona forma ai suoi “sogni monomaniaci”. La considerazione più interessante viene forse però dalla scheda di Jeff Koons nel catalogo della stessa biennale, in cui viene fatto un inedito e ardito parallelo tra questi due artisti. Nell’intenzione del curatore infatti, la mostra avrebbe dovuto aprirsi con *Self-Portrait* di Koons (1991), un busto marmoreo rappresentante l’artista, e con un autoritratto di Elisarion; non potendo ottenere il prestito della statua dell’artista americano, Szeemann finisce poi per assegnare loro un posto più periferico.

Va ricordato che il tema assegnato a Szeemann per la suddetta Biennale era “l’altro”; nel concetto generale della mostra, Koons e Elisarion rappresentano una pratica artistica e un atteggiamento nei confronti del mondo che negano in maniera perentoria l’apertura all’altro, presentando una forma estrema di narcisismo. In una prima bozza in cui si riporta un elenco non definitivo degli artisti, von Kupffer e Jeff Koons sono segnati uno di seguito all’altro con l’appellativo “l’autre Narcisse”.

“Le due forme di narcisismo non vengono affiancate arbitrariamente. Jeff Koons è un narciso che gioca con il narcisismo, mentre Elisarion von Kupffer è un vero narciso, onesto, fragile, commovente”⁵⁹; appellandosi alla categoria

59 Harald Szeemann in Florence Derieux, *Harald Szeemann individual methodology*, JRP/Ringier Kunstverlag AG,

alquanto scivolosa della “verità” nel narcisismo, Szeemann non perde occasione per prendere le distanze da certa arte degli anni ottanta e novanta, considerata accademica e profondamente cinica rispetto in particolare all’arte delle avanguardie storiche e a quella degli anni sessanta e settanta da lui promossa, in cui vedeva ancora un afflato umanistico e utopico.

Verosimilmente, Szeemann in quest’occasione considera l’opera e il personaggio di von Kupffer “altro” sia in riferimento al suo orientamento sessuale, che allo statuto di esule, che rispetto alla sua produzione artistica, la quale si sviluppa in un fiero isolamento, senza nessun contatto né concessione alle ricerche d’avanguardia o alle mode. Proprio questo aspetto di *outsider*, insieme all’idea della rappresentazione ossessiva di fantasmi sessuali, verrà alla fine enfatizzato nell’allestimento di Lione, in quanto all’artista lituano viene assegnato uno spazio circoscritto da muri di cartongesso, alla cui entrata si trova il lavoro di Jeff Koons, e all’interno viene presentata anche l’opera di Eugène von Bruenchenhein (1910-1983), artista naïf di Milwaukee che era solito realizzare foto della moglie in atteggiamenti da pin-up, con molte allusioni all’iconografia religiosa sebbene virata in chiave soft porno.

“Ogni anno si legge nei giornali di culti che si autodistruggono. E qui [nella mostra di Lione, N. d. A.] abbiamo Elisàr von Kupffer, che ha creato e illustrato la sua propria filosofia, concependo la vita come uno stato puramente spirituale. Se l’umanità vuole raggiungere uno stadio superiore, deve trovare un’Immacolata Concezione. [...] Von Kupffer ha immaginato il Paradiso come una moltiplicazione del sé in un paesaggio verdeggIANTE di cui lui era il centro - sempre lo stesso narcisismo. Ecco perchè mi sarebbe piaciuto includerlo, e decorare l’entrata della Biennale con il busto di Jeff Koons in veste di pop star - di nuovo volto verso l’esterno.”⁶⁰

L’accenno all’Immacolata Concezione e alla necessità per l’umanità di raggiungere un “livello superiore” è testimonianza di come, nel corso di decenni, Szeemann stesse rielaborando sempre lo stesso nucleo di concetti, che vent’anni prima furono alla base delle *Macchine Celibi* e del progetto non

Zurich 2007, in cui è pubblicata anche la bozza a cui si fa riferimento sopra (pp. 151-157); [trad. it. dell’autore].

60 Jean-François Chouquet, Thierry Prat, Thierry Raspail, *Interview with Harald Szeemann* (1997), ripubblicata in Florence Derieux, op. cit., pp. 173 - 180; [trad. it. dell’autore].

realizzato della *Mamma*: il tentativo di considerare la produzione artistica come risultato di un determinato tipo di investimento energetico, per usare i termini cari al curatore.

La casa del Padre Museo della Madonna del Sasso a Orselina (1982)

Il convento della Madonna del Sasso, risalente alle fine del XV secolo, è situato in località Orselina, sul monte alla cui base sorge Locarno. Nel 1974, in vista della celebrazione dell'imminente cinquecentesimo anniversario dalla fondazione del convento (1980), partì una campagna di restauro degli immobili, diretta dall'architetto Luigi Snozzi, in previsione dell'insediamento di un centro studi aperto al pubblico. Tre anni dopo il restauro investì anche la chiesa, e tra la fine degli anni settanta e l'inizio del nuovo decennio Szeemann fu contattato da padre Callisto Caldelari per il progetto di allestire un piccolo museo che presentasse la collezione di oggetti religiosi, artistici e di devozione popolare del convento. Negli appunti redatti per il catalogo di Bezzola e Kurzmeyer, il curatore afferma divertito che, in cambio del suo lavoro, i monaci gli avrebbero offerto vitto e alloggio illimitati, una volta che si fosse ritrovato vecchio e solo. Al di là di questo patto vantaggioso, la storia e la collezione del monastero presentavano diversi aspetti che devono aver interessato profondamente Szeemann.

La storia del santuario sembra indecifrabile nelle sue origini e primo sviluppo, e la sua rinomanza molto tardiva si deve probabilmente più ad un inquadramento ideologico dall'alto e a esplicati fini politici piuttosto che alla spontanea devozione popolare. Il carattere “sublime” del luogo in cui sorge il monastero, uno sperone roccioso che spunta dalla montagna, deve aver da sempre conferito all'area una nota di sacralità; come vedremo, lo stesso allestimento di Szeemann insisterà sul tema del monte sacro. La leggenda, la



Fig. 11: santuario della Madonna del Sasso, veduta da Orselina. L'edificio basso in primo piano è la parte più antica, denominata la “casa del Padre”.

cui origine popolare è piuttosto dubbia, narra che nel 1480 fra Bartolomeo da Ivrea, del convento francescano di San Francesco di Locarno (fondato nel 1229 da sant'Antonio da Padova), decise di dedicarsi a vita eremitica e s'installò in una grotta. Già nel 1484 si ebbe la prima donazione di terreno e venne realizzata una piccola costruzione. Comunque, la morte e la tumulazione nel monte dell'eremita non diedero mai adito a forme di devozione popolare, e solo nel 1625, oltre un secolo dopo la sua morte, si iniziò a parlare di una visione. Secondo questa leggenda, la Madonna sarebbe apparsa al religioso⁶¹.

Nel 1519 si realizzò la strada che dalla città sale al santuario, e che successivamente, con la costruzione delle cappelle della via crucis, verrà a costituire un piccolo “Sacro Monte”; circa quindici anni dopo, un ampliamento delle strutture esistenti porta alla realizzazione di un vero e proprio convento per una decina di persone. La particolarità di questo complesso religioso, stravolto, come vedremo, alla fine del XIX secolo, era costituita dal fatto che si presentasse come una piccola palazzina residenziale, con una grande corte davanti, senza nessun chiostro. Il periodo di massimo splendore si ebbe a metà del XVI secolo; da qui in poi cominciò un periodo di stasi e di lento decadimento del convento, fino a quando nel giugno 1848 si decise per la sua soppressione, insieme ad altri sette conventi, di cui il Canton Ticino incamerò tutti i beni. Solo quattro anni dopo però la Congregazione dei capuccini decise di allontanare dal Cantone tutti i monaci italiani, e di riorganizzare la provincia tramite il richiamo dei cappuccini ticinesi in patria; nel quadro di questi cambiamenti, si decise anche di fondare al Sasso un piccolo seminario. Questa mutata funzione, per cui era necessaria una maggiore segregazione rispetto all'esterno e l'enfatizzazione di pratiche comunitarie, insieme agli interventi della politica, portano a drastici cambiamenti.

Il quattrocentenario del 1880 comportò infatti l'organizzazione di solenni manifestazioni, che trasformarono il santuario in un centro religioso meta di pellegrinaggi dall'Italia del Nord, dalla Svizzera tedesca e dalla Germania del Sud. La Madonna del Sasso divenne improvvisamente la figura che era riuscita

61 In alcune versioni si parla anche di un evento miracoloso, riscontrabile in altre leggende di fondazione dei santuari della zona, secondo cui i materiali per la costruzione del primo edificio, immagazzinati a valle, si spostarono miracolosamente nel punto in cui la Madonna desiderava che sorgesse il monastero.

a bloccare l'invasione protestante in Svizzera, la rivendicazione della potenza del Cattolicesimo in Ticino andò di pari passo con la celebrazione della forza del partito conservatore allora al potere, e il centenario si configurò come una vetrina perfetta per glorificare il suo potere saldo e duraturo. Il Sasso finì per trovarsi quindi al centro di battaglie violentissime, a mezzo stampa, tra conservatori e liberali, fino a risolvere vecchi cavalli di battaglia della lotta anticlericale: tra lo sdegno dei Cattolici, *“Il Dovere”*, giornale radicale, promise un premio in denaro a chi fosse riuscito a trovare nella Bibbia un solo passo in cui venga prescritto il culto mariano.

In questo volgere d'anni, il convento venne sconvolto. I due edifici, la chiesa e la palazzina, furono uniti da due nuove ali a due piani, venendo così a costituire un unico edificio quadrato con al centro un chiostro. La vita dei monaci si concentrò ai piani superiori dello stabile, dove corre il portico, cosicché le parti originarie furono totalmente abbandonate, divenendo dei depositi. L'intervento della fine degli anni '70 era volto a conferire al cortile, passato da centro del complesso ad un resto insignificante, un nuovo significato, attraverso l'immissione di nuovi contenuti. L'idea di allestire un museo nella casa del Padre, la parte più vecchia dello stabile originale, a livello del cortile, si inserisce in questo progetto.

Il museo, inaugurato nel settembre 1982, ebbe durante gli anni '80 un buon successo di pubblico, probabilmente anche sulla scia dei festeggiamenti del cinquecentenario, con circa 8000-9000 visite annue. Dalla metà degli anni '90 però l'interesse scemò, finché nel 2003 si decise di aprirlo solo su appuntamento. A lungo andare la mancanza di materiale didattico, e l'avvicendarsi dei monaci, portarono alla disaffezione per il museo, e all'ignoranza sempre maggiore rispetto a quello che vi veniva presentato. In seguito ad un sopralluogo dello staff della Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst di Rancate del febbraio 2007, si decise il restauro dei beni, tutti di proprietà del Cantone. Il museo venne quindi smantellato nella primavera del 2009, e si è in attesa di una non ben definita risistemazione nella casa del Padre prevista per il 2011, al momento (ottobre 2012) non ancora effettuata.

Purtroppo anche in questo caso le testimonianze fotografiche sono poche e lacunose; le uniche documentazioni dell'allestimento sono infatti state

realizzate in occasione del suddetto sopralluogo⁶². Il museo si sviluppava al piano terra e al primo piano della casa del Padre, la zona più antica del monastero, con accesso direttamente dal cortile, attraverso il portico cinquecentesco, e occupava sette stanze, più piccoli spazi di disimpegno tra una stanza e l'altra. Gli spazi erano numerati con numeri romani e riportavano dei titoli attraverso delle scritte murali realizzate con vernice nera con delle mascherine.

Entrando il visitatore si trovava nella prima stanza dedicata al Sacro Monte; in mezzo al locale piuttosto esiguo troneggiava un grande modello ligneo dell'altura su cui sorge la via crucis e il santuario, riprodotto nell'aspetto che doveva avere nel Seicento. Sulla parete di fondo, divisa nel mezzo da una porta-finestra, erano presentati a sinistra decine di ex-voto di metallo, raffiguranti per lo più varie parti anatomiche, e sulla parte destra (così come nelle pareti laterali), diverse decine di tavolette votive. Il santuario infatti conserva la più grande collezione di ex-voto dipinti di tutto il Ticino, circa 150, datati dal 1733 al 1980. L'allestimento di Szeemann procede con una scelta che sembra enfatizzare il gran numero di questo tipo di manufatti piuttosto che la rilevanza specifica di ogni singola tavoletta; le pareti erano infatti letteralmente coperte di immagini, con pochissimo spazio tra un ex-voto e l'altro, partendo da circa un metro dal pavimento e raggiungendo quasi il soffitto. Le immagini erano ordinate in righe piuttosto omogenee, ed è possibile riscontrare a volte un ordinamento di tipo tematico; gli incidenti in carrozza o quelli in treno sono raggruppati in delle zone distinte, che però vengono perturbate da altri soggetti.

La seconda stanza al momento del sopralluogo del 2007 era dedicata al pittore ticinese (ma attivo a Firenze) Antonio Ciseri (1821-1891), autore del monumentale *Trasporto di Cristo al sepolcro* (1864 – 1870) che è uno dei gioielli d'arte del santuario. Tutti gli articoli della stampa locale usciti in concomitanza dell'inaugurazione del museo e la stessa brochure realizzata da Szeemann danno però di questa stanza una descrizione del tutto diversa; la sistemazione delle opere del Ciseri dev'essere avvenuta quindi successivamente, in una data

62 Ringrazio la Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst di Rancate nella persona della diretrice Mariangela Agliati Ruggia e della dott.ssa Alessandra Brambilla per la collaborazione e per aver consentito lo studio delle foto dell'allestimento della casa del Padre. Per la ricostruzione di quest'ultimo ci si è avvalsi anche del prezioso aiuto di fra' Agostino, che per anni ha guidato i visitatori nelle sale.

non chiarita e molto probabilmente senza che venisse interpellato il curatore. Negli stessi articoli si afferma d’altro canto che ai bozzetti del Ciseri era stata dedicata una sala fuori dal museo, adiacente alla chiesa.

La sala originale, intitolata “La festa sul monte”, nome che dava quindi una certa continuità al percorso di visita, doveva essere dedicata ai centennali del santuario e alla documentazione dei pellegrinaggi, presentando statuette votive, manifesti, antiche fotografie e cartoline. Veniva inoltre ricordato il furto sacrilego perpetrato nel 1914, quando fu rubata la corona della Madonna. Completavano la visita del primo piano due piccoli ambienti, costituenti quella che viene chiamata la sacrestia bassa. Nel primo di essi, in una nicchia nel muro adorna di una sorta di cornice lignea dorata erano esposti calici, ostensori e altri manufatti liturgici in argento; di fronte ad essa, dei paramenti sacri, un leggio con messale, un quadro con delle piccole reliquie e gli elenchi ottocenteschi dei “Fratelli defunti della venerabile Confraternita della SS. Vergine del Sasso, posta sopra il borgo magnifico di Locarno”. L’ultimo locale si presenta come una piccola stanza (circa dieci metri quadri) a pianta quadrata con una colonna in mezzo, e con un soffitto a botte molto basso ai lati. Rimangono pochi lacerti di affreschi, e il resto delle pareti è dipinto di un azzurro intenso⁶³. In questo piccolo spazio erano presentati, su delle piccole mensole di vetro e metallo nero disegnate da Christoph Zürcher, i manufatti più spettacolari: un crocifisso in metallo, con ai lati dei candelabri, e quattro busti-reliquari con nel petto dei piccoli scrigni dove veniva conservata la reliquia.

La pianta del piano superiore ricalca quella del piano inferiore; sopra la stanza dedicata al “Sacro Monte” venne allestito un ambiente dal titolo “Per Grazia Ricevuta”, in cui erano esposti gli ex-voto di metallo più belli della collezione, insieme a quello più particolare, posto sul camino: si tratta di un ex-voto, consistente in una calligrafia, donato alla Madonna del Sasso dall’ambasciatore giapponese in Svizzera in una data sconosciuta. Il camino era ulteriormente decorato da due vasi orientali di dubbia provenienza e, al centro della cappa, da un grande ex-voto d’argento a forma di cuore, che commemora un pellegrinaggio diocesano ticinese avvenuto nell’Ottocento.

63 Nessuna delle persone intervistate ha saputo dire se la scelta di un colore così insolito sia ascrivibile a Szeemann.

Molti altri ex-voto di metallo a forma di cuore, di varie foggie e misure, erano conservati in due cornici poste ai lati del camino.

Nella stanza successiva, intitolata “L’effigie della Madonna”, erano presentati a parete tre paramenti sacri rappresentanti la Madonna del Sasso, e tre stendardi; un dipinto dello stesso soggetto poggiava su un treppiede. Nella stanza dedicata a “Le collezioni” erano allestiti, a muro e in vetrine, vari oggetti devozionali e rappresentazioni del santuario: medagliette, timbri, santini, cartoline. Gran parte di questo materiale deriva da un appello, dall’enorme seguito, fatto dai Cappuccini nel 1913 attraverso il “Messaggero Serafico” per raccogliere immagini del santuario in vista della sua presentazione all’Esposizione nazionale di Berna di quell’anno. Da questa stanza si perveniva nella sacrestia superiore, simile alla piccola stanza azzurra precedentemente descritta, in cui tra lacerti di affreschi rinascimentali era presentata la statua cinquecentesca della Madonna. La visita al museo terminava attraverso un corridoio in cui erano presentati degli ex-voto di ticinesi emigrati all'estero (“L’emigrazione”), alcuni documenti riguardanti la vita monastica e altri che illustravano i diversi progetti per la sistemazione dell’altare della chiesa, anche attraverso un modellino dell’abside (“Il problema dell’altare”).

L’allestimento della casa del Padre sembra in un certo senso quindi prescrivere un percorso che dal generale conduce verso la specificità del luogo. Nelle prime due sale è infatti possibile riscontrare dal punto di vista tematico un cammino di avvicinamento al convento: dalla rappresentazione del Sacro Monte, nella sua posizione geografica e nell’iconografia lungo i secoli, il visitatore si avvicina metaforicamente al luogo di culto che sta visitando attraverso la conoscenza, nella stanza successiva, della storia dei pellegrinaggi e delle celebrazioni dei centenari. Nelle stanze seguenti si entra nello specifico della devozione privata (ex-voto, oggetti devozionali di varia natura) e della vita liturgica del convento (reliquari, paramenti sacri, immagini della Vergine, oggetti liturgici). L’ultima stanza infine, in cui è presentata la statua lignea della Madonna, suggerisce un incontro privato con l’oggetto di culto, il congiungimento con l’oggetto del desiderio. L’attitudine prescritta al visitatore quindi sembra variare durante la visita da uno sguardo distante e distaccato, che comporta un’attenzione antropologica, a una progressiva immersione

nella dimensione della preghiera e della supplica, fino a fornire l'occasione di un incontro diretto e personale con la divinità, o per lo meno con una sua raffigurazione celebrata e adorata nei secoli.

Nella brochure realizzata per il museo, il curatore afferma che

“La realizzazione del museo non intende essere solo un omaggio culturale alla Madonna del Sasso, ma anche la rivitalizzazione di un aspetto secondario della pratica religiosa, indipendente dalla Chiesa come istituzione e dai suoi dogmi: quelle forme di pietà cristiana che ispirano l'immaginazione del fedele attraverso le raffigurazioni devozionali”⁶⁴.

È facile immaginare che quello che più affascinasse Szeemann di questo luogo fosse proprio la grande massa di ex-voto e di santini, testimonianza del potere che le immagini hanno sul fedele, e di come egli esprima la sua stessa devozione in forma di immagini. Un legame a doppio senso: il rapporto che si crea tra l'immagine venerata e il credente, attraverso la formulazione di un voto e la preghiera, porta alla creazione di una seconda immagine da parte del fedele, l'ex-voto, che sancisce la virtuosità di un rapporto che ha condotto al soddisfacimento di una richiesta. Sappiamo che l'interesse del curatore per questo tipo di immagini votive risale a quasi vent'anni prima, quando, direttore della Kunsthalle di Berna, organizza una grande mostra dedicata a questo tema, in preparazione della quale afferma di aver viaggiato in tutte le chiese svizzere, e in particolare in quelle del Ticino, in cui ebbe come guida i parroci di Tegna e Verscio (due paesi alla periferia di Locarno). Sicuramente quindi già in questa fase della sua carriera Szeemann conobbe la collezione di ex-voto della Madonna del Sasso. Nel catalogo della mostra bernese⁶⁵, il curatore afferma che intende quest'esposizione come parte di una serie dedicata alle aree marginali e alle regioni più sconosciute della creazione figurativa, insieme ad una mostra dedicata alle marionette e all'arte dei malati di mente⁶⁶.

64 Harald Szeemann, *Lasst und die letzte Etappe der Restaurierungsarbeiten am Heiligtum der Madonna del Sasso in Locarno gemeinsam in Angriff nehmen!*, in inglese in Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer, op. cit., p. 430; [trad. it. dell'autore].

65 Harald Szeemann (a cura di), *Ex-voto*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 3 luglio - 6 settembre 1964), Kunsthalle Bern 1964.

66 Si tratta rispettivamente di *Puppen - Marionetten - Schattenspiel* (17 febbraio - 11 marzo 1962) e *Bildnerei der Geisteskranken - Art brut - Insania pingens* (24 agosto - 15 settembre 1963) entrambe tenutesi alla Kunsthalle di Berna.

Negli anni seguenti, questo genere di manufatti continua a interessare il curatore, che inserisce una sezione dedicata all'arte popolare religiosa, curata da Ingolf Bauer, nella sua documenta (1972), e nel 1979 scrive un testo di presentazione ad una mostra di ex-voto presso la galleria Manuel Greer di New York⁶⁷. In esso Szeemann analizza il rapporto del credente con queste immagini partendo dalla concezione che quest'ultimo avrebbe della sventura occorsa, tracciando un parallelo con l'uomo contemporaneo. Mentre oggi si cercherebbe di superare i momenti di crisi attraverso il ricorso a mezzi tecnici o scientifici, o attraverso un atteggiamento ottuso e menefreghista che cerca di fuggire al dolore e alla morte, per il credente che accetta il proprio destino come predeterminato da forze superiori verrebbe spontaneo appellarsi a quelle stesse forze per il superamento della crisi. Ecco quindi che l'ex-voto non ha come scopo quello di rappresentare la sfortuna, quando piuttosto di glorificare l'intervento divino nel superamento della crisi stessa.

Le "immagini supportate dalla fede", come le definì Szeemann, costituiscono per lo storico dell'arte un problema in quanto fuggono a facili periodizzazioni o catalogazioni stilistiche; una volta divenuto un *topos* dell'arte popolare, nel XV-XVI secolo, l'ex-voto rimane sostanzialmente sempre lo stesso, con la sua organizzazione triangolare: immagine del santo che offre la grazia - orante - motivo del voto. Il fattore più interessante è il modo in cui l'artista sceglie di organizzare e scandire la successione temporale all'interno della tavoletta, trattandosi sempre di un evento che ha come minimo tre successivi passaggi (incidente o malattia - invocazione - soddisfacimento della richiesta); esso spazia dal racconto, al riassunto, al singolo aneddoto, fino ad alcuni casi presenti al Sasso, in cui l'ex-voto contiene la narrazione di tutti i fatti drammatici avvenuti nell'intera vita di un singolo. Per quanto riguarda gli ex-voto conservati a Orselina, due sono le particolarità che li distinguono da quelli che si trovano solitamente in santuari oggetto di un culto regionale. Per prima cosa, il mondo contadino è quasi totalmente assente; la stragrande maggioranza di essi testimonia di incidenti domestici, malattie e infortuni avvenuti in città; un'ennesima prova del fatto che la Madonna del Sasso non fu mai oggetto di una fervida devozione popolare, e che il suo culto si

67 Successivamente pubblicato in Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Merve Verlag, Berlin 1985, pp. 179-180.

sviluppa soprattutto a partire da una data molto tarda, limitandosi per lo più al tessuto cittadino, dove evidentemente la propaganda conservatrice e filocattolica era più pressante. Probabile conseguenza di questo dato di fatto, è la mancata assegnazione a questa Madonna di un potere taumaturgico verso gravi calamità o verso la sfera del demoniaco; ad essa piuttosto viene attribuita un’“ordinaria” protezione per i mali che affliggono normalmente una vita. Molti ex-voto addirittura non specificano neppure la natura del problema da scongiurare, rappresentando solo il momento dell’invocazione. Nel caso di malattie, esse sono descritte sempre in modo discreto; nessuna operazione raccapricciante, né malati che mostrano le piaghe o si contorcono dal dolore. I documenti conservati nel santuario, d’altro canto, non attestano nessun caso miracoloso in senso stretto. Eppure Szeemann, nel descrivere il contenuto delle stanze del museo nella brochure sopra citata, descrive espressamente il contenuto di quella dedicata alla raffigurazione della Madonna come “pictures of the Madonna with miraculous powers”, commettendo un vero e proprio falso storico, indicativo del suo interesse verso quello che le immagini possono fare, del loro potere nei confronti del fedele.

Un forte interesse doveva rappresentare per il curatore anche la collezione di santini del convento, tutti risalenti a fine ‘800 - inizio ‘900; a queste immaginette votive, insieme ad altri tipi di ricordi come le medagliette, era riservata nel museo una stanza. È d’altro canto proprio nel corso del XIX secolo che, con il lento formarsi del concetto di famiglia come nucleo omogeneo e centro della vita del singolo, la parallela promozione di una religiosità privata per i laici, e la specializzazione dei vani abitativi, fenomeno che investe anche le abitazioni meno abbienti, la camera da letto e la cucina diventano dei veri e propri empori di oggetti di culto, in cui i santini giocano un ruolo fondamentale⁶⁸. Questa “privatizzazione” della pietà comporta anche come conseguenza il fatto che le feste famigliari assumono un rilievo che prima non avevano mai avuto; battesimi, prime comunioni, cresime e matrimoni divengono importanti tanto quanto le feste patronali e stagionali, e si fanno occasione per la diffusione di immaginette votive. I santini del

68 Per queste considerazioni cfr. Maria Teresa Casella e Giovanni Pozzi, *La Madonna del Sasso nei santini*, in Giovanni Pozzi (a cura di), *La Madonna del Sasso fra storia e leggenda*, Armando Dadò Editore, Locarno 1980.

Sasso costituiscono un tipico compendio del modo in cui la religiosità era intesa nelle fasce medio-basse della popolazione a fine '800; dal punto di vista tematico, grande spazio viene dato a fiori e bimbi, il più delle volte senza una volontà simbolica esplicita, ma limitandosi a una debole allusione a valori quali la semplicità, l'umiltà, la modestia per quanto riguarda i fiorellini di campo, o alla trionfale magnificenza nel caso della rosa, fiore mariano per eccellenza. Le figure tendono sempre al grazioso, all'esangue, con tratti femminizzati, lunghe e ampie tuniche; il tema dominante, come in larga parte della spiritualità popolare ottocentesca, è la fanciullezza e l'innocenza.

Va infine ricordato che una sala doveva essere espressamente dedicata alla rappresentazione dei pellegrinaggi e degli anniversari; così come gli ex-voto ed i santini, i documenti attestanti la partecipazione ai pellegrinaggi costituivano probabilmente agli occhi del curatore un campo relativamente inesplorato per lo studio del sentimento religioso, della mentalità popolare, e della sua possibile strumentalizzazione.

Alcune mostre presso il Museo comunale d'arte moderna di Ascona (1986-1992)

L'attività di Szeemann a Locarno non si limita al grande progetto di monte Verità e all'allestimento dei musei più piccoli, ma si sviluppa anche in un programma allestitivo presso il Museo comunale d'arte moderna di Ascona, dove tra il 1986 e il 1992 Szeemann cura otto mostre, i cui soggetti spaziano dall'arte regionale, ad approfondimenti su grandi figure protagoniste della storia di monte Verità, a nomi di spicco dell'arte contemporanea.

In questa ricca attività il curatore ebbe un collaboratore e sostenitore di fiducia, Efrem Beretta, giudice a capo del dicastero della cultura presso il Municipio di Ascona nel 1980, eppoi di nuovo dal 1988 al 1992, e responsabile per circa 10 anni del piccolo museo. Beretta in particolare è un grande esperto di Marianne von Werefkin, da circa 30 anni segretario e successivamente vice-presidente della fondazione a lei dedicata, che gestisce il grande patrimonio di sue opere in deposito al suddetto museo.

La collaborazione tra Szeemann e il museo ticinese inizia nel 1986, con l'organizzazione di una grande mostra volta alla celebrazione del trentesimo anniversario dalla donazione di monte Verità al Cantone da parte del barone Eduard von der Heydt⁶⁹. In quest'occasione tornarono ad Ascona 94 capolavori della collezione del barone, uno dei più importanti collezionisti della sua generazione, che dalla fine degli anni '20 era ospitata all'Albergo

69 *Da Marées a Picasso – capolavori del Museo Von der Heydt di Wuppertal*, (Albergo monte Verità, Museo comunale d'arte moderna, Centro culturale beato Pietro Berno, Ascona, 7 giugno - 17 agosto 1986; Kunstmuseum Bern, 4 settembre - 2 novembre 1986; Fundación Juan March, Madrid, 17 novembre 1986 - 25 gennaio 1987; Tel Aviv Museum, 18 maggio - 22 agosto 1987; Museum Villa Stuck, München, 8 settembre - 22 novembre 1987).

monte Verità, e in seguito fu donata alla sua città natale, Wuppertal. Una campagna di restauro che portò nel 1985 alla chiusura temporanea del museo tedesco sede della collezione offrì a Szeemann l'occasione per organizzare questa mostra, che fece poi una lunga tournée mondiale.

Se quindi con la mostra *Monte Verità* e l'allestimento di Casa Anatta Szeemann si era concentrato sui movimenti riformatori e le utopie sviluppatesi sul monte prima dell'arrivo del barone, la mostra del 1986 si focalizza esclusivamente sulla sua straordinaria collezione; la scelta delle opere, con un focus su lavori francesi impressionisti e post-impressionisti, e dell'espressionismo tedesco, ha come unico filo conduttore secondo il curatore “quello di mostrare novantaquattro bellissimi quadri”⁷⁰. Gli allestimenti dell'Albergo monte Verità e del museo di Ascona seguono un criterio molto preciso: nella sezione intitolata “Il nostro Dio è la luce”, frase di Pierre Bonnard, l'albergo ospita la pittura francese, mentre la sezione “L'ego è il grande mistero velato dell'esistenza” (Max Beckmann), al Museo d'arte moderna, presenta le opere espressioniste⁷¹. Il curatore afferma che queste locations sono state scelte anche per una certa consonanza con le opere esposte; posto in cima alla collina ed esposto su ogni lato alla luce l'albergo, in mezzo a strette viuzze del centro storico il museo. Il Centro beato Berno presenta una selezione più eterogenea, con tre sale monografiche dedicate rispettivamente a Hans von Marées, che nell'Ottocento “ha imboccato la strada verso il Sud per dipingere la famosa decorazione dell'Istituto zoologico di Napoli”, a Paula Modersohn-Becker, “pittrice che fu anima di un movimento germanico molto simile a quello del monte Verità”, e alla Neue Sachlichkeit degli anni '20⁷².

⁷⁰ Harald Szeemann intervistato da Giò Rezzonico in *I capolavori del barone tornano al Monte*, in “L'Eco di Locarno”, 31 maggio 1986.

⁷¹ Rispettivamente: Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Edgar Degas, James Ensor, Paul Gauguin, Fernand Léger, Edouard Manet, Claude Monet, Pablo Picasso, Odilon Redon, Chaim Soutine, Henri de Toulouse-Lautrec all'albergo, e Max Beckmann, Lovis Corinth, Kees van Dongen, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Ferdinand Hodler, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Franz Marc, Otto Müller, Gabriele Münter, Edward Munch, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff e Carl Spitzweg al museo.

⁷² Entrambe le citazioni sono tratte dall'intervista di Giò Rezzonico precentemente citata. Gli altri artisti in mostra erano Giorgio De Chirico, Salvador Dalì, Otto Dix, Christian Schad, Oskar Schlemmer, Rudolf Schlichter, Eberhard Viegener.

La collaborazione con la piccola istituzione asconese continua nel 1988 con una mostra dedicata a Marianne von Werefkin⁷³, di cui Szeemann si limita a curare l'allestimento; la scelta delle opere e il lavoro di ricerca è a cura di Efrem Beretta. La mostra vuole essere una grande retrospettiva celebrativa dell'artista espressionista russa, attiva a Ascona per oltre vent'anni. Werefkin infatti, che si trasferì a Monaco con il compagno Alexej von Jawlensky nel 1896, fu costretta a rifugiarsi in Svizzera allo scoppio della prima guerra mondiale in seguito all'espulsione dalla Germania di tutti i cittadini russi. Giunta ad Ascona, dove fu membro fondatore del gruppo di pittori Grosser Bär, risiederà nella cittadina sul lago Maggiore fino alla morte, avvenuta nel 1938. La mostra è divisa in più sedi, con un ordine tematico e blandamente temporale: i primi lavori al Museo comunale, i paesaggi al monte Verità, e le ultime tele visionarie vengono esposte al Centro culturale beato Pietro Berno.

Dopo una piccola mostra dedicata a Piet Mondrian, scelta insolita dal momento che rappresenta l'unico soggetto che non ha a che fare con la realtà ticinese o con monte Verità, la programmazione del museo continua con un'esposizione dedicata a due grandi protagonisti della storia della danza contemporanea e della collina sopra Ascona: Suzanne Perrottet e Mary Wigman⁷⁴.

La mostra, prodotta dalla Kunsthause di Zurigo e oggetto di un breve tour internazionale, era composta da circa duecento foto che documentavano le attività delle due grandi ballerine, coreografe e insegnanti, completata da alcuni appunti e piani di regia di Mary Wigman, e da alcune opere di artisti espressionisti a lei vicini che la ritrassero⁷⁵. Il catalogo presenta un saggio del danzatore e coreografo Dominique Dupuy, in cui si traccia una breve storia della danza contemporanea attraverso le esperienze delle due ballerine prima con Émile-Jacques Dalcroze poi con Rudolf Laban, il loro ruolo di insegnanti

73 *Marianne Werefkin*, Centro culturale monte Verità, Centro culturale beato Pietro Berno, Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 6 agosto – 23 ottobre 1988.

74 *Zum freien Tanz, zu reiner Kunst - Suzanne Perrottet und Mary Wigman* (Kunsthause Zürich, 1 dicembre 1989 - 11 febbraio 1990; Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, 15 aprile – 10 giugno 1990; Centre de la vieille charité Marsiglia 19 aprile – 9 giugno 1991, Bahnhof Rolandseck, 26 giugno – 15 settembre 1991); la mostra dedicata a Mondrian si intitolava *Piet Mondrian (1872 - 1944)*, Centro culturale monte Verità, Museo comunale d'arte moderna, Centro culturale beato Pietro Berno, Ascona, 5 aprile - 28 maggio 1989.

75 Si tratta di tre acquarelli di Emil Nolde che ritraggono la ballerina, un disegno ed un'incisione di Ernst Ludwig Kirchner che hanno come soggetto dei suoi spettacoli, e altri due ritratti, stampe di Reinhold Rudolf Junghanns.

e lo sviluppo della danza contemporanea negli Stati Uniti e in Germania, seguendo soprattutto la carriera di Mary Wigman. Seguono due saggi di Szeemann in cui l'autore si concentra sull'aspetto olistico e vicino ad un ideale di fusione delle arti dell'insegnamento di Dalcroze e del *Labangarten* fondato a Zurigo da Perrottet e Laban dopo l'esperienza di monte Verità.

Tra il 1990 e il 1992 prende avvio la fase più interessante della collaborazione tra Szeemann ed il museo di Ascona, con il coinvolgimento di artisti viventi e la commissione di interventi ad hoc per lo spazio dell'istituzione. Questa serie di mostre nasce dal fallimento di un progetto molto più ambizioso per Monte Verità: in linea con la volontà testamentaria del barone von der Heydt, che donò al Cantone le strutture del monte con il vincolo che divenissero un centro culturale, l'idea del curatore era di creare un museo all'aperto, attraverso il coinvolgimento diretto degli artisti. Szeemann nello specifico pensava ad un programma di residenze, in cui ogni anno un artista sarebbe stato invitato a soggiornare per qualche mese presso il centro, e avrebbe poi lasciato un'opera nel parco. In concomitanza con la presenza dell'artista a monte Verità, sarebbero stati organizzati una serie di incontri e workshop. Il progetto deve risalire alla prima metà degli anni '80, dal momento che, secondo le testimonianze, insieme a Mario Merz, Richard Serra e Ulrich Rückriem aveva già accettato di parteciparvi Joseph Beuys, deceduto nel gennaio 1986. Szeemann inoltre accenna ad esso in un'intervista del 1983⁷⁶, in cui i piani sembrano già considerevolmente ridimensionati; parla infatti di un "incontro culturale da tenersi sul monte Verità, in cui potrebbero essere invitati Max Bill, per parlare del Bauhaus, Beuys, sull'espansione della nozione d'arte e Corti sul pensiero dell'accademia".

Fallito il progetto, che prevedeva anche la costruzione di una Kunsthalle disegnata da Livio Vacchini, Szeemann, con il completo appoggio di Beretta, ripiegò sullo spazio del museo, con una programmazione simile: una personale all'anno, in cui l'artista sarebbe stato invitato a lasciare al museo un'opera. Un pieghevole distribuito in occasione della prima mostra spiega questa nuova linea: "per il Museo comunale d'arte moderna questa esposizione di Mario Merz è l'inizio di un nuovo orientamento dei programmi espositivi: la collaborazione con i grandi artisti contemporanei, come nuovo capitolo della

storia di Ascona e del monte Verità”.

Il progetto si apre per l'appunto con una personale di Mario Merz⁷⁷, uno degli artisti originariamente interpellati per il progetto all'aperto. Merz faceva parte di una generazione di artisti che Szeemann stesso contribuì a portare alla ribalta, così come Serra e Rückriem, e con cui rimase in contatto e collaborò per tutta la sua carriera professionale. Di questa generazione, così come di artisti come Joseph Beuys o Étienne Martin che all'epoca di *When attitudes become form*⁷⁸ erano già attivi da anni, al curatore interessava soprattutto la capacità di produrre una visione del mondo unica, una “mitologia individuale” che tenesse aperta una finestra sull'utopico, il visionario, il fantastico, partendo dalla soggettività.

“Mario Merz appartiene all'attuale ultima generazione di artisti solitari nomadi e visionari, che creano dal caos ponendo come misura fondamentale la “necessità interiore” e immaginano attraverso la loro arte una nuova, diversa società creativa, legata alla natura e alla tecnica, arcaica e nello stesso tempo proiettata nel futuro. Un'arte che, alla fine, confluisce nella grande corrente dell'etica umanistica e nell'oceano di tutte le utopie di carattere universale.”⁷⁹

Per Szeemann era difficile venire a patti con la perdita nell'arte contemporanea di questo orizzonte utopico, di questa necessità di interrogarsi sulla sorte dell'uomo e della cultura; da qui l'astio nei confronti del cinismo di tanta arte degli anni '80:

“Transavanguardia, arte post-moderna, arte “cinica”: come sono tutte vuote oggi queste forme se paragonate ai “Fioretti di san Francesco” e all'arte che si è formata ispirandosi al suo nome, il poverello, da cui “arte povera” e che cela sotto il misero saio un regno di sole e di natura”.

La scelta degli artisti per monte Verità quindi, pur cambiando nelle mostre di Ascona, non rinuncia a questa presa di posizione sull'oggi, rivelando una profonda coscienza di cosa l'arte dovesse essere per Szeemann. In particolare, in riferimento a Mario Merz, il curatore sembra colpito dalla forza delle

77 Mario Merz, Ascona, Museo comunale d'arte moderna, 20 settembre - 16 dicembre 1990.

78 Kunsthalle Bern, 22 marzo - 27 aprile 1969; Museum Haus Lange, Krefeld, 9 maggio - 15 giugno 1969; The Institute of Contemporary Arts, London, 28 agosto - 27 settembre 1969.

79 Harald Szeemann, *Mario Merz*, cit., p. 5.

forme primitive su cui l'artista lavorava, semplicissime e insieme in grado di rievocare antichi miti. Per il piccolo museo di Ascona, ospitato in un palazzo tardo cinquecentesco a due piani caratterizzato da un cortile coperto a tutta altezza, su cui si affacciano delle balconate, Merz concepisce un'installazione ambientale che si sviluppa lungo tutto lo spazio. Essa consiste nell'appoggiare lungo ogni parete, sotto ogni arcata e lungo i ballatoi che si affacciano sullo spazio vuoto centrale delle fascine di sterpaglie alte circa due metri. Al centro del cortile si ergeva una struttura in paglia a forma di tronco di cono, che arrivava fino all'altezza del primo piano. Le onnipresenti fascine e la torre di paglia, che nella forma sembra evocare una ciminiera, sono per l'artista legate alla sua concezione di natura, e alla necessità della sua difesa:

“Non avrei messo le fascine in blocchi così forsennati se io non avessi dentro di me il senso del romanticismo...che per me si chiama anche paesaggio, cioè necessità interna di salvaguardare il paesaggio. [...] Desidero ancora che ci siano i boschi, per cui ci sono le fascine; desidero che non ci sia solo mercificazione, ma che ci sia ancora spazio per un prodotto ironico-artigianale, ed ecco il mio modo di fare la torre.”⁸⁰

Su uno dei muri senza balconate che si affaccia sulla corte correva lungo tutta l'altezza dell'edificio una serie numerica di Fibonacci al neon, che terminava con una scultura bronzea raffigurante un caimano. Nelle parole dell'artista, i numeri di Fibonacci e il rettile rappresenterebbero entrambi l'espansione continua e la proliferazione della vita; il caimano in quanto animale primitivo che dai primordi è sopravvissuto fino ad ora, la serie numerica perché proprio questi numeri consentono di disegnare una spirale, un segno che da un centro determinato si può espandere fino all'infinito. Nelle sale interne, due igloo, entrambi intitolati *Igloo - piode di una casa di Verscio*, 1990, sono posti al centro delle stanze, circondati dalle frasche e da dipinti dell'artista rappresentanti animali. Gli igloo, come recita il titolo, sono realizzati con delle antiche tegole di pietra provenienti dal vicino villaggio di Verscio; un'idea primigenia si fonde quindi con un prodotto locale che pone l'opera in un “qui e ora” specifico, l'immagine archetipica del riparo si fonde

80 Mario Merz intervistato da Claudio Guardia, “*Un modo di essere*” - *Mario Merz parla dell'Arte Povera: “Bisogna denudare l'individuo”*, in “L'Eco di Locarno”, 22 settembre 1990.

con un materiale da secoli effettivamente usato per coprire le abitazioni. L'igloo, che verrà riproposto da Merz lungo i decenni, è la forma su cui Szeemann nel catalogo più si sofferma, descrivendolo come “lo spazio di respirazione dell'uomo sdraiato a terra, prima opera plastica dopo la cacciata dal paradiso”. Va ricordato che proprio con un igloo Merz si era presentato a *When attitudes become form* oltre vent'anni prima, e che nel 1985 Szeemann cura una mostra dell'artista presso la Kunsthaus di Zurigo in cui vengono esposti in un'unica sala diversi esemplari di igloo, costituendo nelle parole del curatore “una città”⁸¹.

Il programma contemporaneo viene inframmezzato dalla presentazione, suggerita da Beretta ed accolta da Szeemann con entusiasmo, delle opere di Ettore Jelmorini⁸². Jelmorini (1906-1968), minatore e scalpellino ticinese autodidatta, fu uno scultore su pietra naïf la cui produzione è caratterizzata da piccole sculture (raramente superano i cinquanta centimetri) in serpentino o granito, in cui abbozza in uno stile volutamente grezzo e non-finito soprattutto figure umane e animali.

La mostra presenta una ventina circa di sculture, allestite su piedistalli di legno bianchi, in uno spazio piuttosto buio, drammaticamente illuminato da faretti che puntano direttamente sulle opere, evidenziandone la matericità e il segno dello scalpello. In mostra è presente anche il gruppo di sei sculture *I musici*, rappresentante una piccola banda di paese (sassofonista, mandolinista, fisarmonicista, tamburino, chitarrista e una scimmietta ai piatti), che nel 2000 verrà permanentemente allestito all'interno del Museo comico del teatro Dimitri, a Verscio. Come spesso accade, Szeemann apre il saggio in catalogo con delle considerazioni rispetto al rapporto tra la sua attività di allestitore di mostre e la figura dell'artista in questione; nello specifico, ricorda come nel 1978 la scelta di includere una scultura di Jelmorini nella mostra *Monte Verità* suscitò molte perplessità, per l'evidente mancanza di rapporti tra lo scalpellino e la storia della località:

“Come se, quando un campo magnetico è divenuto realtà, non abbia nulla a che fare con quanto lo attornia. In una storia astorica dello spirito è

81 Mario Merz, Kunsthaus Zürich, 3 aprile - 27 maggio 1985.

82 Ettore Jelmorini, Ascona, Museo comunale d'arte moderna, 2 marzo - 20 maggio 1991.

l'intensità delle intenzioni che conta e non le coordinate biografiche. [...] Quel che mi ha affascinato nelle sculture di Jelmorini e mi ha spinto ad esporle come manifestazione autoctona di un terreno predisposto, era appunto il loro carattere rudimentale, privo di artifici, diretto e anche una loro certa goffaggine, caratteristiche che condividono con tante idee e idealismi.”

Queste considerazioni di metodo rispetto all'allestimento di *Monte Verità* rendono chiaro in che modo il curatore fosse interessato allo scalpellino ticinese; un interesse che travalica considerazioni stilistiche o artistiche, passando per il fascino e la percezione di un’“intensità delle intenzioni”, criteri che per altro Szeemann era solito applicare anche rispetto all’arte contemporanea propriamente detta. Nel seguito del saggio il curatore cerca comunque di inserire Jelmorini in un quadro culturale, di affinità nel processo creativo più che storico in senso stretto, giungendo ad identificare due famiglie: quella degli scultori naïf in pietra, che inserisce nella storia più ampia della scultura in pietra propriamente detta. La differenza starebbe nel fatto che, per quanto riguarda gli scultori naïf, ci troviamo secondo Szeemann di fronte a personaggi che, in un momento preciso della loro vita, vivono con il materiale un’esperienza primaria: “la pietra che annuncia e scatena il destino”. Nel caso di Facteur Cheval, per esempio, il creatore del Palais Idéal nei pressi di Lione, il fattore scatenante sarebbe stato l’inciampare su un sasso, che visto da vicino gli avrebbe rivelato una sorta di imperativo esistenziale ad intraprendere la costruzione. Anche nel caso di Jelmorini la “scoperta” della scultura assume dei connotati mitici, per lo meno nella biografia realizzata per il catalogo: egli si sarebbe imbattuto un giorno in un sasso che recava in sé la forma di una pecora, e si sarebbe sentito in dovere di liberare questa forma con l’ausilio dello scalpello.

Il curatore si riferisce quindi a queste esperienze alogiche di contatto intimo con la materia, che cambiano un’intera esistenza, come alla “pietra quale provocazione di una visione”; la scultura contemporanea in pietra risponderebbe invece a diverse vocazioni, quale il configurarsi come elemento sacrale nel caso di Richard Serra in Islanda⁸³, come materiale adatto a dar

83 L’anno precedente alla mostra, nel 1990, era stata inaugurata *Afangar*, un’installazione nella piccola isola disabitata di Videy che consiste in diciotto colonne di basalto alte circa tre metri, che formano un cerchio irregolare.

corpo ad un determinato concetto, come nel *Nastro infinito* in granito di Max Bill, o come frammento disperso e nuovamente ricostruito, in tutta l'opera di Ulrich Rückriem. Vale la pena di evidenziare come in questo breve excursus il curatore abbia inserito due artisti tra i quattro che originariamente facevano parte del progetto del parco di sculture all'aperto, e Max Bill, anch'egli coinvolto in una delle diverse versioni della proposta per la trasformazione di monte Verità in centro culturale; a testimonianza di come nell'esperienza al museo asconese il fallimento del progetto più ambizioso fosse sempre presente e continuamente rielaborato.

Negli anni successivi lo scalpellino ticinese continua a giocare un ruolo importante nelle scelte di Szeemann, non solo in campo locale, come già accennato, ma anche nelle mostre *mainstream*: le sue opere infatti sono presentate nella grande mostra dello stesso anno *Visionäre Schweiz*⁸⁴, in cui l'immagine di una sua scultura rappresentante la croce simbolo della Confederazione elvetica è posta nella copertina del catalogo, e alla Biennale di Venezia del 2001.

Il programma più strettamente contemporaneo continua ad Ascona con la personale di Niele Toroni, già protagonista l'anno precedente di una mostra alla Kunsthause di Lucerna curata da Szeemann⁸⁵. L'artista viene scelto da Szeemann anche per il suo rapporto con il territorio; era all'epoca infatti l'unico artista ticinese conosciuto internazionalmente. Per il museo di Ascona il pittore realizza un intervento site-specific direttamente sulle pareti del museo, come sua consuetudine dal 1967, riportando le sue “impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm)”, allo stesso tempo descrizione, titolo e metodo di realizzazione della sua opera. I muri dei pianerottoli tra i vari piani del museo vengono segnati da impronte rosse, mentre una lunga striscia all'angolo di due delle pareti che danno sul vuoto centrale, davanti alla serie di

golare lungo il perimetro dell'isola.

84 *Visionäre Schweiz*: Kunsthause Zürich, 1 novembre 1991 – 26 gennaio 1992; Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 10 marzo – 18 maggio 1992; Städtische Kunsthalle e Kunstverein für die Rhienlande und Westfalen, Düsseldorf, 26 giugno – 30 agosto 1992.

85 La mostra di Ascona è intitolata *Niele Toroni - impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm)* (Ascona, Museo comunale d'arte moderna, 6 settembre – 27 ottobre 1991); quella di Lucerna, *Niele Toroni - Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, wiederholt in regelmässigen Abständen von 30 cm* (Kunsthalle Luzern, 18 agosto – 29 settembre 1990).

Fibonacci di Mario Merz, viene coperta di impronte verdi lungo tutta l'altezza dell'edificio. Nelle sale interne, altre impronte vengono disposte in delle zone di muro rettangolari incornicate da un sottile segno nero. Gli interventi negli spazi di passaggio sulle scale e la striscia verde sulla zona che si estende verticalmente, difficilmente utilizzabili per allestimenti, vengono pensati come opera permanente che viene donata dall'artista al museo, come la serie di Fibonacci di Merz per quanto riguarda la mostra dell'anno precedente.

Nelle mostre di Ascona e di Lucerna, Szeemann e Toroni non si limitano a provare diverse soluzioni allestitive nello spazio museale, ma anche il catalogo viene pensato come uno spazio di sperimentazione. Se la pubblicazione di Lucerna, infatti, si avvicina all'idea di un libro d'artista, in quanto la maggior parte delle pagine riporta la riproduzione tipografica delle celebri impronte dell'artista, insieme a foto e collages, con pochissimo spazio dedicato ai testi, il catalogo di Ascona si presenta come una piccola pubblicazione antologica, con larghi estratti da interviste all'artista, e una bella selezione di foto che documentano allestimenti di mostre in tutto il mondo. Uno spazio particolare, come spesso accade, è riservato alle mostre curate dallo stesso Szeemann, come *Zeitlos* a Berlino⁸⁶ e la personale di Lucerna.

Nei saggi in catalogo⁸⁷, Szeemann ancora una volta riflette sul lavoro di un protagonista dell'arte contemporanea con termini energetici e quasi religiosi:

“Niele Toroni ripete la sua impronta di pennello nel tempo e nello spazio dal 1967. E mai è la stessa cosa, perché lo stesso è lo stesso è lo stesso è irriducibilmente dissociato dall'essere identico. Il pleonasio diventa batteria; l'energia dell'iterazione, struttura aperta. [...] La riduzione dell'arte a metodo diviene germe di transestetica e di atemporalità; si fa storia solo in colui che ha visto/vissuto i lavori. Il monaco-pittore di Muralto rende possibile questa epifania.”

Il curatore redige anche una divertente genealogia del lavoro del pittore

86 Collettiva curata da Szeemann nel 1988 all'Hamburger Bahnhof (22 giugno - 25 settembre), dove Toroni realizza un intervento sulla facciata del museo dal titolo *Impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm)* “*Omaggio alla loggia dell'Ospedale degli Innocenti*”.

87 Harald Szeemann, *A rose is a rose is a rose...* e *La voluttà del supporto data dal contatto a intervalli regolari*, in Harald Szeemann (a cura di), *Niele Toroni - impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm)*, catalogo della mostra (Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 6 settembre - 27 ottobre 1991), Museo comunale d'arte moderna, Ascona 1991, pp. 48 - 49. Del secondo saggio non viene specificata la data di redazione, che dev'essere di molto precedente alla mostra di Ascona, dal momento che si dice che l'artista è trentenne.



Fig. 12: uno scorcio della corte del Museo comunale d'arte moderna di Ascona
con l'intervento permanente realizzato in occasione della mostra
Niele Toroni – impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm), 1991.

ticinese, affermando che Toroni deriva “dalla grande tradizione degli edificatori di muri (Borromini), degli artisti che hanno nobilitato i muri con affreschi o stucchi (Serodine), dalla schiera dei purificatori di muri (spazzacamini e imbianchini) che sino ad oggi con una miriade di architetti distingue l’arte della Svizzera meridionale.”

Questa serie di importanti mostre di artisti contemporanei nel piccolo museo di Ascona si interrompe bruscamente l’anno successivo, nel 1992, dopo la personale dello scultore tedesco Wolfgang Laib⁸⁸. In sede di disallestimento sorge infatti una violenta contesa tra il Comune, che rifiuta l’opera donata al museo, e l’artista, che viene chiamato ad Ascona a riprendersela. L’atteggiamento ostile di molti dirigenti comunali che fin da subito, con la mostra di Mario Merz, si erano dichiarati perplessi di fronte alla linea fortemente sperimentale adottata dal museo - per lo meno rispetto alla programmazione degli anni precedenti - sfocia in un atteggiamento aggressivo e offensivo nei confronti dell’artista e di Szeemann stesso, che pone fine immediatamente ad ogni tipo di rapporto con l’istituzione. L’episodio deve aver ferito tanto più il curatore, in quanto era legato a Laib da una profonda amicizia, sorta a partire dalla loro conoscenza reciproca in occasione della mostra *Spuren, Skulpturen und Monuments ihrer präzisen Reise* curata da Szeemann alla Kunsthuis di Zurigo, e che si protrasse fino alla morte del curatore, costellata da una serie di progetti comuni⁸⁹.

La mostra di Ascona si presenta come un’antologica del lavoro ventennale dell’artista, che si basa sulla ripetizione di sculture ispirate da una profonda conoscenza della cultura indiana e della religiosità orientale, e dall’utilizzo di

88 Wolfgang Laib, Ascona, Museo comunale d’arte moderna, 11 aprile - 31 maggio 1992.

89 *Spuren, Skulpturen und Monuments ihrer präzisen Reise* (Kunsthuis Zürich, 29 novembre 1985 - 16 febbraio 1986), *De Sculptura* (Messepalast, Wien 16 maggio - 20 luglio), *SkulpturSein* (Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 13 dicembre 1986 - 1 febbraio 1987), *Zeitlos* (Hamburger Bahnhof, Berlin 22 giugno - 26 settembre 1988), *Einleuchten: Will, Vorstel & Simul in HH* (Diecktorhallen Hamburg, 11 novembre 1989 - 18 febbraio 1990), *LightSeed* (Watari museum of contemporary art, Tokyo 1 dicembre 1990 - 24 febbraio 1991), e, dopo la personale di Ascona, G.A.S.: *Grandiose Ambitieux Silencieux* (capcMusée d’art contemporain, Bordeaux 19 marzo - 23 maggio 1993), *Epicenter Ljubljana* (Moderna galerija Ljubljana, 8 aprile - 31 maggio 1997), *Biennale d’art contemporain de Lyon “L’Autre”* (Halle Tony Garnier, Lyon, 9 luglio - 24 settembre 1997), *Speed & Water* (parte della Biennale di Gwangju, Biennale Hall, 1 settembre - 27 novembre 1997), *dAPERTutto 48ma Esposizione internazionale d’arte La Biennale di Venezia* (Giardini di Castello e Arsenale, Venezia, 13 giugno - 7 novembre 1999), *G2003* (Vira Gambarogno e Ascona, 20 luglio - 31 dicembre 2003).

diversi materiali tipici delle libagioni rituali induiste, come il latte o il riso. La scoperta del territorio ticinese offre a Laib l'occasione di studiare anche una tipologia inedita di opera, in cui le sue strutture triangolari di cera vengono poste sopra delle placche di granito grigio della Val Maggia, lo stesso materiale utilizzato da Merz per i suoi igloo di Ascona e nei decenni prima da Ettore Jelmorini; l'incontro della cera con il granito, un materiale neutro, al tempo stesso a-temporale e molto antico, forma secondo l'artista qualcosa di molto importante per lui, al pari di quello alla base delle sue celebri *Milkstones*, superfici di marmo bianco leggermente scavate che ospitano uno strato di latte. Ad esse si affiancavano in mostra le case di cera e le opere composte di polline; proprio attraverso una scultura di polline, *Die fünf unbesteigbaren Berge* (1985), riprodotta nel manifesto della mostra, costituita da cinque coni di polline alti pochi centimetri, Szeemann e Laib si erano conosciuti, e non è un caso che proprio delle piccole montagne sacre occupino nella mostra Ascona, ai piedi del Monte Verità, un posto così prominente. Laib secondo Szeemann fu uno dei primi artisti che negli anni '70 ebbe il coraggio e l'energia di presentare la sua visione, la sua utopia incarnata in inviti alla meditazione e all'attivazione delle forze fisiche e spirituali verso l'idea di un "Uomo nuovo". Proprio per questo venne scelto dal curatore, in quanto l'afflato mistico delle sue opere e la forte esperienza spirituale che esse suggeriscono avevano per lui molti punti di contatto con i tipi di religiosità eterodossa che venivano promossi sulla collina, tanto che in un'intervista del 1995 definisce l'artista "in un certo senso continuatore delle riforme di Monte Verità"⁹⁰.

Grazie alle suddetta intervista sappiamo anche quale artista nelle intenzioni di Szeemann sarebbe stato chiamato a lavorare in Ticino l'anno successivo: si tratta del parigino Christian Boltanski, con cui era in cantiere un progetto che comprendeva la collaborazione con una scuola di un paese di 700 abitanti, di cui purtroppo non si hanno altre informazioni.

90 Cfr. Pietro Bellasi, *Harald Szeemann*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1995.

Il Museo comico presso il teatro Dimitri a Verscio (2000)

Il clown Dimitri è una delle personalità più importanti della storia della cultura ticinese dell'ultimo secolo. Nato a Ascona nel 1935, cresciuto ed educato secondo i dettami antroposofici, fin da piccolissimo entra in contatto con l'universo della danza espressiva tramite l'incontro con Charlotte Bara, che gestiva il vicino teatro San Materno. Dal 1951 al 1954 studia l'arte della ceramica a Berna e collabora con il giovane attore Harald Szeemann, di cui segue appassionatamente gli esperimenti di cabaret. Sempre a Berna ha l'opportunità di vedere per la prima volta gli spettacoli di Marcel Marceau e di Grock, che lo segneranno profondamente. Trasferitosi a Parigi dove studia acrobazia, mimo, danza e chitarra, nel 1958 riesce finalmente ad entrare nella compagnia di Marceau, e dall'anno successivo la sua fama di clown non conosce arresti. Ben presto Dimitri entra in contatto con alcuni dei più grandi artisti della sua epoca: Mary Wigman, Charlie Chaplin, Eugène Ionesco. A partire dal 1964 il clown inizia a raccogliere a Cadanza, in Ticino, la sua ricca collezione, anima del futuro museo. Ingaggiato dal circo Knie, Dimitri inventa nel 1969 il suo numero più famoso: lo sketch con l'elefante, che diverrà l'animale simbolo della sua arte. Dal 1971 inizia un grande progetto nel minuscolo paese di Verscio, a pochi chilometri da Locarno, e attiguo a Tegna, dove Szeemann e Ingeborg Lüscher prenderanno residenza di lì a qualche anno: viene inaugurato nella cantina di un palazzo al centro del paese il teatro Dimitri, il primo teatro stabile della storia del Ticino, specializzato in teatro burlesco, comico e non verbale. Quattro anni dopo, in concomitanza con la prima delle sue dieci tournée americane, viene aperta anche la scuola teatro

Dimitri, con i primi corsi di improvvisazione e clowneria; essa offre un tipo di formazione a tutt'oggi unico in Europa, che combina la ricerca sull'espressione corporale alla scrittura e l'improvvisazione. Mentre si susseguono negli anni tournée trionfali in Cina, Giappone, Australia e America Latina, Verscio si configura sempre di più come il centro propulsore dell'arte di Dimitri: qui nel 1978 viene fondata la compagnia teatro Dimitri, che presenta unicamente testi non scritti, basati sull'improvvisazione a partire da canovacci, e nel 1983 viene inaugurato il nuovo teatro da 200 posti.

L'allestimento del Museo comico, che apre i battenti nell'agosto 2000, si inserisce in questa cornice come un ennesimo atto di generosità del clown alla sua terra, e la collaborazione con Szeemann suggella un'amicizia fondata su una profonda stima reciproca, che risaliva a quasi cinquant'anni prima. Per il suo allestimento il curatore si avvale del consueto aiuto di Christoph Zürcher, che si interessa di tutte le soluzioni tecniche, come per gli altri progetti ticinesi e molti di quelli internazionali a partire dal 1978. Il museo viene ospitato nel primo stabile acquistato da Dimitri, una palazzina a tre piani nel centro del paese, nel cui cortile venne costruito nel 1983 il teatro. Al piano terra si trovano la biglietteria e un bar, e il museo si sviluppa al primo piano, dove un tempo erano situati gli uffici, ora ospitati in un altro edificio vicino. Scopo del piccolo museo di sole quattro stanze è presentare la ricca collezione assemblata da Dimitri nel corso dei decenni, costituita principalmente da maschere e strumenti musicali di tutte le culture e da oggetti di ogni tipo raffiguranti il clown e l'elefante, suo animale-feticcio e portafortuna.

Il museo in origine era stato progettato in modo molto più ambizioso e complesso, e la realizzazione oggi visitabile dev'essere considerata una versione dovuta probabilmente a mancanza di spazio e a carenza di fondi; vale comunque la pena di analizzare velocemente il primo progetto, di cui esiste traccia nell'archivio Szeemann. Vi è conservata infatti una bozza di presentazione del progetto redatta da Gian Carlo Bertelli, membro della Fondazione casinò di Locarno, in vista di un incontro tra i rappresentanti della fondazione stessa e quelli della scuola teatro Dimitri; in essa si allude ad una convergenza di propositi tra il desiderio del clown di realizzare un "museo del teatro comico", e la volontà della dirigenza del casinò di

favorire l’incremento del turismo “familiare” nel locarnese. Bertelli era stato appunto incaricato di raccogliere elementi per uno studio di fattibilità del progetto, indicato in questa prima fase con il nome di “casa del clown”: “il clown rappresenta la comicità senza astruserie interpretative, esternata in modo fanciullesco e quindi accessibile a tutti. Pur pretendendo rigore e gusto ineccepibili nella ricerca e nell’esposizione, la casa del clown dovrà uniformarsi a questo concetto.” Una dichiarazione di intenti programmatica sicuramente condivisa da Szeemann. Il progetto descritto è però, come accennato, molto diverso da quello che poi si andrà a realizzare qualche anno più tardi: constava infatti di un teatrino a forma di mezzo circo, con tanto di staccionata e tendone, da cinquanta-cento posti, e prevedeva uno spettacolo gestito dalla scuola Dimitri ripetuto a intervalli regolari. Si paventava anche la ricostruzione documentaria della storia della figura del clown, con percorsi iconologici e tematici illustranti la sua origine, la funzione nella società, l’evoluzione nel tempo e nelle diverse culture, e con speciali focus (la donna clown, il clown bianco, la scarpa, il farfallino). Inoltre: una galleria dei clown più famosi del mondo, l’esposizione di costumi e di oggettistica relativa al trucco, i manifesti dei circhi in cui lavorarono i clown più celebri, una rassegna tramite riproduzioni della figura del clown nelle arti visive, una videoteca, una filmoteca e una biblioteca. Largo spazio era pensato anche per la didattica e il divertimento dei bimbi, con una sala che avrebbe simulato un camerino, in cui si potevano apprendere le regole del trucco del clown; i visitatori così truccati avrebbero poi potuto esibirsi per qualche minuto con gli animatori del piccolo circo.

Di questo grande progetto rimane ben poco nelle quattro stanze effettivamente inaugurate nel 2000, che sostanzialmente si limitano ad ospitare la collezione di oggetti e cimeli del clown. Il fatto che il Casinò di Locarno non compaia nella lista degli sponsors ed enti promotori⁹¹, ringraziati nel museo attraverso un disegno autografo di Dimitri, fa pensare d’altro canto che ben presto la collaborazione tra i due enti sia fallita. Il piccolo

91 Essi sono: Repubblica e Cantone del Ticino (sezione del promovimento economico e del lavoro), Dipartimento federale dell’economia, Ufficio federale dello sviluppo economico e del lavoro (Seco), Hans Groeber Stiftung (Vaduz), Ente turistico lago Maggiore, Rolf e Catherine Gerling (Tegna), Türler Uhren und Juwelen (Zurigo), Adolf Ahlers AG (Herford).

museo si sviluppa in quattro stanze in cui, dentro una quindicina di piccole vetrine, vengono presentati quasi settecento oggetti tratti dalla collezione di Dimitri, datati dal '700 ad oggi e provenienti da ogni angolo del pianeta, scelti personalmente da Szeemann, senza coinvolgere il clown. Le sale, afferma il curatore, "seguono un concetto "spiato" dalle collezioni"⁹²; l'allestimento individua cioè le quattro principali direzioni lungo cui la raccolta degli oggetti è andata sviluppandosi nei decenni, e dedica ad ognuna di esse una sala tematica: l'elefante, la musica, la figura del clown, le maschere comiche. Ogni sala è inoltre caratterizzata dalla scelta di un colore specifico delle pareti, tutti molti forti e sgargianti: arancione per la sala dell'elefante, rosa scuro per quella della musica, verde per quella del clown e viola per quella delle maschere. Nelle intenzioni di Szeemann, questi colori richiamerebbero il tendone del circo, e funzionerebbero per contrasto: nel caso della sala con gli strumenti musicali, il rosa cupo contribuisce a far risaltare la tinta dorata degli ottoni e il legno degli strumenti a corda, mentre nella stanza del clown il verde scuro fa da contrasto al bianco cipria e ai rossi caldi che caratterizzano i clown classici. Questi colori quindi fungono da linea interpretativa dominante dello spazio, trasformando degli angusti uffici in uno spazio del divertimento, e allo stesso tempo contribuiscono ad enfatizzare la suddivisione tematica del materiale, circoscrivendo ulteriormente all'interno dello spazio le quattro stanze.

Il percorso parte dalla sala dell'elefante, che si sviluppa lungo tutta la lunghezza dell'edificio sul lato del cortile interno, per poi proseguire nelle altre tre, più piccole e poste sul lato strada. Appena salite le scale che portano al primo piano, il visitatore ha una vista diretta all'interno della prima sala, dal momento che la parete della soglia è sostituita da una vetrina con dei primi elefanti; nella stessa vetrina una scritta in rosso intitola: "Museo Comico". Una piccola vetrinetta sul muro a destra, prima della soglia del museo, presenta un tamburello, una fisarmonica russa, e due maschere da zebra e da elefante utilizzate da Dimitri al circo Knie. Sono quindi riassunti gli interessi principali del museo: la figura dell'elefante, gli strumenti musicali, le maschere. Vengono inoltre presentati gli auguri degli artisti Eva e Adele,

92 Da un testo di Szeemann per una pubblicazione edita dalla Società dei commercianti e artigiani di Ascona, 2001, ora in Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer, op. cit., p. 662 – 663.

“i primi visitatori del museo”. Le didascalie illustranti l’origine dei vari oggetti, realizzate su dei pannelli di plexiglas trasparente, riportano spesso dei titoli buffi; l’intera stanza è chiamata “sala dell’elefante tra i cristalli”, con intento descrittivo rispetto all’allestimento, tutto basato sulla trasparenza delle vetrinette, ma probabilmente anche auto-denigratorio da parte del curatore⁹³. Appena varcata la soglia, ci si trova sulla destra la “vetrina del kitsch elefantiade”, in cui sono raccolti esempi di raffigurazioni per l’appunto piuttosto kitsch dell’animale: peluches, saponette, ceramiche, giochi di latta e di gomma, candele. Al centro della stanza troneggiano invece un grande elefante di carta pesta di origine messicana, posto sopra “il sollevatore di pesi sollevato”, marionetta in legno e cartapesta realizzata per uno spettacolo della Compagnia Dimitri nel 1979. Nella parete a destra, in corrispondenza di questi grandi manufatti, è appesa una foto a dimensioni pressappoco naturali di Dimitri in scena mentre suona la fisarmonica, attorniato da poster di suoi spettacoli in Francia, Stati Uniti e Giappone.

A sinistra invece, tra le due finestre, un grande poster del Circo Knie, con il primo piano del volto di Dimitri, e cinque piccole istantanee che immortalano i momenti più spassosi del numero con l’elefante: il clown che viene afferrato con la proboscide, il momento in cui Dimitri cerca di cavalcare l’animale salendogli sul dorso con una scala, e quando infine viene schiacciato dal pachiderma che si distende su di lui. La visita alla sala si conclude con un grande elefante di cartapesta proveniente da Taiwan, e una grande vetrina che occupa tutto l’angolo in fondo a sinistra della stanza. Queste vetrine dalla forma molto particolare furono volute espressamente da Szeemann per guadagnare spazio, dal momento che consentono la presentazione di oggetti sfruttando totalmente gli angoli, e anche per “ammorbidire” la forma delle stanze. La suddetta vetrina conserva i manufatti più preziosi: elefanti di ogni foggia e misura, realizzati nei materiali più disparati, provenienti da Giappone, Cina, India, Corea, Pakistan, Africa, alcuni molto antichi. Ad essi si aggiungono oggetti provenienti dall’Europa e a noi più vicini: elefanti in stoffa, soprammobili in ceramica (alcuni raffiguranti Dimitri con il suo elefante), biscotti a forma di elefante.

93 Szeemann infatti in occasione della mostra *When attitudes become form*, cit., e dello scandalo che ne seguì, fu ritratto da un giornalista come un elefante in un negozio di porcellane. Cfr. cap. “L’uomo, il professionista, il personaggio e la costruzione del proprio mito”



Fig. 13: Museo comico, Verscio (allestito nel 2000): “Sala dell’elefante tra i cristalli”, veduta parziale.



Fig. 14: Museo comico, Verscio (allestito nel 2000): la “Stanza della musica”.

A sinistra, la vetrina ad angolo con gli strumenti a fiato.

A destra *I musici* di Ettore Jermolini (1960 ca.) e sullo sfondo il *susàfono preparato* di Dimitri.

Un'apertura posta a fianco dell'elefante di cartapesta, sormontata da un'immagine di Dimitri con la tromba, introduce alla piccola stanza della musica. Subito a destra è posto il gruppo di sculture di Ettore Jelmorini *I musici*, del 1960 circa, posto su dei piedistalli rosa, dello stesso colore delle pareti, e a fianco è posto il “susàfono preparato”, un'enorme tromba flessuosa disegnata da Dimitri; essa, denominata nella didascalia “scultura mobile”, veniva usata in alcuni spettacoli degli anni sessanta in cui il clown la suonava spingendola su dei pattini a rotelle. Di fronte a questo strano oggetto, una vetrina ad angolo presenta la collezione degli strumenti a fiato e a percussione: a trombe, flauti e tamburi provenienti da Europa, Asia e America Latina si uniscono un organetto a manovella di fine '800, memorabilia degli spettacoli del clown, come alcune foto di scena o strumenti disegnati da lui⁹⁴, e oggetti “rumorosi” della vita quotidiana, come un corno da caccia e un clacson indiano. L'adiacente vetrina degli strumenti a corda conserva chitarre e mandolini italiani, spagnoli, cinesi e turchi.

Si passa in seguito alla stanza verde, dedicata alle rappresentazioni della figura del clown. La parete di destra ospita due vetrine ad angolo cariche di oggetti, e tra esse sette foto di Dimitri in scena, che evidenziano la sua mimica facciale, e un collage, *Gli idoli di Dimitri*, realizzato dal clown nel 1970, in cui vengono giustapposte in una cornice colorata alcune foto dei più grandi clown e mimi del secolo, tra cui Grock e Marcel Marceau. La tipologia di oggetti nelle vetrine è analoga a quelli conservati nella stanza dell'elefante, anche se mancano pezzi pregiati o antichi, trattandosi per lo più di oggetti della vita quotidiana: soprammobili, oggetti vari e giocattoli di ogni foggia e materiale, alcuni risalenti all'Ottocento fino ad altri recentissimi, che hanno come soggetto la figura del clown. Al centro della vetrina di sinistra abbiamo invece un omaggio a Grock, uno dei maestri di Dimitri, di cui è conservato il celebre parrucchino calvo di scena, una foto con autografo e una sua lettera del 1934.

Voltando le spalle alle vetrine, e passando per un'apertura ai cui lati vengono presentati dei grandi poster di Grock (1925 circa) e di Andreff & Ino (1930) si passa all'ultima sala, denominata “la via Lattea delle maschere”. Essa deve questo nome suggestivo alla trovata allestitiva che consente a Szeemann

94 Come il flauto-martello e la tromba più piccola del mondo.

di mostrare in una sala così angusta svariate decine di maschere: egli decide infatti di fissarle al soffitto, tra le travi in legno, per cui la stanza sembra effettivamente aprirsi su un cielo stellato...di maschere. L'effetto notturno è enfatizzato anche dal fatto che la stanza è completamente oscurata, tinteggiata di un viola scuro, e le piccole vetrine illuminate da dei tenui faretti. Quest'ultima soluzione è dovuta al fatto che la stanza funge anche da sala di proiezione per una selezione di sketch tratti dai film di alcuni geni della comicità del XX secolo⁹⁵.

Una piccola vetrina sulla destra ospita le maschere di foggia animalesca, provenienti da America Latina e Africa; una maschera indiana raffigurante una mucca è posta a fianco di una foto di scena in cui Dimitri cavalca l'animale. Nella vetrina di fronte, memorabilia di alcuni spettacoli del clown sono mischiati a maschere etniche, documenti e dediche di altri grandi personaggi della comicità⁹⁶. Completano la visita un'altra piccola vetrina con maschere da tutto il mondo, e altre dediche a parete.

L'acquisizione di specifiche competenze sembra svilupparsi quindi in questo museo in un percorso opposto a quello che caratterizzava la casa del Padre, che, come abbiamo visto, da tematiche generali portava ad un avvicinamento graduale al "qui ed ora" del convento. Nel caso del Museo comico invece, il percorso prevede nelle prime due stanze una conoscenza più approfondita del protagonista, Dimitri, che verosimilmente il pubblico conosce già, dal momento che gli orari di visita al museo coincidono con gli spettacoli della compagnia, allestiti a pochi metri di distanza. Vengono quindi illustrati due aspetti importanti della sua arte: un numero specifico, quello con l'elefante, e una caratteristica generale: la passione per gli strumenti musicali e il loro utilizzo negli spettacoli. In seguito il visitatore può approfondire la conoscenza della figura del clown, per poi godere nell'ultima stanza della visione di alcuni sketch dei più grandi geni della comicità del secolo. Il percorso quindi parte dal clown ticinese, e più in dettaglio da un suo particolare numero, per poi aprirsi alla sua arte in generale, alla storia del personaggio

95 Tra cui Grock, Andreff, Charlie Rivel, Mack Sennett, Laurel & Hardy, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jacques Tati, Jerry Lewis, Woody Allen, e lo stesso Dimitri.

96 Tra cui Charlie Chaplin, Grock, Peter Sellers, Charlie Rivel.



Fig. 15: Museo comico, Verscio (allestito 2000):
“la via Lattea delle maschere”, veduta parziale del soffitto.

del clown, fino allo sviluppo di questa figura nel secolo passato, in una progressione che dal particolare (che coincide con la posizione del visitatore stesso, ospitato nel centro propulsore dell'arte di Dimitri) giunge al generale.

Una caratteristica che invece accomuna tutti i musei di Locarno, è il fatto che ci troviamo sempre di fronte al riutilizzo a fini museali di strutture preesistenti, le stesse che hanno ospitato i personaggi e le vicende che il museo si propone di narrare. Nella maggioranza dei casi, gli oggetti ed i manufatti presentati si trovano nel luogo in cui sono stati prodotti, o dove sono stati raccolti e collezionati. Nel caso della casa del Padre e del Museo comico, l'edificio è tuttora sede del soggetto che il museo indaga (rispettivamente la comunità convenuale e la compagnia Dimitri) e la struttura espositiva si trova ad essere parte di un complesso che contiene parti a diversa destinazione. Nel caso della casa del Padre, il museo occupa infatti il nucleo più antico dell'edificio, abitazione dei monaci nei secoli passati e più recentemente, con la costruzione delle nuove ali nel XIX secolo, magazzino. Il complesso contiene anche le zone adibite al soggiorno dei frati, varie cappelle, e la chiesa, fino alla Via crucis che scende in città. Nel caso del piccolo museo di Verscio, come abbiamo visto, esso occupa gli spazi precedentemente adibiti ad uffici amministrativi, si trova sopra il ristorante e le finestre si affacciano sulla corte dove si trova il teatro. Diverso il caso dello spazio museale presso l'Elisarion, che occupava due locali della residenza della coppia von Kupffer – von Mayer, un edificio che venne completamente snaturato dalla successiva destinazione a centro culturale. Piuttosto che essere inserito in un sistema coerente e vivo, il museo di Minusio quindi rappresentava un tentativo di preservare la memoria storica di un immobile sconvolto dal cambio di destinazione e di proprietà. D'altro canto, mentre l'esistenza di una comunità religiosa o di un avviato teatro stabile possono garantire una continuità nel tempo, in termini di attività e di preservazione della memoria, l'esperienza dell'Elisarion era tutt'uno con i suoi protagonisti; una volta deceduti, l'edificio e la sua storia hanno da subito iniziato ad essere materiale scomodo per il territorio in cui erano ospitati, tanto che il Cantone rifiutò la donazione e il Comune di Minusio decise subito di sradicarne la memoria.

Il curatore si trovò quindi a lavorare in situazioni molto diverse: con

il completo sostegno di una comunità che commissiona l'allestimento per quando riguarda i musei di Orselina e di Verscio, nell'indifferenza e nell'astio a Minusio. Tra questi due estremi si situa l'esperienza di Monte Verità, in quanto la Fondazione istituita per gestire il lascito del barone von der Heydt appoggiò l'attività di Szeemann, ma non fornì mai il sostegno sperato, tanto che il curatore provvedeva personalmente ai costi di manutenzione del museo, e non si pensò mai concretamente al centro culturale che il barone prospettava con il suo lascito al Cantone.

Per concludere, vale la pena di riportare il breve testo redatto da Szeemann per un opuscolo della scuola teatro Dimitri, che aiuta a comprendere le ragioni del suo interesse per quest'esperienza, al di là del piacere di lavorare con una persona a cui era legato da una profonda amicizia:

“Dimitri parla di sogni, perché non di miracoli? Il teatro Dimitri prende le dimensioni di un'opera d'arte integrale: teatro, ristorante, museo, scuola e con la conquista dell'ex-Coop Verscio ha raggiunto anche la transustanziazione: dai viveri di prima necessità allo spazio di corpi animati, dall'alimentazione allo spirito artistico. Questa è l'avventura di oggigiorno: immergersi nel luogo una volta prescelto ed espandersi sul terreno per i bisogni spaziali dei desideri.”

Nel testo già citato del 2001, il curatore afferma inoltre che proprio la prossimità del museo con la scuola, il teatro e il bistrot garantirebbero un andirivieni continuo, facendone un luogo vivo; per questo motivo, gli orari d'apertura vanno dalle diciassette a mezzanotte, di modo che il pubblico degli spettacoli possa godere della visita. Da una parte quindi, saremmo di fronte ad un percorso artistico che si apre alla didattica e diviene esperienza di vita in senso totalizzante; difficile pensare che nello scrivere “opera d'arte integrale” Szeemann non stesse riflettendo sul concetto di “Gesamtkunstwerk”, a lui così caro. Il breve volantino dal tono giocoso e, per l'appunto, clownesco non era forse il contesto più adatto per fare un raffronto così impegnativo, che il curatore evita, limitandosi ad evocarlo. L'ultima frase inoltre, che illustra in modo poetico la decisione di Dimitri di investire sul suo territorio d'origine, benché assolutamente marginale rispetto allo logica dell'industria dell'intrattenimento, potrebbe a ragione essere applicata anche alle scelte condotte dallo stesso Szeemann, che riuscì a lavorare ad un livello

internazionale, pur rimanendo nel luogo “prescelto” dov’era giunto per scelte personali, e rivitalizzandolo attraverso la sua presenza e la sua attività; quella che lo legava a Dimitri non era probabilmente quindi solo una grande amicizia, ma anche un profondo rispetto per le scelte di vita e artistiche del clown ticinese.

Parte II

di/su/per/con Harald Szeemann: alcune ossessioni

L'uomo, il professionista, il personaggio e la costruzione del proprio mito

Fin dall'inizio della propria carriera professionale, Harald Szeemann fu ben consapevole della portata storica delle sue mostre, e dell'originalità della sua posizione intellettuale. Fu sempre attento quindi all'immagine che dava di sé, e a costruirsi un posto all'interno della storia dell'arte del '900. Questo avvenne principalmente attraverso due metodi: da una parte mediante la messa a punto di un sistema di pensiero che lo portò ad oltrepassare le norme professionali canoniche e a creare un personaggio e una figura intellettuale fuori da ogni schema predefinito, dall'altra attraverso la fondazione del proprio archivio. In questa sezione verranno analizzate alcune di queste strategie, volte alla costruzione di una precisa figura pubblica, e al consolidamento di sé nella storia.

Nonostante da giovane fosse più interessato al teatro che all'arte, Szeemann venne nominato nel 1961, all'età di 28 anni, direttore della Kunsthalle della sua città natale; questo naturalmente non fu un evento fortuito, ma il frutto di una rete di relazioni intessute fin da giovanissimo. Il curatore tuttavia, quando interrogato a proposito, amava far riferimento al suo avvicinamento al mondo dell'arte come ad un caso, avvenuto per una serie di strane coincidenze:

“Per quanto riguarda il mio caso, devo dire che ho avuto fortuna. Nel 1956 il Direttore del Museo di Philadelphia [Henry Clifford, N.d.A.] voleva conoscere la Svizzera ed imparare il tedesco e cercava qualcuno che lo accompagnasse. Ha chiesto a Berna a Franz Meyer, marito della figlia di Chagall, il quale ha detto che conosceva qualcuno - cioè io - così ho

fatto questo giro con il Direttore, comprese le cene con i Rothschild. L'anno seguente a San Gallo - e questo fu il secondo evento fortunato - un comitato costituito da cinque membri stava organizzando una mostra sui pittori-poeti/ poeti-pittori, e si sono tutti ammalati contemporaneamente. È chiaro che a Berna mi si conosceva perché avevo realizzato un cabaret da solo, avevo invitato tutti gli artisti, notti bianche, avevo successo con le donne e con gli uomini, sono stato travestito, e così via.”⁹⁷

E ancora:

“Nel 1957, la professione di “exhibition maker” me la trovai semplicemente tra le mani. La squadra che lavorava ad una grande mostra sui doppi talenti *Dichtende Maler – Malende Dichter* al Kunstmuseum di San Gallo era stata decimata dalla malattia, la situazione era tragica e cercavano disperatamente qualcuno che potesse risolverla.”⁹⁸

Al di là della plausibilità di una malattia così contagiosa, il fatto che si “sia trovato” a lavorare in ambito museale non sembra un accadimento così fortuito come il curatore ricorda, quanto piuttosto una precisa ambizione⁹⁹. Queste origini mitiche del suo interesse per la curatela credo possano essere ricondotte ad un disegno volto a dare di sé sempre un’immagine da outsider, da “pensatore selvaggio”. Allo stesso tempo, il passaggio dal teatro alle arti visive, sempre così ripetutamente sottolineato, evidenzia anche dal punto di vista strettamente biografico una concezione inglobante e non settoriale della cultura e dell’arte, che sarà così tipica del suo operato come curatore.

Ben consapevole di quanto sia fugace la memoria rispetto alle mostre temporanee, soprattutto in un’istituzione senza collezione permanente, verso la fine della propria carriera alla Kunsthalle il curatore sente la necessità di storicizzare il proprio operato, attraverso tre operazioni: il celebre diario che documenta la fase preparatoria della leggendaria *When attitudes become*

97 Harald Szeemann in Amyel Garnaoui, *Harald Szeemann e il museo delle ossessioni*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1999, p. 108.

98 Harald Szeemann, *Austria im Rosennetz* (1996), citato in Hans-Joachim Müller, op. cit., p. 10; [trad. it. dell’autore].

99 Szeemann in quegli anni stava studiando storia dell’arte, fin da giovane si dilettava di pittura, conosceva e frequentava i bernesi Dieter Roth e Daniel Spoerri e, una volta a Parigi, tra gli altri, André Breton, Jean Tinguely, Yves Klein. Arnold Rüdlinger, direttore della Kunsthalle di Berna dal 1946 al 1955, lo introdurrà inoltre a molti altri artisti, come Fernand Léger e Sam Francis.

form (Kunsthalle Bern 1969)¹⁰⁰, la pubblicazione, insieme a Jean-Christophe Ammann, di *Von Hodler zur Antiform: Geschichte der Kunsthalle Bern*¹⁰¹, e la realizzazione della mostra *8 ½. Dokumentation 1961 – 1969* presso la galleria Claude Givaudan di Parigi, nel 1970. Possiamo ben affermare che ci troviamo quindi di fronte ad un tentativo sistematico di storicizzazione, o per lo meno di documentazione di eventi avvenuti pochi mesi prima, da parte di un operatore museale che all'epoca aveva meno di quarant'anni. Operazione alquanto inusuale, che Szeemann conduce con assoluta caparbietà e determinazione.

Il "diario", che non è affatto un testo privato, in quanto pensato e redatto per una sua successiva pubblicazione, si sviluppa come un vero e proprio *journal intime* per i primi due terzi, per poi, a partire dalla data di inaugurazione della mostra (22 marzo 1969) limitarsi a riportare una rassegna stampa, soprattutto titoli ma in alcuni casi anche interi articoli, accuratamente selezionati riportando tutti i giudizi negativi e le considerazioni offensive. Il testo, redatto in brevi annotazioni suddivise per giornata, inizia con l'incontro con i rappresentanti della Philip Morris e della loro agenzia di comunicazione¹⁰², che commissionano a Szeemann una mostra di giovani artisti. Szeemann annota come in un primo momento si fosse pensato agli esperimenti con la luce, e in particolare alla scena californiana. Segue qualche giorno dopo (22 luglio) la descrizione della visita all'atelier di Reinier Lucassen ad Amsterdam, in preparazione della mostra *Junge Kunst aus Holland*¹⁰³. Szeemann racconta di essersi recato per caso nell'atelier vicino, occupato da un giovane artista assistente di Lucassen, Jan Dibbets. "Sono anche entrato nella sua stanza di lavoro perché non trovavo le porte di uscita", afferma Szeemann, trovandosi così di fronte all'artista che innaffia la sua opera: un tavolo su cui stava facendo crescere dell'erba (*Grass-table*, 1968). Il curatore

¹⁰⁰ Originariamente pubblicato in *Op Losse Schroeven, Situaties en Cryptostructuren*, catalogo della mostra (Stedelijk museum Amsterdam, 15 marzo - 27 aprile 1969), ora in Harald Szeemann, *Museum...*, op. cit., pp. 48 - 72, e in italiano in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 150 - 163. *Op Losse Schroeven* fu una mostra organizzata in parallelo a *When attitudes become form* da Wim Beeren; cfr. Christian Rattemeyer, *Exhibiting the new art - "Op losse schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London 2010.

¹⁰¹ Benteli, Bern 1970.

¹⁰² Rispettivamente Jean-Marie Theubet e Nina Kaiden della Ruder & Finn, incontro avvenuto il 13 luglio 1968.

¹⁰³ Kunsthalle Bern, 2 novembre - 1 dicembre 1968.

annota come l'osservazione di questo gesto l'abbia portato all'intuizione di concentrarsi su un nuovo tipo di arte, che si sviluppi attraverso "lavori, concetti, processi, situazioni, informazione"¹⁰⁴. Nel diario viene annotato "qui comincia la vera storia". Di nuovo quindi siamo di fronte ad un evento fortuito che, apparentemente, guida lo sviluppo dell'agire di Szeemann. Segue, a partire dal 12 novembre, la cronaca del viaggio attraverso l'Europa e gli Stati Uniti, alla ricerca degli artisti da esporre. Il testo si fa ancora più telegрафico, annotando nomi, orari, alcune brevi frasi descrittive degli atelier visitati, dando così l'idea della frenesia e dell'enorme quantità di lavoro e di relazioni umane intessute negli ultimi mesi precedenti l'inaugurazione. Soprattutto le pagine dedicate al viaggio americano sono un rocambolesco elenco di voli aerei, nomi, città. Infatti, dall'8 al 31 dicembre negli Stati Uniti (New York, San Francisco, Los Angeles, Las Vegas, Dallas, Chicago, New York), Szeemann visita, tra gli altri, Christo, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Joseph Kosuth, Michael Heizer, Eva Hesse, Bob Ryman, Richard Serra ("ci sono continuamente casi in cui, quando si entra in un atelier, si sente il profumo di un buon artista"), Hans Haacke, Denis Oppenheim, Sol LeWitt, Carl Andre, Michael Asher; un elenco infinito, con interpolate qua e là delle considerazioni illuminanti: "New York e Los Angeles sono come Firenze e Venezia (tanto tempo fa)".

Seguono viaggi a Parigi, Londra, in Italia (Milano, Torino, Genova, Bologna e Roma), un immane lavoro di corrispondenza e organizzazione, finché dal 15 marzo, una settimana prima dell'inaugurazione, arrivano gli artisti e si inizia a lavorare alla realizzazione delle opere direttamente negli spazi espositivi. È chiaro come all'autore interessi precisare alcuni aspetti in particolare: prima di tutto, l'enorme mole di lavoro, e la reazione negativa e violenta della stampa¹⁰⁵. Ma risulta anche evidente come il curatore, negli stessi mesi in cui stava realizzando la mostra, avesse perfettamente compreso le caratteristiche atipiche di questa operazione, che di lì a qualche

¹⁰⁴ Il titolo completo della mostra sarà *Live in your head – When attitudes become form – works – concepts – processes – situations – information*.

¹⁰⁵ Tra i titoli riportati dal curatore: *Ho per caso un'opera d'arte attaccata alla suola della scarpa?* ("Der Bund", 24 marzo 1969), *La scemenza si avvicina all'arte con passo frastornante* ("Appenzeler Zeitung", 24 marzo), *Dipende da quello che c'è in testa* ("Berner Oberländer"; uno dei sottotitoli della mostra era *Live in your head*).

anno diverranno una costante per quanto riguarda le manifestazioni d'arte contemporanea: un grande finanziamento privato, che gli consente di fare molta ricerca sul campo, visitando uno a uno gli atelier di decine di artisti, da un continente all'altro; ed il fatto che per la prima volta il museo diviene il luogo di realizzazione di gran parte delle opere.

Nello stesso 1969, Szeemann, dimessosi dalla direzione della Kunsthalle, inizia una fase di riflessione sul suo operato e la sua figura professionale, che lo porteranno ad un gesto inedito: la fondazione di un'agenzia di cui lui era il solo impiegato. Il curatore quindi, nel momento in cui non si trova a rappresentare nessuna istituzione, decide di “istituzionalizzarsi”, di farsi egli stesso impresa.

“Quando ho deciso di chiamarmi “Agenzia per il lavoro spirituale all'estero”¹⁰⁶ era un gesto serio e ironico, anche politico e personale. Quando il mio lavoro alla Kunsthalle spaccava la città in due: o pro o contro il mio operare; quando gruppi anonimi minacciavano di farmi saltare per aria; quando nei giornali c'erano lettere di gente benpensante che indicavano che il mio nome non era svizzero e che il parlamento aveva preso la decisione di cacciarmi via se mettevo in pericolo vite umane; e quando c'erano partiti contro l'immigrazione straniera e Max Frisch ha detto: “Avevamo bisogno di manodopera ma sono arrivati esseri umani”, ho deciso di chiamarmi “Agenzia per il lavoro spirituale all'estero”. Gli immigrati operai erano chiamati “Gastarbeiter”, lavoratori ospitati. Dunque dopo la fase identità mi sono esteso nella *corporate identity*, ma operando da solo. Ma in me c'erano tutte le istituzioni: legislativa, esecutiva, *brain trust* e così via. Se qualcuno voleva qualcosa da me doveva scrivere all'istituzione (Agenzia) precisando che voleva il collaboratore Szeemann.”

La fondazione dell'Agenzia si configura anche come una riflessione sull'autorialità legata alla produzione di mostre; in questi anni infatti (1969 - 1974 circa), in cui Szeemann si ritrova a dover inventare di fatto una sua

¹⁰⁶ In tedesco *Agentur für geistige Gastarbeit*. Il termine *Gastarbeit* può essere tradotto con “lavoro su commissione”; farebbe quindi preciso riferimento al fatto di non lavorare più in modo continuativo per una specifica istituzione; ma *Gastarbeiter* indica anche i lavoratori immigrati; perciò in questo caso specifico *geistige Gastarbeit* viene solitamente tradotto in italiano con “lavoro spirituale all'estero” (traduzione d'altro canto utilizzata dallo stesso Szeemann, cfr. Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., p. 84). Una traduzione letterale suonerebbe: “Agenzia per il lavoro spirituale su commissione”. La citazione è tratta un'intervista non datata a Harald Szeemann di Lucrezia De Domizio Durini (circa 2002 - 2004), ibid. p. 84.

posizione professionale, egli esita tra la creazione di un vero e proprio team anonimo, che avrebbe comportato quindi un rifiuto categorico della nozione di autore, e il bisogno di montare mostre “firmate”, che si facciano portatrici dei suoi interessi e della propria soggettività. Come nota Pinaroli¹⁰⁷, questa indecisione è evidente anche nella scelta dei motti per la propria agenzia. Il primo, scelto per la realizzazione di un timbro nell’aprile 1970, recava lo slogan *Besitz durch freie Aktionen ersetzen* (“sostituire la proprietà con azioni libere”). Successivamente, nel momento in cui Szeemann, con la realizzazione de *Il nonno* e *Le macchine celibi*, inizia a concepire l’Agenzia come uno strumento per lavorare su mostre tematiche e estremamente soggettive, inizia ad usare il più pragmatico *from vision to nail* (“dalla visione al chiodo”), che piuttosto che porre il focus sul fatto che l’Agenzia problematizzi i concetti di proprietà e di autorialità, sottolinea il fatto che essa si occupi di ogni singolo aspetto della mostra, dalla prima idea all’allestimento.

Questo concetto d’altro canto, che ora sembra divenire la caratteristica principale dell’Agenzia, non era così chiaro in un primo tempo. In un’intervista del dicembre 1970 infatti, il curatore, riferendosi alle prime tre mostre a cui l’Agenzia ha collaborato, afferma: “come dimostrano queste esperienze, ogni volta che ho offerto i miei servizi per una mostra ad un livello subordinato, ho finito per prendere in mano l’intera organizzazione, e ciò è l’esatto opposto del vero concetto che sta dietro l’Agenzia”¹⁰⁸. Di fatto l’Agenzia si configurerà più come una cornice concettuale entro cui situare la propria posizione professionale, che come un team di collaboratori anonimi; Szeemann comunque finirà per crearsi una squadra di tecnici fissi¹⁰⁹, riservandosi però ogni singola decisione rispetto alla concezione e all’allestimento delle

¹⁰⁷ Fabien Pinaroli, *The agency for intellectual guest labour*, in Florence Derieux, op. cit., pp. 63 – 71.

¹⁰⁸ Tratto da Urs e Rös Graf, *The agency for intellectual guest labour – interview with Harald Szeemann*, ibid. pubblicata integralmente per la prima volta, pp. 83 – 89 [trad. it. dell’autore]. Le mostre a cui il curatore qui si riferisce sono 8 ½. *Dokumentation 1961 – 1969*, Galerie Claude Givaudan, Parigi 5 febbraio – 7 marzo 1970; *Das Ding als Objekt*, Kunsthalle Nürnberg, 10 luglio – 30 agosto 1970; *Happening & Fluxus*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 6 novembre 1970 – 6 gennaio 1971; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1971.

¹⁰⁹ Josy Kraft per quanto riguarda i trasporti a partire dal 1972; l’architetto Christoph Zürcher dal 1978; Jérôme Szeemann per l’allestimento, a partire dal 1983; Pidu Russek fino alla Biennale veneziana del 1999; Peter Bissegger, scenografo di fama mondiale, che si occupò della costruzione dei vari modellini a partire da *Monte Verità* e in particolare del *Merzbau* di Kurt Schwitters in occasione di *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983).

mostre, e demandando ai collaboratori solo le questioni tecniche. Nel momento in cui veniva contattato da un’istituzione, Szeemann contrattava i compensi per ogni singolo collaboratore, pagato come libero professionista.

Con l’inizio della collaborazione con la Kunsthäus di Zurigo, di cui divenne “collaboratore indipendente permanente” (1981-2000), Szeemann acquisì finalmente una certa stabilità economica, con uno stipendio fisso e degli extra per ogni mostra organizzata. Per tutta la vita comunque non smise di lavorare con il suo team, e di divulgare il suo concetto di agenzia, che ben presto venne mitizzata:

“Il carattere delle operazioni dell’Agenzia ricorda quindi la vita di Simeone lo Stilita sulla sua colonna. È stato solo grazie alla sua esistenza isolata che la sua vita è divenuta un’impresa capace di dare diversi servizi e benefici agli altri, che hanno fatto uso della sua stessa esistenza come di un servizio.”¹¹⁰

L’Agenzia per il lavoro spirituale all’estero quindi, più che indicare una modalità operativa, funge da definizione della sua attività in relazione ai piani economici, politici ed artistici. Dal punto di vista professionale, essa sembra voler essere una soluzione al problema della crescente burocratizzazione del lavoro del curatore in seno ad un’istituzione, lavoro a cui Szeemann continua a rivendicare il giusto spazio per lo studio e la ricerca:

“Penso che molti dei miei colleghi meritino di meglio che ricoprire una funzione o amministrare una situazione di un museo locale. Anche loro dovrebbero poter andare in trasferta, perché sul posto devono essere tutto contemporaneamente: amministratori, sensibili amanti dell’arte, scrittori di premesse, bibliotecari, manager, contabili, animatori, conservatori, agenti di finanza, diplomatici eccetera. Credo perciò che la mia Agenzia rappresenti un’alternativa vera che può restituire al nostro mestiere un po’ di umanità, più tempo per la programmazione.”¹¹¹

Il gesto di Szeemann d’altro canto è molto vicino alle azioni di alcuni artisti dell’area Fluxus e dell’happening, che proprio in quegli anni

¹¹⁰ Harald Szeemann, “Le musée des obsessions”, in Harald Szeemann, *Ecrire...*, cit., p. 57 [trad. it. dell’autore].

¹¹¹ Harald Szeemann in *Blick zurück fast ohne Zorn. Interview von Petra Kipphof*, in “Die Zeit”, 27 ottobre 1972, in italiano (*Sguardo all’indietro quasi senza collera - intervista con Petra Kipphof*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 166 - 170.

concepirono la fondazione di istituzioni come parte della loro pratica artistica. Uno per tutti Joseph Beuys, molto vicino a Szeemann, che nel 1971 fondò la sua “Organizzazione per la democrazia diretta tramite il referendum”. Per qualche anno, Beuys usò gran parte delle sue mostre, azioni e conferenze per pubblicizzare questa sua creatura; compreso l’invito a partecipare alla *documenta 5* di Szeemann, in cui presentò l’*Ufficio per la democrazia diretta tramite il referendum*, in cui per i 100 giorni di apertura della mostra si rese disponibile ad incontrare il pubblico e discutere con esso sugli obiettivi dell’organizzazione.

La prima mostra dell’Agenzia szeemanniana, come già accennato, fu proprio un’analoga iniziativa volta alla presentazione dell’organizzazione: *8 ½. Dokumentation 1961 - 1969*, tenutasi presso la Galerie Claude Givaudan di Parigi nel 1970. Realizzata in collaborazione con l’artista Klaus Rinke, essa si suddivideva in due parti: la prima conteneva una serie di *environments* concepiti dall’artista, che costringevano il pubblico a camminare su un sottile strato d’acqua, o sulla sabbia; la seconda era invece una mostra documentaria che presentava il lavoro di Szeemann alla Kunsthalle Bern.

Nello stesso anno d’altro canto il curatore continua il tentativo sistematico di storicizzazione della propria esperienza bernese con la pubblicazione, in collaborazione con Jean-Christophe Ammann, del volume *Von Hodler zur Antiform: Geschichte der Kunsthalle Bern*. Il volume è strutturato come una cronistoria del museo, attraverso l’elenco di tutte le mostre realizzate dall’anno di apertura (1918) alla *Weihnachtsausstellung* del 1968 - escludendo quindi significativamente la tanto criticata *When attitudes become form*, che Szeemann d’altro canto si era già premurato di mitizzare pubblicando il già analizzato “diario” nel catalogo dello Stedelijk Museum. Per ogni mostra vengono pubblicati due o tre articoli tratti dalla rassegna stampa, e in alcuni casi qualche foto. Il testo colpisce per l’impostazione molto originale, che si basa unicamente sulla ricezione delle mostre da parte della stampa. Questo fa naturalmente buon gioco alle mostre di Szeemann, che con l’andare degli anni furono sempre più seguite dalla critica e dai giornali locali, visto il forte grado di sperimentazione che impose alla programmazione del museo. Va segnalato inoltre che all’epoca, il fatto di redigere la rassegna stampa non era un’abitudine così consueta come lo è oggi. Interrogata a riguardo rispetto

agli anni della direzione dell'ARC di Parigi da parte di Pierre Gaudibert (1967-1972), Suzanne Pagé per esempio afferma: “per la rassegna stampa non ci rivolgevamo a un'agenzia specializzata, eravamo noi che sfogliavamo i giornali, ritagliavamo...non avevamo i soldi per assicurare le opere, si figurò se pensavamo alla rassegna stampa!”¹¹². Per tutta la sua carriera Szeemann invece fu molto attento a come la sua immagine veniva veicolata dalla stampa; nel suo archivio di Maggia si trova ogni più piccolo trafiletto che nomini una sua mostra, alcuni anche in una decina di copie.

Qualche anno dopo, nel 1973, Szeemann concepisce un'altra istituzione che lo rappresenta, e di cui l'Agenzia per il lavoro spirituale all'estero diverrà una parte: il “Museo delle ossessioni”. Il curatore racconta come questo concetto gli si sia materializzato nella mente all'improvviso, mentre era in barca vicino a Chioggia, con suo figlio Jérôme e l'artista Guy Harloff: “all'improvviso, sentii dentro di me come “ciò che manca”, sempre troppo ampio per le parole, si lasciasse coprire e abbracciare dalla nozione di Museum der Obsessionen”¹¹³. Anche nel caso dell'immagine della dea con le molte mammelle, che l'autore sceglie per visualizzare la storia di monte Verità, Szeemann, come abbiamo visto, afferma di aver avuto una sorta di illuminazione; in quel caso, la figura gli sarebbe apparsa in sogno¹¹⁴. Siamo di fronte ad un tipico atteggiamento szeemanniano, per cui il curatore, piuttosto che giustificare concettualmente le proprie elaborazioni intellettuali, preferisce presentarle come frutto di un'immaginazione vivida e irrefrenabile. Questa concezione romantica, spontaneista e “creativa” della propria ricerca si ritrova spesso nei suoi cataloghi, infarciti di nozioni suggestive quanto vaghe come “mitologie individuali”, “necessità interiore”, “energia”, “attitudini”.

Da questo momento, l'Agenzia per il lavoro spirituale all'estero diverrà l'organo esecutivo di questa nuova istituzione, e ogni mostra realizzata da Szeemann si configurerà come una possibile visualizzazione di una sezione del Museo delle ossessioni.

¹¹² In Pietro Rigolo, *L'ARC di Pierre Gaudibert 1967 – 1972*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, A.A. 2005/2006, non pubblicata.

¹¹³ In Harald Szeemann, *Museum...*, cit., citato in inglese in Hans Joachim Müller, op. cit., p. 50 [trad. it. dell'autore].

¹¹⁴ D'altra parte il curatore afferma che anche Michel Carrouges, autore del primo saggio sulle macchine celibi, avrebbe scoperto tramite un sogno la correlazione tra il “Grande vetro” di Marcel Duchamp e la macchina per torture descritta da Kafka nella *Colonia penale* (cfr. *Museum der Obsessionen*, in Harald Szeemann, *Museum...*, cit.).

“Ma questa agenzia doveva aver bisogno di una finalità. Avendo deciso che dopo la Kunsthalle non volevo più una carriera museale, ma volendo rimanere fedele alla mia vocazione, ho chiamato il mio museo il *Museo delle Ossessioni* [...]. Rimane irrealizzabile, immateriale, un’idea. Dunque tutto ciò che faccio è parte del *Museo delle Ossessioni*, ma sono solamente approcci di un *Museo delle Ossessioni*.”

Esso rappresenta quindi un’espressione linguistica attraverso cui un autore, la sua opera e la sua stessa vita si identificano totalmente: un museo nella testa; “il *Museo delle Ossessioni* è inesistente ma si lascia affascinare da tutto o piuttosto il fascino fa da medium”¹¹⁵. Non è chiaro però, per lo meno in un primo momento, come Szeemann intendesse configurare questo concetto. Esistono, infatti, dei documenti che testimoniano come, alla metà degli anni ’70, il curatore abbia effettivamente provato a realizzare delle mostre che avessero come soggetto questa nuova entità. In degli appunti del 1974 per esempio, pubblicati con il titolo *Museo delle Ossessioni – proposta per una mostra nell’Accademia delle arti di Berlino*¹¹⁶, Szeemann delinea una mostra che possa rappresentare il prototipo del suo museo. Questo testo propone la visualizzazione dell’ossessione come elemento figurativo nell’arte contemporanea (Christian Boltanski, Annette Messager, Errò), ma anche la rappresentazione della differenza tra ossessioni primarie e secondarie (cioè ossessioni derivanti da disagi psichici, e ossessioni rielaborate, come nell’arte visiva propriamente detta), il tema della riconquista di una creatività pura nel XX secolo (surrealismo, *art brut*), il tema del collezionismo e delle “ossessioni sociali” (bellezza, morte, razza, potere, pace, spirito), e un piccolo “museo delle ossessioni primarie” in cui presentare atteggiamenti e pratiche ossessive legate ai quattro elementi naturali. Un progetto assolutamente eterogeneo quindi, volto a rappresentare un tema vago e incerto come quello dell’ossessione, ma che fungerà da base per riprendere molti temi che saranno sviluppati soprattutto nelle *Macchine celibi*, mostra che di fatto è il primo

¹¹⁵ Da un’intervista a Szeemann non datata (circa 2002-2004) di Lucrezia De Domizio Durini, in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 80 - 85, da cui è tratta anche la citazione precedente.

¹¹⁶ *Museum der Obsessionen. Vorschlag für eine Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin*, datata 1974, pubblicato in Harald Szeemann, *Museum...*, cit., pp. 102 - 106, poi in italiano in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 174 - 175.

tentativo di visualizzazione parziale di questo museo (ossessione dei cicli chiusi, sado-masochismo, che in questo primo progetto è legato alle ossessioni riferite all'elemento terrestre).

In *Il Museo delle Ossessioni – proposte per una futura Documenta* (1977)¹¹⁷, il progetto diviene sempre più complesso e ambizioso; al principio organizzativo basato sugli elementi naturali se ne sovrappone uno basato sui pianeti del Sistema Solare, partendo da una struttura spaziale che prende come riferimento il Teatro della memoria di Giulio Camillo:

“Un palcoscenico circolare o semicircolare e un auditorio anch’esso a semicerchio, diviso in sette settori, ciascuno composto dallo stesso numero di gradini. Queste sette sezioni si trovano ognuna sotto un simbolo planetario e salgono come una fila di pianeti. Al centro c’è la fila del Sole con la Trinità. [...] Il *Museo delle Ossessioni* è dunque un teatro nel quale lo spettatore sta nel palcoscenico e assiste alla trasformazione, sui gradini destinati al pubblico, dell’ossessione primaria in secondaria, cioè alla sublimazione dell’energia”¹¹⁸. Segue nel testo un interessante esempio di quest’organizzazione tematica e spaziale, che illustra come, nel caso dell’ossessione per il fuoco per esempio, si passerebbe dall’illustrazione dell’attività dei piromani, all’impiego consapevole del fuoco quale generatore di paura (nei falò per esempio), fino all’utilizzazione del fuoco nell’opera di Yves Klein. Vale la pena di ricordare che questi progetti non furono del tutto abbandonati, ma, come spesso accade, continuamente rimaneggiati e fantasticati; come nel caso dell’organizzazione della mostra secondo un modello trino, che viene ripresa in un progetto mai realizzato per il Padiglione della sessualità e dell’amicizia all’Esposizione universale di Hannover 2000, a cui Szeemann accenna in un’intervista del 1998¹¹⁹. In seguito, come già accennato, il Museo delle ossessioni verrà concepito piuttosto come una cornice concettuale e lo scopo di una vita, che non può tendere ad una sua visualizzazione completa.

Un altro filone attraverso cui approcciarsi a quest’idea del Museo delle

¹¹⁷ *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit.

¹¹⁸ Ora ibid. pp. 204 - 208. Questo tema della creazione artistica come sublimazione dell’energia è alla base del progetto iniziale della trilogia szeemanniana (Macchine celibati – Mamma – Sole).

¹¹⁹ Riportata in Amyel Garnaoui, op. cit.

ossessioni potrebbe essere quello dell’analisi di alcune opere realizzate nella stessa epoca da artisti vicini a Szeemann. Negli anni settanta, infatti, molti di essi lavoravano al tema del museo, ed in generale della classificazione e dell’archiviazione. Proprio nella sua *documenta 5*, Szeemann aveva presentato una sezione apposita dedicata ai “Museen von Künstlern”, in cui, attorno all’antecedente duchampiano¹²⁰, erano raggruppati alcuni artisti che dalla seconda metà degli anni sessanta concepivano la propria opera in termini di allestimento di un’istituzione museale, con metodi e finalità diverse: Marcel Broothaers, Herbert Distel, Claes Oldenburg, Ben Vautier. Tra gli artisti all’epoca vicini a Szeemann che si occupavano di questa tematica possiamo citare anche Joseph Beuys, che nel 1970 allestisce di persona il proprio *Beuys Block* presso l’Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, e Christian Boltanski, per cui, soprattutto nei primi anni della sua attività, la catalogazione e presentazione di oggetti costituì il medium primario. Come nota però giustamente Garnaoui nel suo testo già più volte citato, il “museo” che più di ogni altro si avvicina a quello pensato da Szeemann è il concetto di *Museo sentimentale* coniato qualche anno dopo (1977) da Daniel Spoerri. Esso si configura come un’opera aperta che ha avuto diverse edizioni, presentando materiale diverso; raccolta di reliquie di artisti nella presentazione al Centre Pompidou nel 1977, alla Kunstverein di Colonia due anni dopo si presenta come una mostra di oggetti appartenuti ad una signora di Darmstadt alla fine dell’Ottocento. In generale, si tratta di oggetti di scarso valore, ma che possiedono una forte carica emotiva dovuta alla loro origine e storia. Il *Museo sentimentale* vuole dare quindi forma al rito del ricordo, presentando una verità affettiva e poetica, che si contrappone alla verità storica e oggettiva a cui le istituzioni museali sono abitualmente deputate. Questo tipo di museo ha naturalmente molte similitudini con un altro progetto szeemanniano del periodo, la mostra *Grossvater* del 1974.

Il luogo dove si concentrarono gli sforzi maggiori di Szeemann per la costruzione programmatica della propria immagine e memoria resta la Fabbrica Rosa, un edificio d’inizio secolo, ex fabbrica di occhiali a Maggia, in Canton Ticino, dove Szeemann installerà il proprio archivio e la propria

¹²⁰ In mostra era presente una *Boîte en valise* del 1941; la prima *Boîte verte* risale al 1914.

sede operativa. Esso nacque dalla semplice esigenza di conservare ogni singolo documento prodotto, e di acquistare ogni libro di cui aveva bisogno. Nel momento in cui lasciò la Kunsthalle Bern, nel 1969, Szeemann pretese una copia di tutta la documentazione riguardante le mostre organizzate negli otto anni precedenti, compresa la corrispondenza con gli artisti, e lo stesso avvenne per la sua collaborazione ventennale con la Kunsthaus di Zurigo; l'archivio quindi si configura come un lavoro quasi cinquantennale di raccolta e organizzazione del materiale risultante dalla propria carriera professionale. Inoltre, nel 1973 comprò da Balthasar Burkhard, fotografo della Kunsthalle negli anni sessanta, tutta la documentazione fotografica delle mostre bernesi.

La raccolta compulsiva di materiale non riguardò d'altro canto solo la documentazione del proprio lavoro, ma portò Szeemann a raccogliere e catalogare ogni singolo invito o comunicato stampa che riceveva, di modo che, con il passare del tempo, l'archivio è divenuto un luogo prezioso anche per il reperimento di questo tipo di materiale effimero.

Come notano Aubart e Woods¹²¹, nel momento in cui Szeemann iniziò la sua attività, la documentazione sull'arte contemporanea era poca e difficilmente accessibile. Questa modalità meccanica e sistematica di raccogliere dati nasce quindi in origine da un'esigenza pratica, e rimase il *modus operandi* dell'archivio, anche quando le fonti di informazioni si moltiplicarono, e un tale sforzo non era più strettamente necessario. Una volta deciso di trasferirsi definitivamente in Ticino, Szeemann chiese a Christoph Zürcher, suo architetto di fiducia, di realizzare un archivio nella casa che stava costruendo a Tegna per la coppia; vista la quantità di materiale, Zürcher propose un sistema a cassetti, che il curatore rifiutò: una caratteristica imprescindibile del suo archivio sarebbe dovuta essere il fatto di poterci camminare e avere tutto direttamente a portata di mano. L'architetto giunse quindi alla soluzione ottimale, proponendo l'acquisto della fabbrica nel paese vicino, dove Ingeborg Lüscher installò il suo studio al piano terra, e Szeemann l'archivio nei due piani superiori. Negli ultimi anni della sua attività il processo di immagazzinamento, soprattutto della corrispondenza, richiedeva un'enorme mole di tempo, per cui Szeemann,

121 François Aubart e Sadie Woods, *Harald Szeemann's archive*, in Florence Derieux, op. cit., pp. 39 - 42.



Fig. 16: la Fabbrica rosa a Maggia, sede dell'archivio Szeemann, ora al Getty Research Institute.



Fig. 17: la Fabbrica rosa a Maggia, veduta parziale dell'interno, foto Christoph Zürcher.

che fino ad allora aveva sempre lavorato nella Fabbrica da solo, fu costretto ad assumere del personale, che, stipendiato direttamente dal curatore, si occupava principalmente del disbrigo della corrispondenza, dell’archiviazione del materiale e dell’amministrazione¹²².

Oltre ad uno spazio dedito al lavoro, l’archivio fin da subito viene pensato anche come uno spazio di auto-rappresentazione; poche persone erano autorizzate ad usarlo, di solito unicamente per ricerche su di lui o sul Ticino, ma il curatore amava invitare ospiti a visitarlo, e lui stesso guidava lungo le stanze e spiegava il modo in cui il materiale era catalogato. Per quanto riguarda la sua organizzazione, il materiale, a seconda della sua natura, era archiviato in modi diversi: la documentazione sugli spazi espositivi, per città; per quanto riguarda i documenti e la corrispondenza con gli artisti, per nome; i testi letterari e teorici erano poi sistemati per nuclei tematici (per esempio: psicoanalisi, erotismo, patafisica). I documenti riguardanti le mostre realizzate da Szeemann erano conservati invece in dei contenitori ordinati cronologicamente. Non esisteva cioè un metodo programmatico e scientifico di ordinazione e classificazione, per altro molto arduo vista la natura estremamente eterogenea del materiale, ma un metodo pragmatico di volta in volta applicato a seconda della tipologia di documento. A volte l’archivio sembra crescere spontaneamente, secondo i suoi bisogni; la documentazione su Marcel Duchamp e su Joseph Beuys crebbe negli anni in maniera tale che ad un certo punto il curatore decise di abbandonare il sistema di classificazione adottato per tutti gli artisti, nelle casse di Merlot ticinese, e di dedicare loro degli spazi appositi, soprannominati “isole”.

Un’altra particolarità che rende l’archivio un posto unico per comprendere la personalità e gli interessi del curatore, è la collezione di ritagli dalla stampa, raccolti in ordine alfabetico in buste riportanti l’argomento dell’articolo. Questa collezione è duplice: da una parte la sezione dedicata specificatamente al Ticino, il cui Szeemann raccoglie il materiale più disparato riguardo la storia e la cronaca di questa regione¹²³; dall’altra una raccolta ancora più eterogenea,

¹²² Dal 1991 Szeemann assunse una studentessa part-time; dal 1997, Juliette Duca e Ivana Falconi si occuparono a tempo pieno dell’archiviazione e della corrispondenza, a cui si aggiunse nel 2002 Gianna Ruepp in veste di segretaria.

¹²³ Per esempio: “AIDS” (articolo del 1995 sul dibattito rispetto all’apertura di una casa di cura a Lugano), “droghe” (articolo del 1977 sulla liberalizzazione delle droghe leggere), “elettricità” (sulla storia dell’arrivo dell’elettricità nelle cittadine ticinesi).

composta dai più svariati argomenti. All'interno di questa miscellanea è comunque possibile individuare delle aree d'interesse, che rimasero nei decenni dei punti fermi della curiosità del curatore; per esempio, come abbiamo già visto, il tema della donna e del suo corpo, alla base del progetto non realizzato della *Mamma*, torna più e più volte attraverso la presenza di articoli sulla clonazione, il concorso di Miss Universo, le Madonne che piangono sangue... L'archivio di Maggia si configura quindi come un luogo di lavoro, dove Szeemann, quando in Ticino, passava una decina di ore al giorno, ma allo stesso tempo un luogo della riflessione e della memoria, deputato anche alla costruzione di una ben precisa immagine di sé e del proprio lavoro da tramandare ai posteri.

Un grande sforzo documentativo sul suo operato viene portato avanti dal curatore nel corso di un venticinquennio anche attraverso dei progetti editoriali, in particolare i due curati di persona per la Merve Verlag di Berlino, e il progetto postumo a cui Szeemann stava lavorando da diversi anni con Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer¹²⁴.

Harald Szeemann durante la sua carriera produsse un'enorme mole di testi, soprattutto in occasione di mostre, per cataloghi, e su commissione. Spesso però è molto difficile datarli, in quanto amava riassemlarli e riprenderli anche dopo molti anni. Le due antologie curate per la casa editrice berlinese, *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann* del 1981 e *Individuelle Mythologien* del 1985 rappresentano un tentativo di sistematizzazione di tutto questo materiale sparso in centinaia di pubblicazioni e riviste, presentando i testi che il curatore voleva venissero divulgati e resi pubblici. Entrambe queste antologie sono caratterizzate dall'immissione qua e là di foto del protagonista “all'opera”, durante l'allestimento di mostre, o sul palco, durante la giovanile carriera da attore. La seconda raccolta presenta all'inizio la riproduzione di alcune tele realizzate da ragazzo (1955-1956), mentre l'apertura di *Museum der Obsessionen* sembra quasi costituire un manifesto: ad un testo del 1956

¹²⁴ Come spiegano i curatori del volume nella premessa, quest'opera nasce da un progetto portato avanti negli anni con lo stesso Szeemann. Entrambi gli autori infatti conobbero il curatore negli anni '80, alla Kunsthaus di Zurigo, e furono suoi assistenti per un certo periodo. Dal momento che entrambi all'inizio degli anni 2000 stavano pensando di pubblicare un libro di interviste, Szeemann suggerì che lavorassero insieme a una sorta di catalogo ragionato delle sue mostre.

composto per un monologo, *Die Raumscheiße*, seguono alcune foto recenti realizzate da Ingeborg Lüscher ed un testo inedito dell'anno precedente alla pubblicazione del testo, intitolato *Identity-Kid*. Vale la pena di citare il primo passaggio, che riassume in poche righe in uno stile estremamente assertivo il modo in cui Szeemann amava presentarsi dalla seconda metà degli anni '70:

“Sono un cosiddetto Pensatore “Selvaggio” che si ristora del contenuto mitico e utopico delle produzioni dello spirito umano e dell’attività umana. Sono dunque ascientifico, speculativo, anarchico (non terroristico), amo ciò che è ossessivo perché nell’arte soltanto ciò che è unilateralmente soggettivo potrà un giorno diventare obiettivo.”¹²⁵ Segue un testo del 1977, *Oh Du fröhliches, oh Du seliges thematische Ausstellung*¹²⁶, testo programmatico in cui il curatore tratteggia le possibilità della mostra tematica come medium e il suo ruolo nel sistema dell’arte. Il libro si sviluppa successivamente attraverso la riproposizione di alcuni testi che tratteggiano il percorso professionale di Szeemann, attraverso le sue tappe principali: *When attitudes become form* (1969, di cui viene riproposto il “diario”), *documenta 5* (1972), *Grossvater* (1974), il concetto di “Museo delle ossessioni”, *Junggesellenmaschinen* (1975-1977), *Monte Verità* (1978-1980). In appendice, una breve biografia e la cronologia delle mostre.

Individuelle Mythologien, pubblicato 4 anni più tardi, si presenta come complementare al testo precedente, in quanto si focalizza non tanto sulla carriera del curatore, quanto più sulle sue doti critiche e di scrittura, riproponendo soprattutto alcuni testi su singoli artisti¹²⁷. Largo spazio è inoltre dedicato alla pubblicazione di testi su Adolf Wölfli ed in generale sull’*art brut* e l’arte popolare, con per esempio due testi sugli ex-voto. Da una parte, quindi, l’approfondimento di alcuni protagonisti dell’arte contemporanea a cui Szeemann era vicino, dall’altra la presentazione di interessi eterogenei legati allo studio della produzione di immagini. Risulta chiaro quindi come l’autore con queste due antologie cerchi di dare di sé un’immagine complessa

¹²⁵ In italiano (*Identikit*) in Lucrezia De Domizio Durini op. cit., p. 236.

¹²⁶ Pubblicato originariamente in Paul Kaufmann (a cura di), *10 Jahre steirischer Herbst*, Graz 1977, in italiano (*Oh tu mostra gioiosa, beata, tematica*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 210 - 213.

¹²⁷ James Ensor, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Etienne-Martin, Guy Harloff, Paul Thek, Piotr Kowalski, Dieter Roth.

e stratificata, rispecchiata anche dalla struttura dei due libri, in parte cronologica, in parte tematica. L'immagine generale che ne esce e che si vuole presentare è quella di un pensatore originale, fuori dagli schemi, a partire dall'adozione di una terminologia e di una metodologia di lavoro uniche.

Nel 2007 viene alla luce il monumentale (oltre 700 pagine) *Harald Szeemann with by through because towards despite - catalogue of all exhibitions 1957-2005*, a cura di Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer. Una caratteristica costante del racconto che Szeemann fa di sé, che compare anche in questa pubblicazione, è il tentativo di raccontare la propria carriera in modo consequenziale, attraverso una lettura delle mostre che evidenzia come fin dal principio, nelle mostre di Berna, fosse presente un nucleo di interessi che viene continuamente ripreso, e mai abbandonato, nei decenni successivi. Quest'idea è presente anche a livello visivo nel catalogo, così come era stato pensato in principio da Szeemann e dai suoi due autori; essi nella premessa affermano infatti che, per una scelta comune, esso avrebbe dovuto terminare con le pagine dedicate alla mostra *Blut & Honig - Zukunft ist am Balkan*¹²⁸, dedicata all'arte contemporanea nell'area balcanica. Successivamente, in seguito alla morte di Szeemann (2005), Bezzola e Kurzmeyer decisero di estendere la loro ricerca fino a coprire tutte le mostre del curatore; rimangono significative però le scelte fatte da Szeemann per quanto riguarda la presentazione di *Blut & Honig*. Nelle pagine ad essa dedicate infatti l'unica immagine che viene presentata a tutta pagina è un appunto dello stesso Szeemann, in cui i nomi dei partecipanti alla mostra sono disposti in modo tale che vengono a formare il disegno di una fontana. Il catalogo si apre con un disegno identico, sempre presentato a tutta pagina, realizzato da Szeemann quasi 50 anni prima (1957) in occasione della prima mostra a cui lavorò¹²⁹, naturalmente con i nomi degli artisti presentati in quell'occasione. È chiaro quindi come la volontà del curatore fosse quella di aprire e chiudere la pubblicazione con la stessa immagine, realizzata agli estremi opposti della propria carriera: la prima e l'ultima mostra. Tale volontà è resa ancora più esplicita dal fatto

¹²⁸ Sammlung Essl, Klosterneuburg, Wien 16 maggio – 28 settembre 2003.

¹²⁹ *Malende Dichter – dichtende Maler*, Kunstmuseum St. Gallen, 3 agosto - 20 ottobre 1957. Tale disegno fu pubblicato come copertina del catalogo.

che, essendo i partecipanti alla mostra di Vienna molti meno di quelli di San Gallo, Szeemann, per ottenere un'identica immagine, è costretto a ripetere molti nomi una o due volte all'interno del disegno di *Blut & Honig*. In un certo senso quindi, in questa pubblicazione che Szeemann sapeva doveva essere il testo di riferimento per lo studio delle sue mostre, principio e fine coincidono con la stessa immagine, tracciando un arco temporale e un percorso professionale conchiuso e coerente.

Altri esempi interessanti in questo senso si possono trovare in alcuni cataloghi delle sue mostre, i cui saggi e immagini sono spesso anche un pretesto per storicizzare la sua biografia e le sue esposizioni. Ciò è particolarmente evidente nel caso di artisti con cui Szeemann ha effettivamente condiviso l'intera carriera professionale. Nel piccolo catalogo realizzato in occasione della personale di Mario Merz ad Ascona, per esempio, il curatore ricorda due importanti sue mostre in cui Merz era presente (*When attitudes become form*, 1969, e *documenta 5*, 1972), mentre l'apparato iconografico presenta solo installazioni dell'artista in mostre curate da Szeemann¹³⁰. Ciò probabilmente è avvenuto anche per fini pratici, legati al reperimento e ai diritti delle immagini, ma è evidente anche come una tale scelta leghi indissolubilmente le figure dell'artista e del curatore, presentati come se avessero attraversato insieme la scena artistica per oltre 20 anni.

Un esempio ancora più stringente di questa attitudine si ha nel saggio per il catalogo della mostra *Tinguely's favorites: Yves Klein*, tenutasi tra il 1999 e il 2000 al Museum Jean Tinguely di Basilea. In quell'occasione, nel descrivere la Parigi degli anni cinquanta che vede la nascita dell'amicizia tra Tinguely e Klein, Szeemann si lascia prendere la mano fino a redigere un diario in prima persona della vita che lui stesso conduceva nella città in quel periodo, citando le notti tra la Cinémathèque e le rappresentazioni di Ionesco e Beckett, le inaugurazioni da Iris Clert, Jean Larcade e Denise René, e raccontando di come, passando per caso di fronte ad un bar, fu testimone dell'atto di fondazione del Nouveau Réalisme. “Venendo da Berna, tutto

¹³⁰ *When attitudes become form* (nell'allestimento alla Kunsthalle Bern, 22 marzo - 27 aprile 1969); *documenta 5*, Museum Fridericianum e Neue Galerie, Kassel, 30 giugno - 8 ottobre 1972; *Mario Merz*, Kunsthaus Zürich, cit.; *Mario Merz*, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Parigi 17 novembre 1987 - 3 gennaio 1988; *Zeitlos*, cit.

questo era eccitante, per non dire tossico”¹³¹.

Il Museo comico di Verscio ci offre un esempio ancora diverso, in cui Szeemann arriva a citarsi direttamente all'interno di un allestimento. La sala principale del museo, infatti, dov'è collocata, all'interno di esili vetrinette, la collezione di effigi di elefanti di Dimitri, viene intitolata dal curatore “sala dell'elefante tra i cristalli”. Egli stesso, più di trent'anni prima, nel redigere l'infamante rassegna stampa di *When attitudes become form* che chiude il suo “diario”, aveva riportato il titolo di un articolo (National-Zeitung, Basilea, 6 giugno 1969): *L'elefante abbandona il negozio di porcellane*. Non sembra azzardato pensare che si tratti in questo caso di una criptica autocitazione, di un *divertissement* in cui Szeemann ironicamente si ripropone nelle vesti di un pachiderma.

¹³¹ Harald Szeemann, *From blue hypertension to infinity*, in Harald Szeemann (a cura di), *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, catalogo della mostra (Tinguely Museum, Basel, 1 dicembre 1999 - 9 aprile 2000), Tinguely Museum, Basel 1999, p. 5 [trad. it. dell'autore].

Verso l'Opera d'arte totale

L'idea di Gesamtkunstwerk rappresenta, secondo Szeemann, uno dei tre miti costitutivi della modernità, miti a cui la sua celebre trilogia a cavallo degli anni settanta e ottanta è dedicata (*Junggesellenmaschinen - Monte Verità - Der Hang zum Gesamtkunstwerk*).

Questa serie di mostre può essere letta non solo dal punto di vista della storia della cultura, ma anche da quello sociale e psicologico. L'Opera d'arte totale rappresenterebbe in questo senso un ritorno all'individuo e alle sue reificazioni simboliche (le opere d'arte) dopo i tentativi comunitari (monte Verità); un anelito verso la totalità e un'apertura verso il mondo, che si oppone alla figura della macchina celibe, chiusa in se stessa. Prima di tutto va notato che la mostra sull'Opera d'arte totale, ed in generale la visione che Szeemann adotta rispetto a questo concetto, ingloba diversi fenomeni, in un approccio multidisciplinare tipico del curatore: non solo l'arte, ma anche la politica (socialisti utopici), la spiritualità (Rudolf Steiner), la creazione di istituzioni benefiche (Henri Dunant, fondatore della Croce rossa), e la cura del corpo (Alexander Spengler, che per primo studiò la tubercolosi). Un altro grande tema che si interseca con quello del Gesamtkunstwerk è quello del culto dell'io, dell'attenzione all'individuo e al suo percorso personale; l'autore afferma, infatti, che per esserci un movimento verso l'Opera d'arte totale l'artista dev'essere prima di tutto libero. L'individuo è sempre il punto di partenza, e il Gesamtkunstwerk non promette future direzioni, ma solo la salvezza personale.

Se queste ultime considerazioni differenziano l'Opera d'arte totale

rispetto alla storia di monte Verità ed in generale ai tentativi riformistici comunitari tanto studiati da Szeemann, è anche vero che l'esperienza della collina sopra Ascona viene più volte e per diverse ragioni associata ad un *Gesamtkunstwerk*. Prima di tutto l'idea stessa di *Lebensreform*, su cui si basa la comunità monteveritana, poggia su un rifiuto dell'arte intesa come campo separato rispetto alla vita, e pone una nuova attenzione a tutti gli aspetti della quotidianità, dalla ginnastica all'artigianato alle faccende domestiche, mirando al raggiungimento di un equilibrio psico-fisico e tra l'uomo e l'ambiente. Le stesse capanne aria-luce costruite sulla collina sono viste da Szeemann come un tentativo di *Opera d'arte totale* in quanto fusione dell'architettura nel paesaggio.

Punto di partenza teorico e centro imprescindibile della riflessione szeemanniana sull'*Opera d'arte totale* è naturalmente Richard Wagner; già l'attore Harald Szeemann non può essere rimasto indifferente in giovane età ad un topos di chiara origine wagneriana, quello del teatro totale, che è uno dei miti ricorrenti dell'avanguardia primo-novecentesca, a cui le sue attività si rifacevano direttamente. Proprio l'attore secondo Wagner è quell'entità vivente che assicura la fusione delle arti sulla scena, assommandole e potenziandole; questo è possibile soprattutto attraverso la danza, il più materiale tra tutti i generi d'arte, che si basa direttamente sulla fisicità dell'uomo, e contiene in sé elementi di tutti i generi d'arte; la musica, per esempio, ricaverebbe proprio dalla danza la sua ossatura, cioè il ritmo¹³². In Wagner inoltre il tema dell'utopia, che ossessionerà Szeemann per tutto il suo percorso, riveste un ruolo centrale: portato a vedere nell'evoluzione della scena occidentale i sintomi di un macroscopico processo involutivo (così come Antonin Artaud, altro punto di riferimento imprescindibile della riflessione di Szeemann sul teatro), Wagner vede come unico antidoto un ritorno al passato. In questo scontro tra un passato irraggiungibile e un presente mistificatore, l'unico spazio fruibile sarà quello dell'avvenire, lo spazio per eccellenza del pensiero utopico.

Un altro tema decisamente wagneriano e squisitamente romantico, l'idea dell'*opera d'arte* come emanazione diretta di una necessità interiore, informa tutto il pensiero di Szeemann sulla produzione artistica. Con i dovuti

¹³² Per queste considerazioni cfr. Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Verlag Otto Wigand, Leipzig 1849 [trad. it. di Alfio Cozzi, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli Editore, Milano 1963], in particolare la seconda parte.

distinguono: in Wagner il *Gesamtkunstwerk* (e il suo antecedente e modello, la tragedia greca) è inteso come una forma d'arte che nasce come emanazione diretta del popolo, che quindi non deriva da un'intenzionalità sovrapposta, quanto piuttosto da un processo intimo d'autogenesi, agita da un interno "dover essere", mentre il curatore concepisce questo anelito come esplicazione diretta della personalità dell'artista.

“Mario Merz appartiene all'attuale ultima generazione di artisti solitari nomadi e visionari, che creano dal caos ponendo come misura fondamentale la “necessità interiore” e immaginano attraverso la loro arte una nuova, diversa società creativa, legata alla natura e alla tecnica, arcaica e nello stesso tempo proiettata nel futuro. Un'arte che, alla fine, confluiscce nella grande corrente dell'etica umanistica e nell'oceano di tutte le utopie di carattere universale.”¹³³

Vale forse la pena di rileggere questa breve citazione tratta da un brano su Mario Merz che contiene tutti i concetti prima elencati. Qui inoltre, la produzione artistica dell'artista italiano viene direttamente correlata ad un'istanza etica; Szeemann in altri testi svilupperà questa intuizione mediante paralleli con la situazione degli anni '80, marcata invece in campo artistico da un profondo cinismo. Anche questa attitudine sembra trovare riscontro in Wagner, nel senso che per il compositore tedesco le condizioni che permettono alle varie arti di perdurare in campi autonomi, in una condizione che lui ritiene fittizia, sono dovute al decadimento morale alla regnante religione dell'egoismo; il dramma dell'avvenire sorgerà spontaneo, nel momento in cui una rigenerazione morale porterà a fare dell'intenzione dell'artista l'intenzione di tutti.

L'approccio al *Gesamtkunstwerk* di Adolphe Appia, grande riformatore della scena novecentesca, altro protagonista della mostra dedicata all'argomento, parte da Wagner per arrivare all'Opera d'arte totale non attraverso la giustapposizione eterogenea e arbitraria delle singole discipline artistiche, quanto piuttosto mediante un principio di organizzazione gerarchica di ogni singolo elemento di carattere deduttivo. Dall'elemento posto al vertice, che per Appia coincide sempre (ancora una volta) con il corpo dell'attore, per necessità organica vengono estratte le leggi compositive della scena e di

¹³³ Harald Szeemann in Harald Szeemann, *Mario Merz*, cit., p. 5.

tutto il dramma. A Wagner egli è unito dal profondo risvolto utopistico del suo pensiero, una sorta di socialismo estetico in cui convergono la tragedia attica, le feste popolari e quelle pubbliche invocate da Jean-Jacques Rousseau. Proprio in questa enfasi sull'utopia di un'arte che passando attraverso il corpo vivo dell'attore si faccia condivisa da tutta la popolazione sembra accentuarsi l'interesse di Szeemann. Già nelle ricerche per monte Verità il curatore era incappato nella figura di Appia: fu proprio lo scenografo ginevrino infatti a convincere Émile Jacques Dalcroze, inventore di un innovativo metodo per lo studio della musica che combinava anche esercizi di respirazione e ginnastica ritmica, a portare ancora più lontano la sua pedagogia fino a concepire, nella cooperativa di Hellerau-Laxenbourg, una nuova arte del vivere basata sul principio dell'euritmia. Qui si formeranno Suzanne Perrottet e Mary Wigman che, una volta raggiunto il monte Verità e conosciuto Rudolf von Laban, contribuiranno alla fondazione della danza contemporanea.

La riflessione sulla storia del teatro e della danza, oltre che sullo sviluppo dell'arte visiva, sembra quindi essere fondamentale per capire l'approccio di Szeemann al *Gesamtkunstwerk*. Al di là della figura imprescindibile di Wagner, però, l'origine dell'interesse per questo tema è da ricercare nell'ambiente dada e surrealista, di cui Szeemann si occupò a più riprese, e più precisamente nel teatro concepito da questo movimento, a cui il curatore si avvicinò da giovane come interprete. Da una parte, infatti, nel teatro surrealista (Antonin Artaud, per esempio) si assiste all'ambizione di creare una forma di spettacolo che fondi generi diversi in una sintesi superiore: cinema, *music hall*, circo. Dall'altra si assiste alla neutralizzazione dei ruoli e alla formulazione di un *one man theatre* in cui un'unica persona assume i ruoli di organizzatore, impresario, regista, autore e attore (Hugo Ball, Tristan Tzara).

Tornando poi al campo dell'arte visiva, un'altra personalità che sembra rivestire un ruolo centrale risulta essere Kurt Schwitters ed il suo *Merzbau*, opera che si configura come un continuo *work in progress* senza nessuna conclusione programmata, immagine più compiuta dell'arte che ingloba la vita, in quanto accumulo che si sviluppa nel tempo e viene continuamente riconfigurato. L'interesse di Szeemann per questo artista sembra svilupparsi in due direzioni: da una parte, la sua idea di arte totale non in termini di

unione delle arti, quanto piuttosto di volontà di abrogare ogni distinzione tra le arti e la vita stessa, tanto che possiamo affermare che il *Merzbau* coincide con la stessa esistenza e persona di Schwitters; il titolo dell'opera giunge nella corrispondenza a sovrapporsi al nome stesso dell'artista. Da un altro lato, quello che affascina il curatore sembra essere il fatto che il concetto viene abbordato senza nessun tipo di carica ideologica, ma piuttosto, di nuovo, come se si trattasse della vita stessa, della propria crescita umana; come di fronte ad un impulso psicologico universale, favorito, secondo Szeemann, dalla pubertà e dai primi amori¹³⁴.

Schwitters sarebbe secondo Szeemann importante “per la sua critica positiva di un patetico che non era più possibile dopo la Prima Guerra Mondiale”¹³⁵, rappresenterebbe una figura che si emancipa dal pathos, accettando e utilizzando deliberatamente l'ambiguità, la doppiezza, il paradosso, la contraddizione, lo humor, trasformando la gerarchia dei valori in un “campo magnetico orizzontale”¹³⁶.

In altri testi del curatore poi, quello del *Gesamtkunstwerk* sembra essere un concetto che si espande fino ad inglobare gran parte dell'arte del '900, fino a manifestazioni strettamente contemporanee, contraddistinte proprio da un nuovo investimento sulla dimensione corporale; in un testo del 1980 il curatore afferma: “l'osservatore dell'arte odierna, in alcuni dei suoi migliori e più irrequieti rappresentanti, può facilmente constatare una “volontà artistica” che nel modo migliore è da definirsi come nesso con l'Opera d'arte totale”¹³⁷. Il testo continua con alcuni riferimenti artistici, come Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Paul Thek, Anselm Kiefer, Hans Jürgen Syberberg, fenomeni come Happening e New Wave, per poi concludere l'elenco con

¹³⁴ Per queste e le successive considerazioni cfr. il testo di Szeemann “*L'immortalité n'est pas l'affaire de tout le monde.*” *Propos sur l'œuvre d'art totale de Kurt Schwitters*, in Serge Lemoine (a cura di), *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Paris, 24 novembre 1994 - 20 febbraio 1995; Istituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 6 aprile - 18 giugno 1995; Musée de Grenoble, 16 settembre - 27 novembre), Editions du Centre Georges Pompidou, Paris 1994.

¹³⁵ Harald Szeemann intervistato da Lucrezia De Domizio Durini, 2002 - 2003 ca., in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., p. 81. Nel testo sopra citato per il catalogo del Centre Pompidou il curatore ascrive questa “resistenza patetica” dopo la Prima Guerra Mondiale all'atteggiamento di Hugo Ball.

¹³⁶ Harald Szeemann, “*L'immortalité n'est pas l'affaire de tout le monde.*”..., cit. [trad. it. dell'autore].

¹³⁷ Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamt(kunst)werk* (bozza di presentazione della mostra, 1979 - 1980), cit.

i “movimenti di emancipazione, movimenti di pace alternativi, sediziosi e sovversivi contro la fossilizzazione spirituale dello spazio di vita a favore di una vita più fisica e della sopravvivenza, tutti loro, all’approssimarsi della fine del secolo, sembrano volere superare i confini a favore di contenuti e strutture permanenti, di pathos e ironia”.

In un’intervista di qualche anno dopo, volta alla presentazione della mostra sul tema, il curatore ha modo di affermare che

“Abbiamo assistito alla comparsa del fenomeno Berlino, un nuovo spazio di vita: la discoteca, la promiscuità sessuale, l’omosessualità, temi che hanno origine nella liberazione del corpo avvenuta con la performance. Abbiamo assistito ad un riflusso di qualità esistenziali.”¹³⁸

Seppur individuando una genealogia molto più recente a queste esperienze, è tuttavia chiaro il ruolo che la persona intesa nella sua corporeità riveste in queste considerazioni. La società contemporanea, e l’arte in essa prodotta, sono visti quindi come campi in cui questo mito può ancora svilupparsi e trovare ulteriori direzioni, attraverso nuovi movimenti come il femminismo, il pacifismo, l’ecologia.

Vale forse la pena di sottolineare come Pierre Gaudibert, un curatore piuttosto vicino a Szeemann, stesse in quegli anni giungendo a considerazioni simili, espresse soprattutto attraverso una pubblicazione del 1981, *Du culturel au sacré*¹³⁹. In essa l’autore parigino auspica una crescita culturale e un arricchimento della stessa vita politica, riportando l’attenzione a quelli che lui chiama i “noccioli duri” dell’identità culturale: la religione, la tradizione orale, lo stato di *trance*, le celebrazioni collettive di riti, l’assunzione di droghe sacre, credenze millenariste o messianiche. Benché l’autore non assuma una posizione costruttiva e propositiva riguardo alla possibilità di agire sul sociale, ma indossi piuttosto la maschera del profeta e del guru, il testo è comunque interessante in quanto seguono pagine molto argute in cui vengono analizzate le culture marginali e popolari, che vanno dal *reggae* ai

¹³⁸ *Le désir de l’œuvre totale*, cit. [trad. it. dell’autore].

¹³⁹ Casterman, Paris 1981. I due intellettuali furono particolarmente vicini negli anni in cui Gaudibert era direttore dell’ARC a Parigi (1967 - 1972), in seguito i contatti proseguirono fino almeno ai primi anni ’90, seppur sporadici, come testimonia la corrispondenza conservata nell’archivio Szeemann.

tatuaggi, dai graffiti al tango, ma che comprendono anche quella che Michel de Certeau chiama “cultura ordinaria”, minime iniziative personali che consentono la sopravvivenza e tattiche che rispondono in qualche modo al controllo e alla sorveglianza statale: il *bricolage*, il lavoro in nero, lo sviluppo di *bidonvilles*... Il senso complessivo del testo rimane chiaro: illustrare come diversi fenomeni, quali l’ecologia, il nudismo, il vegetarianismo, la medicina naturale e la libertà sessuale siano delle specifiche risposte ad una determinata fase del capitalismo, e preludio ad un nuovo sviluppo della sfera politica, che si prenda cura del locale come del planetario, e si faccia portatrice di valori femminili. Essi non si porrebbero in antagonismo alla natura, ma ricercherebbero uno sviluppo armonico: un naturalismo non dualista che si contrappone al consumismo e al produttivismo, proponendo un mito inverso rispetto a quello del progresso: *l’âge d’or*.

Risulta evidente, soprattutto rispetto a *Monte Verità*, come in queste considerazioni l’autore sia particolarmente vicino alla ricerca di Szeemann. Infine, il *Merzbau* e l’Opera d’arte totale in generale sembrano servire a Szeemann, oltre che per riflettere sulla storia del XX secolo fino nei suoi ultimi risvolti, anche come strumento per pensare tutto il suo percorso professionale, e più nello specifico la propria pratica di curatore indipendente, in una stagione in cui questa figura professionale andava legittimandosi. La sua posizione viene così giustificata all’interno di una cornice di causalità storica:

“All’età di 18 anni, fondai un cabaret con tre amici, due attori e un musicista. Intorno al 1955 però, stanco di intrighi e gelosie, iniziai ad allontanarmi dalla compagnia finché non mi ritrovai a fare tutto da solo - un *one man show* che rifletteva la mia ambizione di realizzare l’Opera d’arte totale.”

“La professione relativamente recente di organizzatore di mostre [...] negli ultimi tempi si sta via via evolvendo in curatore dell’idea di Opera d’arte totale, che gli artisti hanno sempre più lasciato perdere in seguito alla vicinanza con la necessità sociale della ripartizione e della specializzazione del lavoro. Molto di quello che contraddistingue l’artista, dall’autonomia dell’opera, dall’irrazionalità presunta delle sue associazioni nella ricezione alla pretesa di utopia nella produzione e di conseguenza il rapporto disturbato con il potere, è passato al direttore del museo o all’organizzatore della

mostra. [...] La mostra tematica è una comunicazione delle intenzioni. Nella comunicazione e nella ricezione dell'arte del XX secolo le intenzioni ci hanno sempre rimesso. [...] La mostra tematica, proprio nella sua essenza come combinazione di portatori di evento autonomi (opere d'arte) e documento in campo fragile di associazione, è sul punto di presentare di nuovo qualcosa dell'Opera d'arte totale che andò persa con il processo di incasso della cosiddetta arte avanguardista.”¹⁴⁰

Malgrado la scarsità e laconicità dei testi szeemanniani si può forse supporre che il *Gesamtkunstwerk*, oltre ad un'osessione personale e un oggetto di studio imprescindibile, abbia rappresentato per lui un oggetto di riflessione attraverso cui riformulare la propria identità di operatore culturale, attraverso l'istituzione di un rapporto anacronico tra la propria attività di curatore e l'idea di opera d'arte totale. Interrogato nel 1995 su quale fosse il “filo rosso” che leggi tutte le sue attività, Szeemann rispose:

“L'osessione dovrebbe essere permanente come filo rosso energetico. Come filo rosso spirituale è senz'altro questa ricerca dell'Opera d'arte totale, questa ricerca del Graal. L'Opera d'arte totale, infatti, è sempre stata pensata da quelli che si sono immaginati anche una nuova società. È l'unica grande utopia, è la società ideale che non avremo mai.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Citazioni tratte rispettivamente da Harald Szeemann intervistato da Hans Ulrich Obrist (Hans Ulrich Obrist, *Mind over matter...*, cit., trad. it. dell'autore), e da Harald Szeemann, *Oh Du fröhliches...*, cit.

¹⁴¹ In Pietro Bellasi, op. cit.

Culto dell'io, storia delle intenzioni e necessità interiore

Nella sue considerazioni sulla creatività e la produzione artistica, Szeemann insiste sempre sul carattere estremamente soggettivo e intimo di questi processi. Anche nel racconto dell'esperienza che più ha a che fare con tentativi comunitari, quella di monte Verità, il curatore decise come abbiamo visto di organizzare l'enorme mole di materiale raccolto in quattro direttive che rappresentavano “le quattro nutrici dell'edonismo individuale”. Tutte le vicende che si svolsero sul monte sono lette come esperienze che hanno a che fare con la riscoperta dell'individualità: la “terza via” tra comunismo e totalitarismi di destra sarebbe quindi rappresentata da una rivoluzione personale, della sfera più intima e privata, che parte dalle decisioni quotidiane. Questo anelito si svilupperà sul monte in forme diverse; se Elisàr von Kupffer concepisce il paradiso come una moltiplicazione di sé, Otto Gross ricerca la causa dei disturbi psichici in generale nei conflitti tra i bisogni del singolo e quelli della comunità, e gli stessi fondatori della Società vegetabilista prenderanno ben presto strade diverse. Rispetto a questa sottolineatura dell'individualismo nell'esperienza creativa e di crescita, Rudolf Steiner è sicuramente una figura centrale, sia per la storia di monte Verità, dal momento che la sua influenza fu importante non solo per i fondatori del sanatorio, ma anche per molti degli artisti che frequentarono il monte nei decenni successivi¹⁴², sia in generale nella ricerca di Szeemann. Inoltre, il progetto non realizzato della *Mamma* vedeva la presenza di molte figure legate alla Teosofia e alla Antroposofia, come Helena Blavatsky e Annie Besant.

¹⁴² Cfr. Walter Schönenberger, *Monte Verità e le idee teosofiche*, nel catalogo della mostra.

Vale la pena di spendere poche righe su *Die Philosophie der Freiheit*¹⁴³, il testo più filosofico di Steiner, fondamentale per capire i successivi sviluppi della sua ricerca: in questo testo infatti l'autore si pone come obiettivo la giustificazione della necessità di sviluppare una conoscenza di tipo spirituale partendo dall'analisi del proprio pensiero, compito che lui e la sua associazione porteranno avanti nei successivi decenni. La suddetta necessità è sostanzialmente giustificata dal fatto che, secondo Steiner, per lo studio del mondo non vi è altro punto di partenza che l'analisi del pensare, in quanto il pensiero è l'unico oggetto di cui l'uomo possa prendere coscienza di come viene prodotto, a differenza di tutti gli altri oggetti e accadimenti, che si presentano ai sensi come già formati. Ecco quindi che il pensare, inteso come qualcosa al di là del soggetto e dell'oggetto, formante questi due concetti, rappresenta l'unico possibile punto di partenza per lo studio dell'universo. Secondo Steiner, l'uomo è un essere che oscilla continuamente tra la convivenza con la forza del divenire universale, e il suo essere individuale, la sua corporeità. Quanto più egli sale nel cammino di conoscenza del proprio pensiero, tanto più si perde il carattere di singolarità proprio di ogni persona. Il cammino da lui proposto, per forza di cose individuale, consiste essenzialmente per il pensatore nella conquista dei propri concetti, attraverso un percorso che parte dalla percezione sensoriale, passa per l'analisi dei propri sentimenti, fino allo studio del pensiero e delle rappresentazioni mentali. L'ultimo gradino di crescita consisterebbe nel "pensiero concettuale", svincolato da ogni residuo percettivo, in cui il contenuto dei concetti viene determinato per pura intuizione. Solo in quest'ultima fase l'uomo, pienamente libero, può accedere alla verità e alla necessità delle massime morali che agiscono in lui; ecco quindi che dal punto di vista etico si passerebbe dall'obbedienza cieca a un'autorità morale a un agire nel bene per puro convincimento morale. Questo stato porterebbe ad azioni che perseguono sempre il massimo bene possibile per l'umanità, e sembra avere molti punti in comune con la "fase matriarcale" dell'umanità che alcuni autori studiati da Szeemann individuano

¹⁴³ Emil Felber Verlag, Berlin 1894 [trad. it. di Iberto Bavastro, *La filosofia della libertà*, Editrice Antroposofica, Milano 1978 (1919)].

in un lontano passato¹⁴⁴. Lo stesso Otto Gross auspicava un ritorno a valori femminili, che identificava storicamente con l'antica Babilonia: solidarietà e responsabilità pubblicamente e coscientemente assunte da ognuno all'interno della società, senza alcun vincolo giuridico¹⁴⁵.

Ogni individuo quindi secondo Steiner è l'unico che può spiegare se stesso e che è responsabile della propria crescita, e ogni scienza che si occupi di concetti astratti non è per il pensatore che la preparazione ad una conoscenza che derivi da un'individualità che ci comunica il suo proprio modo di vedere il mondo. Questo assunto individualistico e per certi versi antiscientifico si ritrova, seppur con toni ed intenzioni diversi, nella Patafisica, al cui Collegio Szeemann fu iscritto fin dagli anni sessanta. Essa infatti si definisce come la scienza che si occupa del particolare, del singolare e dell'individuo, partendo dal presupposto che l'universo può essere descritto sia come una serie di fenomeni coordinati sia, patafisicamente, come una serie di paradossi ed eccezioni. L'attenzione al particolare porta per i patafisici alla consapevolezza che ciascun avvenimento determina una legge propria, e risulta da un numero infinito di cause; quindi l'attribuzione di una causa ad un avvenimento sarebbe un fatto del tutto arbitrario, e la Patafisica, a differenza della scienza, che cerca di considerare solo le cause e le soluzioni verosimili, considera allo stesso modo ogni tipo di spiegazione. Questa “scienza delle soluzioni immaginarie” avrebbe come conseguenza, piuttosto vicina al pensiero steineriano, il fatto che il pensiero e l'immaginazione giungono a prendere coscienza di loro stessi. La Patafisica in definitiva si pone come scopo quello di difendere il principio della libertà, preservando attraverso la fantasia un pensiero autonomo. Ancora una volta, una forma di resistenza a qualsiasi forma di repressione¹⁴⁶. D'altro canto, la stessa professione di curatore indipendente è sempre stata vista da Szeemann nei termini di un'attività che gli consentisse la massima libertà,

¹⁴⁴ Cfr. in particolare Johann Jakob Bachofen, op. cit., l'antropologo svizzero che tanta parte avrà nella riflessione di Szeemann attorno alla figura della “mamma”, secondo cui da un diritto materno antico (pre-ellenico), che coincideva con una fase spontanea di equità, comunione dei beni e vicinanza con le leggi della natura, si sarebbe passati, con l'istituzione di un principio paterno superiore, ad una nuova fase dominata da norme imposte e dalla proprietà privata.

¹⁴⁵ Nel catalogo della mostra cfr. Emanuel Hurwitz, *Otto Gross - dalla psicoanalisi al paradiso*.

¹⁴⁶ Per queste considerazioni cfr. Enrico Baj, *Che cos'è la 'patafisica?*, Edizioni l’“Affranchi”, Salorino 1994 e Ruy Launoir, *Clefs pour la 'Pataphysique*, Seghers, Paris 1969, (ristampa L'Hexaèdre, Paris 2005).

nel massimo isolamento; proprio per intraprendere un cammino individuale si era avvicinato in gioventù a forme di teatro che gli permettessero di essere solo sul palco e nella gestione dello spettacolo, e successivamente nel medium della mostra il curatore sembrò trovare uno strumento che gli consentiva di visualizzare nel modo più consono le proprie visioni personali. Nella sua personalità, secondo la sociologa Natalie Heinich, sarebbe rintracciabile un elitismo perfettamente consapevole, che lo porta ad una posizione di relativa indifferenza nei confronti del grande pubblico, al rifiuto dei valori su cui si fonda la storia dell'arte canonica, e all'assunzione di categorie provvisorie che valutano l'opera sempre in relazione ad un luogo, ad un progetto, ad un momento. A questo va aggiunto il fatto che nell'attività di Szeemann si può rintracciare un forte senso del proprio posto nella storia della cultura, e una volontà precisa di storicizzare il proprio operato, attraverso la creazione dell'*Agentur für geistige Gastarbeit*, per esempio, o attraverso la costruzione del proprio archivio. In un certo senso nell'attività di Szeemann tutto torna, nei termini di artisti con cui collabora, alcuni dei quali rimarranno gli stessi per decenni, e degli interessi esplorati, che vengono continuamente ripresi.

Rispetto a queste tematiche, un posto di assoluto rilievo tra gli artisti con cui Szeemann ha collaborato spetta sicuramente a Joseph Beuys, che in tutta la sua opera ha riflettuto proprio sulla rappresentazione dei conflitti non risolti tra urgenza di distruggere la figura autoriale, e la necessità di recuperare alcuni aspetti della fascinazione legata all'autorità. Egli da una parte abolisce la nozione comune di artista, dimostrando che egli può essere anche un politico, un filosofo, uno storico o un ecologista, ma allo stesso tempo ricorre ad immagini stereotipate e si presenta sempre come un'autorità spirituale, un guaritore, incarnando così il mito moderno dell'artista come figura messianica. Da una parte le sue azioni aprono il dibattito alla ricerca di un significato; dall'altro le sue continue giustificazioni, che spesso si basano su assunti steineriani, chiudono la possibilità di interpretazione. In un'epoca in cui il discorso culturale si interroga in modo perentorio sul perché e con quale autorità qualcuno possa parlare al posto di altri, Beuys sembra spesso prendersi gioco di questo potere, e insieme esibirlo¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Jan Verwoert (*The Boss: on the unresolved question of authority in Joseph Beuys' Oeuvre and public image*, in "E-

In molti testi in cui Szeemann illustra il suo scopo ed il suo metodo di lavoro, si dichiara interessato al punto di partenza delle opere, alle intenzioni dietro ad esse, alla personalità e al mondo interiore degli artisti con cui decideva di confrontarsi, più che alle opere stesse. In questo modo si allontana da un approccio canonico di tipo storico-artistico e formalistico, per abbracciare una visione vicina ad istanze psicologiche (*Le macchine celibi* sarebbe per esempio una mostra sul “funzionamento dell’artista”, in quanto ossessivo secondario).

Già nel catalogo di *When attitudes become form* (1969) il curatore ammette di essere interessato non al lavoro compiuto, ma al processo del divenire; la mostra viene definita “una sorta di addizione di racconti in prima persona”¹⁴⁸. Successivamente il concetto piuttosto enigmatico di “mitologie individuali”, titolo della sezione di *documenta 5* curata da Szeemann (1972), viene spiegato in termini di una storia delle intensità in arte che non si occupa solo di criteri formali, ma che abbia a che fare con la percezione delle intenzioni. Il tema dell’intenzione e dell’anelito verso la realizzazione di un obiettivo è alla base della grande mostra dedicata al mito del *Gesamtkunstwerk*, che non a caso si intitola *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983-1984); l’opera d’arte totale viene intesa come uno sforzo senza tregua, un continuo protendersi verso un obiettivo mai compiutamente raggiunto, e sempre destinato a fallire. Il fallimento sarebbe per l’autore una “dimensione poetica” peculiare dell’utopia e di tutta l’arte¹⁴⁹.

D’altro canto lo stesso Museo delle ossessioni, cornice concettuale entro cui a partire dalla metà degli anni settanta Szeemann inserisce tutti i propri

flux”, vol. 1, 2008; <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys'-oeuvre-and-public-image/>, ultimo accesso 28 settembre 2012) cita a riguardo una performance del 1967, *ÖÖ-Programm*, tenutasi in un incontro di benvenuto ed orientamento per le matricole alla Kunsthakademie Düsseldorf, dove Beuys insegnava. In questa occasione l’artista, tenendo con una mano il microfono e con l’altra un’ascia, produsse per diversi minuti dei suoni inarticolati simili all’abbaiare di un cane: risulta evidente come siamo qui di fronte alla costruzione di sé come una figura autoritaria mitica e insieme alla caricatura di ogni potere dittatoriale. Mentre infatti l’ascia sembra fare riferimento ai fasci littori, l’abbaiare al microfono evoca la figura di Adolf Hitler e insieme i collages antinazisti di John Heartfield.

148 Harald Szeemann, testo introduttivo alla mostra, ora in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 148 – 149.

149 Cfr. Jan Winkelmann, *Failure as a poetic dimension. A conversation with Harald Szeemann*, in “Metropolis Tijdschrift over hedendaagse kunst”, num. 3, 2001, http://www.jnwnklmn.de/szeem_e.htm/, ultimo accesso 28 settembre 2012.

progetti, viene ripetutamente descritto come “un avvicinamento verso qualcosa che non si può fare”¹⁵⁰, e ogni mostra rappresenta una possibile visualizzazione di un museo che esiste solo nella mente del curatore; in riferimento a questo tema, tra le figure a lungo studiate da Szeemann, Adolf Wölfli riveste un ruolo chiave.

Szeemann si interessò a Wölfli fin dagli anni a Berna, e compare in sei delle sue principali mostre¹⁵¹. Wölfli (1864-1930), segnato in giovane età dalla separazione dai genitori, venne internato a 31 anni, in seguito a dei tentativi di stupro nei confronti di due bambine. Diagnosticatagli una forma di schizofrenia paranoide, rimarrà successivamente trentacinque anni rinchiuso, di cui trenta passati in isolamento. La sua attività compulsiva lo portò alla redazione di una monumentale autobiografia di oltre 25000 pagine, intitolata *Dalla culla alla tomba / o, con lavoro e sudore, / dolore e tormento, pregando, alla maledizione*, dove si narra di un sogno caratterizzato da una mania di grandezza a sfondo imperialista (la firma più ricorrente è “Beato Sant’Adolfo II”), in cui si intrecciano moltissime avventure, tutte ambientate nei primi otto anni di vita del protagonista. A quest’opera letteraria si affianca una produzione altrettanto ciclopica di disegni, per lo più a matita, caratterizzati dalla ripetizione di alcuni soggetti: volti (per lo più il suo), serpenti, lumache, uccelli, orologi, torri, stelle, croci. Queste opere sono realizzate sempre senza nessuno schizzo preparatorio, partendo da un margine, completando l’orlo e successivamente raggiungendo il centro del foglio. Stando a Walter Morgenthaler, lo psichiatra che ebbe in cura Wölfli per molti anni (1907-1920) e che ci ha lasciato uno dei primi studi sistematici sul rapporto tra arte e disagio psichico¹⁵², nel caso di Wölfli l’esorcismo del male non risiederebbe nella sublimazione della forma, quanto piuttosto nell’elemento performativo della creazione, in una sorta di aspirazione a vivere senza smettere mai di

¹⁵⁰ Cfr. l’intervista in Nathalie Heinich, op. cit. [trad. it. dell’autore].

¹⁵¹ *Bildnerei der Geisteskranken - Art brut - Insania pingens*, cit., *documenta 5*, cit., *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, cit., *Visionäre Schweiz*, cit., *Gelt und Wert/Das letzte Tabu* (Arteplage Biel, Padiglione della Banca nazionale Svizzera, 15 maggio - 20 ottobre 2002), *Aubes: rêveries au bord de Victor Hugo* (Maison de Victor Hugo, Paris 11 ottobre 2002 - 19 gennaio 2003).

¹⁵² Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Verlag Ernst Bircher, Bern 1921 [trad. it. di Alessandra Pedrazzini, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Alet, Padova 2007].

creare. L'arte si ridurrebbe quindi ad attività artistica, senza singole ispirazioni o produzione di pensieri, in un'attività in cui sia pensiero che azione non hanno né principio né fine. Per lo psichiatra, l'autobiografia e i disegni sarebbe complementari: nella prima si riverserebbe la sfrenata libido del paziente, mentre nei secondi, il principio d'ordine e di sublimazione. L'analisi di Morgenthaler tenta per la prima volta di entrare nell'arte di un malato di mente da un'angolatura diversa rispetto a quella clinico-psichiatrica, considerandola come un vero e proprio lavoro dotato di valore, che consente al paziente di agire una forza che si oppone alla sua istintualità: una spinta verso la stabilità, che egli chiama “l'emergere della forma”. In questo senso per Mongenthaler il probabile inizio della attività artistica di Wölflì è stato simile a quello dei fenomeni motori di altri schizofrenici cronici, che nascono con il passaggio dalla stadio acuto della malattia a quello cronico; i suoi disegni andrebbero quindi accostati a stereotipi, automatismi e manierismi catatonici. Un'altra considerazione interessante, che penso avvicini l'autore al pensiero dello stesso Szeemann, viene fatta in considerazione del contenuto mistico che Morgenthaler individua nelle opere di Wölflì: l'arte è il risultato delle stesse forze psichiche che determinano il fenomeno della religione. L'arte e la mistica cercherebbero nel modo più diretto possibile l'assoluto, e lo farebbero entrambe per mezzo di similitudini e immagini.

La produzione di questo straordinario artista, per certi versi precorritore riconosciuto della pop art¹⁵³, è caratterizzata dal dover fare, da una necessità impellente e una cieca conformità a una legge propria, che non prevede progressi, tentativi, esercizi o fasi, e neppure un particolare piacere tratto dalla pratica artistica. Per Szeemann il concetto di “necessità” legato alla produzione artistica è di primaria importanza, fino a divenire uno dei criteri principali attraverso cui si muove all'interno delle varie correnti dell'arte contemporanea. Sempre chiara rimane comunque per lui la distinzione tra artisti propriamente detti, e artisti appartenenti all'*art brut*, benché in moltissime occasioni essi siano mostrati insieme e senza alcuna distinzione

153 Adolf Wölflì sembra precedere le ricerche cubiste nel tentativo di rappresentare un soggetto da più punti di vista contemporaneamente (v. in particolare i suoi volti, insieme di fronte e di profilo) ed è considerato il primo artista che adotta una tecnica di contaminazione sistematica tra disegni e ritagli pubblicitari. Per queste considerazioni cfr. Michele Mari, *Dalla culla alla tomba*, in Walter Morgenthaler, op. cit.

all'interno della cornice espositiva. Il curatore ragiona sempre infatti in termini di “ossessivo primario”, il malato di mente, e “ossessivo secondario”, l'artista. La differenza starebbe essenzialmente nello statuto assegnato alle immagini prodotte, che per l'artista è simbolico, mentre per il malato si tratterebbe di prodotti non elaborati di un processo di dispendio energetico.

“L'ossessivo primario non pensa alla sopravvivenza mediante i quadri, perché questi sono per lui sempre un'espressione di energia e non simbolici, ma funziona allo stesso modo [rispetto all'artista, N.d.A.], vale a dire come circuito chiuso con lo scopo di superare il tempo e la morte.”¹⁵⁴

Fin dall'inizio della sua carriera Szeemann fu attento al tema dell'*art brut*, tanto che la sua mostra alla Kunsthalle Bern dedicata al tema anticipa di ben quattro anni la prima esposizione in un museo pubblico di questo tipo di arte in Francia, Paese che grazie a Jean Dubuffet diede i natali agli studi e al collezionismo di questi manufatti¹⁵⁵. L'istituzione bernese d'altro canto già nel 1948, l'anno in cui Dubuffet fonda a Parigi *La Compagnie de l'art brut*, aveva offerto una piccola panoramica del tema sulla base di diciassette opere di pittori schizofrenici provenienti da alcune cliniche psichiatriche. Va ricordato inoltre che tra il 1953 e il 1960 il curatore vive tra Parigi e Berna, e nella capitale francese ha sicuramente modo di entrare in contatto con Jean Dubuffet e André Breton, il quale collabora alla serie di mostre che dal 1948 *La Compagnie de l'art brut* allestisce in un locale di rue de l'Université, tra cui una dedicata a Adolf Wölfli. Proprio in uno degli articoli pubblicati in occasione della mostra bernese¹⁵⁶ il curatore traccia la storia di questo movimento culturale e riporta alcune considerazioni personali particolarmente interessanti. Szeemann fa risalire all'inizio degli anni venti la scoperta di questi manufatti come opere d'arte, proprio grazie alle pubblicazioni di alcuni psichiatri, tra cui Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn con il suo *Bildnerei der Geisteskranken* (1922), che aprono all'apprezzamento da parte dei

¹⁵⁴ Harald Szeemann, *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit.

¹⁵⁵ La mostra di Berna è la già citata *Bildnerei der Geisteskranken - Art brut - Insania pingens*, 1963. Per quanto riguarda il contesto francese, la prima presentazione in un contesto museale di questo tipo di opere si avrà nel 1967, presso il Musée des arts décoratifs, a cura di François Mathey.

¹⁵⁶ *Ver-rücktes Weltbild - Können Geisteskranke Künstler sein?* (1963), ora in Harald Szeemann, *Individuelle...*, cit., pp. 125 - 127. Le traduzioni tratte da questo articolo e da quello seguente sono dell'autore.

Surrealisti. Nel descrivere l'opera di Wölfli, il curatore pone l'accento proprio sui concetti di “necessità” e “intensità”:

“La cosa folle e appassionante nel vero senso della parola risiede in questo obbligo palpabile alla produzione artistica e nell'invenzione di singole forme fortemente guidate. Sia che ci si trovi davanti a un disegno grande o piccolo ad esempio di Wölfli, il grado d'intensità del tratto è sempre lo stesso: ogni disegno deve essere fatto in questo modo, riempito fino al bordo.”

In un articolo più tardo Szeemann, attraverso una polemica, ha modo di chiarire come secondo lui andrebbe considerata, e di conseguenza esposta, questo tipo di arte¹⁵⁷. Si tratta infatti di un articolo redatto in occasione dell'inaugurazione della *Collection de l'art brut* di Jean Dubuffet a Losanna, città prescelta dall'artista come sede definitiva della sua collezione, avviata subito dopo la II guerra mondiale. Dopo una lunga citazione dall'artista francese che defisce il campo d'indagine¹⁵⁸, il curatore procede ad un fulminante elogio del pittore e di ciò che ha fatto per la sua generazione - verosimilmente includendosi in essa, dal momento che Szeemann arriva a Parigi quando l'attività della *Compagnie* è in pieno sviluppo e, come abbiamo visto, partecipa direttamente alla promozione di questo tipo di arte:

“Per la sua generazione ha fatto ciò che Gauguin ha fatto con il suo viaggio a Tahiti, ciò che i cubisti hanno fatto con l'esaltazione dei negri, ciò che i Surrealisti hanno fatto con la scoperta dei malati di mente e dei mezzi di comunicazione, ha creato la grande alternativa.”

Il grave errore condotto dal museo di Losanna consisterebbe nel fatto di isolare le opere nel loro apprezzamento estetico e formale, bloccando così la

¹⁵⁷ *Ein neues Museum in Lausanne - Die "Collection de l'Art Brut"*, ibid. pubblicato per la prima volta, pp. 145 – 148, ma verosimilmente redatto nel 1976.

¹⁵⁸ “Opere che sono state realizzate da persone che sono rimaste indenni o sono state risparmiate dalla cultura artistica, che non sono state danneggiate e in cui la mimetizzazione, contrariamente a quanto avviene per gli intellettuali, svolge un ruolo molto piccolo o nullo, di modo che i suoi creatori creano tutto (oggetto, scelta dei materiali, mezzi della messa in opera, ritmo, modalità di scrittura ecc.) dal loro proprio background e non da forme trite e ritrite dell'arte classica o di qualsivoglia arte moderna. In essi assistiamo al processo creativo nella sua completa purezza e freschezza, reinventato dai suoi produttori in tutte le sue fasi e basato unicamente sui loro impulsi. In questo caso si tratta di un'arte in cui si esprime unicamente la funzione della dote inventiva, non come nella totalità dell'arte culturale, quella del camaleonte e della scimmia.” Tratto da Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, in *L'art brut*, catalogo della mostra (Galerie René Drouin, Paris, ottobre 1949).

possibilità di costruzione da parte del visitatore di nuovi significati, attraverso raffronti derivanti anche dall'arte che Dubuffet definisce “culturale”. La collezione è infatti ospitata in uno spazio privo di finestre e dipinto di nero, dove le opere sono illuminate da fari puntiformi che sembrano farle emergere dal nulla. Contro questo nulla, Szeemann rivendica la possibilità di confronto di Adolf Wölfli con Pablo Picasso, nel senso di una dialettica tra ossessione primaria e secondaria; cosa che di fatto riuscirà a compiere con *Le macchine celibi*.

“Qui manca il posto a chi vuole trovare nell'arte le immagini che rispecchiano in modo estremo il nostro mondo in forma di fuga, in forma di presa di possesso sovradimensionata per tutti questi artisti che attraverso la loro diversità hanno raggiunto un'immediatezza d'espressione.”

Secondo il curatore quindi l'*art brut* non è significativa tanto in se stessa, come fenomeno culturale o curiosità, quanto piuttosto come una tipologia specifica di creatività che consente di interrogarsi sul fare arte in senso lato.

L'idea della creatività quale frutto di una necessità interiore è allo stesso tempo un tema squisitamente romantico, caposaldo della poetica wagneriana. Per il compositore infatti l'Opera d'arte totale, come abbiamo visto, sarebbe dovuta nascere come emanazione diretta del popolo, non da un'intenzionalità sovrapposta, quanto piuttosto da un processo intimo di autogenesi, per forza di cose necessario, agito da un interno “dover essere”. Il convergere del volere dell'artista con il volere dell'intera società, condizione imprescindibile perché si esca dal settarismo delle singole discipline artistiche e ci si apra ad un'arte finalmente “viva”, coincide quindi con la rinuncia alla propria soddisfazione narcisistica e al riconoscimento di un istinto creativo insito in tutti gli uomini, che converge nell'elaborazione di un'arte che si faccia mezzo di elevazione spirituale:

“Scrivete sinfonie col canto o senza, scrivete messe, oratori - questi embrioni senza sesso dell'opera! -, fate romanze senza parole, opere senza libretto: non avrete prodotto nulla da cui traluca un barlume di vita vera. E lo sapete perché? Perché non avete fede. Non avete fede nella necessità di quel che fate. Avete solo la fede degli spiriti semplici, la superstizione della possibile necessità del vostro libero arbitrio egoistico!”¹⁵⁹

¹⁵⁹ Tratto da Richard Wagner, op. cit.

Nella terminologia amata dal curatore compare spesso anche l’idea che lo sviluppo dell’arte sia una “storia delle intenzioni intense”; la creazione artistica viene valutata da Szeemann in termini di intensità, densità, carica energetica, intese sempre come indicatori di un potenziale utopico di ripensamento della società. Queste caratteristiche insite nella produzione artistica sono difficilmente descrivibili e individuabili, prima di tutto perché lo stesso curatore rivendica sempre la totale soggettività delle scelte basate sul riconoscimento di questa “carica”. Riflettendo nel 1977 su una possibile continuazione della sua *documenta* (1972), che immagina come un prototipo del suo Museo delle ossessioni, Szeemann tratta una mostra dedicata alla “storia dell’arte delle intenzioni intense”:

“una selezione necessariamente soggettiva di opere con il massimo contenuto ossessivo e utopistico, in una cronologia che va dal Rinascimento ai giorni nostri. [...] In questa prima sezione non si trattarebbe dunque di un’addizione di capolavori, bensì di un fascio di intenzioni, scelte soggettivamente - perché solo ciò che è soggettivo diverrà oggettivo un giorno - e rese comprensibili al pubblico tramite un’analisi strutturale.”¹⁶⁰

Questo concetto credo possa a ragione essere considerato il modo canonico in cui Szeemann riflette sulla creatività, dal momento che si sviluppa lungo tutta la carriera del curatore attraverso denominazioni diverse:

“Gli impulsi, le ossessioni e le passioni, gli istinti e le inclinazioni, la fede e l’astuzia, in breve l’intreccio e l’ordito delle correnti di energia che io, trent’anni fa, definii come il coraggio della creazione e dell’esistenza di una mitologia individuale e, più recentemente, tendenza all’Opera d’arte totale.”¹⁶¹

Se negli anni il modo di intendere l’arte e il ruolo dell’artista rimangono quindi sostanzialmente immutati, è interessante notare come cambi il rapporto del curatore con l’arte contemporanea; questi concetti nascono negli anni sessanta e sono fortemente influenzati, Szeemann ne è consapevole,

¹⁶⁰ Harald Szeemann, *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit. Nel brano omesso l’autore immagina degli esempi che orientativamente avrebbero potuto rientrare nel progetto, come “i ritratti e le macchine di Leonardo, il primo Poussin, Desiderio Monsù, Géricault, il primo quadro di Pollock eseguito con la tecnica del dripping, il Proun e il Pressa Pavilion di Lissitzky, i quadri cosmici di Vantongerloo, ricostruzioni del letto di morte suprematico di Malevich e dell’atelier di Mondrian. Un ampliamento comprenderebbe Rimbaud e Bakunin.”

¹⁶¹ Da un discorso di Szeemann alla Kunsthaus di Zurigo, 12 maggio 1992, ora in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 105 – 111.

dall’arte prodotta in quegli anni, e in particolare da artisti ascrivibili alla corrente concettuale, alla Land art e all’Arte povera.

“Quest’arte povera era però anche una risposta, sul piano artistico e della filosofia della vita, alla situazione di allora, in cui gli artisti e gli intellettuali si distanziarono dalla fede nel progresso per dedicarsi, in una nuova etica, alle “intense intenzioni” dell’arte e dell’esistenza. Determinante per loro non è il medium, ma l’energia artistica e la forza che si articola in processi, in metafore inventate dall’artista per situazioni e procedimenti.”¹⁶²

La seconda metà degli anni settanta e tutto il decennio degli anni ottanta sembrano rappresentare per il curatore un momento di crisi dell’arte, per lo meno dell’arte a cui lui era interessato: uno strumento di espressione diretta dell’individualità dell’artista che consenta di formulare un modo inedito di pensare il vivere comunitario, alla luce di un nuovo sistema di valori. La speculazione e il cinismo invadono il mercato, gli stessi artisti promossi da Szeemann contribuiscono a questo fenomeno, e in questo frangente il curatore, che in un primo momento (1973-83 circa) evita di avere a che fare con l’arte contemporanea, torna in scena con una serie di mostre sulla scultura monumentale in cui i protagonisti sono per la maggior parte gli stessi artisti che lui aveva contribuito a lanciare negli anni sessanta¹⁶³. In questo panorama Wolfgang Laib rappresenta, come abbiamo visto, una rara eccezione, in quanto giovane artista che per Szeemann è portatore di un’istanza profondamente spirituale e etica.

Gli anni novanta rappresenteranno poi per il curatore un periodo di ritrovata energia, una nuova apertura verso un’utopia positiva, verso sistemi ottimisti e vitali:

“Io sono cresciuto con una generazione di artisti che avevano un forte senso di responsabilità dei propri atti. [...] Poi è arrivato il cinismo alla Jeff Koons, un fenomeno di pura speculazione, cui ha fatto seguito la generazione degli anni novanta, con una netta inversione di tendenza, se pensi a figure come Jason Rhodes, o Pipilotti Rist. Allora è ritornata nell’arte un’energia

¹⁶² Harald Szeemann, da un volantino pubblicato in occasione della mostra *Mario Merz* al Museo comunale d’arte moderna di Ascona, 1990.

¹⁶³ Le già citata *Spuren, Skulpturen und Monumete ihrer präzisen Reise; De Sculptura; SkulpturSein e Zeitlos*, 1985-88. Tra gli artisti più presenti ricordiamo Marisa Merz e Cy Twombly, presenti in tutte e quattro le mostre citate, James Lee Byars, Ulrich Rückriem, Joseph Beuys, Richard Serra.

positiva, fatta di generosità e controllo, ed è stato per me un po' come ritrovare il senso umano dei miei esordi.”¹⁶⁴

Nella sua attività professionale quasi cinquantennale quindi il curatore, nell’altalenarsi di mode e artisti, sembra ricercare sempre lo stesso nucleo di concetti, che coincide in ultima analisi con il suo modo di concepire l’arte: come un’intenzione intensificata o, ancora una volta, come un’ossessione. Proprio i concetti di “ossessione” e di “necessità interiore” contribuiscono quindi nei testi di Szeemann ad avvicinare le figure dell’artista e del pazzo, fatti i necessari distinguo tra ossessioni primarie e secondarie. La creazione artistica intesa come costruzione di una “mitologia individuale”, uno “spazio spirituale, in cui un individuo pone i suoi segni, segnali, simboli, che per lui significano il suo mondo”¹⁶⁵ permette secondo il curatore di relativizzare il concetto di arte e creare così uno spazio di libertà.

Szeemann sembra aver più volte accennato al processo di emersione di questo nucleo ossessivo che caratterizza l’operare dell’artista come un evento inaspettato, spesso fortuito, una sorta di intuizione. Nel già citati casi di Facteur Cheval e di Ettore Jelmolini, per esempio, il fattore scatenante sembra essere stato l’incontro casuale con la materia scultorea; in entrambi i casi un sasso, che visto come per la prima volta scatena l’imperativo categorico di dedicarsi alla ricerca della forma attraverso la costruzione e la scultura. Il fatto più interessante è come il curatore stesso individui come abbiamo già visto nella sua biografia un caso similare, che fa coincidere con le festività pasquali: il Lunedì di Pasqua del 1973, quando si trovava con l’artista Guy Harloff e il figlio Jérôme a Loreo (Chioggia), sulla barca quasi ultimata dell’amico che, guarda caso, si chiamava “Le Devenir”, e improvvisamente sentì come tutti i suoi sforzi potessero essere inclusi nella nozione di “Museo delle ossessioni”. Non è un caso che l’autore insista nel far coincidere questo momento quasi mistico di rivelazione interiore con la festività della Pasqua, giorno di risurrezione e rinascita¹⁶⁶; in un testo di qualche anno più tardi, riflettendo su *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* e l’evoluzione del

¹⁶⁴ Harald Szeemann, in *Una vita raccontata. Tegna, 15 ottobre 2002* (2003), In Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., p. 63.

¹⁶⁵ *Die Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste...*, cit.

¹⁶⁶ Lo stesso museo di casa Anatta verrà inaugurato il giorno di Pasqua del 1981 (18 aprile), insieme all’Elisarion.

suo concetto di mostra, il curatore afferma che, dopo l'equinozio della sua vita (quarantaquattro anni), sentì la necessità di un cambiamento. Anche la vicenda di Facteur Cheval viene narrata da Szeemann facendo riferimento a questo concetto dell'“equinozio della vita”, che qui viene individuato ai quarantatré anni. Al di là del fatto che Szeemann nell'episodio di Loreo avesse qualche anno in meno¹⁶⁷, risulta chiaro come egli stesso sembri costruire attorno alla sua attività una biografia mitica, che si basa proprio sulla costruzione di un'esperienza difficilmente razionalizzabile, attraverso cui l'artista (e il curatore) assumono in sé la necessità del loro operato. Proprio a questo momento il curatore sembra fare riferimento quando, descrivendo la mostra *Grossvater* (1974), afferma che essa “intendeva dimostrare che nella vita di ogni uomo c'è un momento in cui ogni segno diventa ovvio; un punto in cui nulla ostacola più la stratificazione dei segni e degli oggetti e quindi l'approfondimento e la diversificazione del linguaggio”¹⁶⁸.

Di nuovo non si può omettere di citare a questo proposito la figura di Joseph Beuys, che spiegò sempre la propria parabola artistica attraverso due successivi momenti di morte e rinascita: una fisica, l'incidente aereo durante la seconda guerra mondiale (1943) dopo il quale decise di dedicarsi alla ricerca artistica, l'altra psichica, una forte depressione (1959) che lo obbligò a rivalutare tutto il suo operato e a trovare un nuovo corso per la sua arte, che sfocerà nelle celeberrime azioni degli anni sessanta. È interessante quindi, nel riflettere sulla nozione szeemanniana di arte, notare come la creatività in generale per il curatore sia legata ad un momento di presa di coscienza esistenziale, che spesso assume nella sua narrazione degli aspetti quasi leggendari, e come anche lui stesso individui nel suo proprio percorso un tale attimo in cui gli viene imposta una propria legge.

¹⁶⁷ Per la precisione quaranta, essendo nato nel 1933. Va rilevato inoltre il fatto che questo periodo risulta particolarmente denso di cambiamenti radicali anche dal punto di vista personale, con il divorzio, l'inizio di una nuova relazione con Ingeborg Lüscher e la partenza da Berna.

¹⁶⁸ Harald Szeemann, *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit.

Utopia e riforma della vita

Ben al di là del caso di *Monte Verità*, mostra dedicata alle diverse esperienze di riforma della vita che si sono succedute lungo circa un secolo sulla collina svizzera, in generale si può rintracciare un interesse costante da parte di Szeemann da una parte per pensatori e artisti che hanno cercato di ripensare la struttura sociale, dall'altra a intellettuali che si sono dedicati alla costruzione di universi totalmente conchiusi, autosufficienti e alieni da ogni contatto con la realtà.

Grande attenzione viene posta per esempio nella mostra sul *Gesamtkunstwerk* alla figura di Charles Fourier (1772-1837), pensatore utopista che si è sempre qualificato come “inventore” di un nuovo modo di vita. I messaggi di Fourier, passati sotto silenzio durante l’Ottocento, furono riscoperti dai Surrealisti, che videro in lui un anticipatore delle loro teorie sociali, e riportati a nuova vita nel ’68, quando si vide nel pensatore francese un precursore dell’analisi critica e politica della società dei consumi¹⁶⁹. L’utopia di Fourier presenta diversi elementi che l’avvicinano agli interessi di Szeemann e ad alcuni temi alla base della sua ricerca su monte Verità, come la liberazione sessuale e dal lavoro, e la fine del sistema di dominio fallocentrico, attraverso l’abolizione della struttura familiare. Secondo Fourier, l’avvicendarsi di rivoluzioni nel mondo sociale e spirituale sarebbe

¹⁶⁹ André Breton dedicherà un saggio a Fourier nella sua *Anthologie de l’humour noir* (1940); per la riscoperta di Fourier e in particolare la sua fortuna in Italia cfr. *Lineamenti essenziali di una presunta “fortuna” di Fourier in Italia* in Charles Fourier, *La seduzione composta* (antologia comprendente *Dialogue du sauvage et du philosophe*; *Citerlogue: accord de la morale avec les droits naturels par absorption composée*; *Le charme composée*), Stampa Alternativa, Viterbo 2006.

conformato al movimento di attrazione universale dei pianeti, e l'attuale società a sfruttamento capitalistico costituirebbe un'era specifica del corso millenario della società umana, che sarebbe sfociata in “Armonia”, era di pace, equità e prosperità. In essa ciascuno avrebbe goduto dei sette diritti naturali: caccia, pesca, raccolta, diritto di pascolo, unione solidale interna, furto necessario, volubilità individuale¹⁷⁰.

In generale il nuovo mondo delineato dal pensatore francese si basa sulla rivalutazione di dodici passioni che in “Civiltà” (termine che per l'autore indica l'attuale società capitalistica) vengono sistematicamente represse: i cinque sensi, l'amicizia, l'amore, l'ambizione, il “familismo”, fino alla passione “cabalista”, la “sfarfallante” e quella “composita”¹⁷¹. La matrice di tutte queste passioni, e allo stesso tempo loro somma sarebbe la passione “uniteista”, che si configura essenzialmente come il contrario dell'egoismo: il piacere derivante dal far coincidere la felicità personale con quella dell'intera comunità. Il corollario più famoso di questa teoria è la descrizione di una condotta sessuale che in Armonia si baserebbe sul massimo sfogo di tutte le passioni umane, una società in cui tutti, compresi i bambini, godono del proprio corpo in un'orgia collettiva organizzata e regolata come un rito e un'opera d'arte. La società descritta da Fourier prevede una spersonalizzazione degli individui, che agirebbero mossi non da sentimenti specifici verso un oggetto amoroso quanto piuttosto dall'amore verso l'amore stesso, una filantropia amorosa che si perde nell'infinito di innumerevoli congiunzioni corporali e in un amalgama universale di passioni, gusti e affetti.

Il pensatore francese è portatore di un'utopia radicale che affascinò Szeemann, da sempre interessato al bilanciamento tra necessità del singolo e della comunità, al passaggio “dall'Io al Noi”, e da questo punto di vista

¹⁷⁰ A differenza della società capitalistica, basata sulla proprietà privata, che per Fourier altro non è se non una forma di furto, Armonia si fonda sul concetto di integrazione passiva dei crimini: il furto è tollerato, nella consapevolezza che cesserà nel momento in cui cesserà il bisogno di esso. Va ricordato che in Armonia non ci sarebbe denaro, e ad ogni cittadino sarebbero garantiti cinque pasti al giorno, alloggio, vestiario, spettacoli e divertimenti, vetture e cavalli. Per “volubilità individuale” s'intende l'assenza di obblighi, che deriva dal minimo garantito e dall’“attrazione industriosa” (la libera scelta del proprio lavoro e la possibilità di cambiarlo continuamente, più volte durante una singola giornata).

¹⁷¹ Queste ultime tre sarebbero rispettivamente: desiderio mosso da volontà d'emulazione; voglia di cambiamento e di novità; bisogno di soddisfare insieme i sensi e lo spirito per un maggior livello di felicità.

rappresenta sicuramente il polo più marcato di un’utopia in cui l’individualità si perde totalmente a favore di una società onnicomprensiva. Al polo opposto potremmo situare l’utopia del Clarismo¹⁷², che, seppur presentando qualche analogia in termini di libertà sessuale e sentimentale, si basa su un cammino d’elevazione spirituale assolutamente privato, e predica una rigida chiusura nei confronti del mondo e delle sue passioni. Tra questi due poli, le decine di posizioni diverse portate avanti dai riformatori di monte Verità: “un microparadiso, pervaso dal presentimento di tutti i salti lì tentati, intesi, riusciti e falliti dall’Io al Noi nel paesaggio meridionale”¹⁷³.

Va ricordato che, per quanto riguarda in generale il modo szeemanniano di concepire l’utopia, essa, così come il *Gesamtkunstwerk*, conserva la sua carica rivoluzionaria solo se rimane un pensiero sul punto di attuarsi, un’indicazione per una società migliore, che rischia sempre, se assimilata dalla politica, di trasformarsi nell’orrore di un regime totalitario; in questo senso, lo spazio deputato all’utopia non può che rimanere quello dell’arte. Ancora una volta, l’utopia viene pensata come un’energia, un flusso, che nel momento in cui si pensa ad una sua attuazione viene bloccato, perdendo così la sua forza. Nel descrivere l’opera di Yves Klein per esempio, che Szeemann conosce e frequenta negli anni parigini, il curatore parla di “un’utopia positiva, che libera, piuttosto che perpetuare l’abuso delle utopie già esistenti cementificandole in strutture di potere”¹⁷⁴.

Proprio nel fallimento è racchiusa la carica, il potere dell’utopia, e l’arte stessa, intesa come portatrice di utopia, troverebbe nel fallimento una propria dimensione poetica¹⁷⁵. Per quanto riguarda invece la sua propria posizione, il curatore vede nella mostra un mezzo che consente, in un tempo e in uno spazio limitati, di “testare” l’utopia, dandole vita; in questo senso *Monte Verità* non sarebbe solo una mostra documentaria, quanto piuttosto la riattivazione di tutte le utopie, un nuovo mondo, seppur ristretto alle mura di legno di casa

¹⁷² Cfr. cap. “L’Elisarion a Minusio (1981)”.

¹⁷³ Harald Szeemann, *Monte Verità* (non datato, verosimilmente redatto nei primi anni ’80), in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 273 – 277.

¹⁷⁴ Harald Szeemann, *From blue hypertension...*, cit. [trad. it. dell’autore].

¹⁷⁵ Per queste considerazioni così come per la citazione successiva cfr. Jan Winkelmann, art. cit.

Anatta: “comunque, la mostra stessa dava l’impressione che questa comunità ideale fosse esistita sul monte Verità, in Svizzera. Questo perché siamo stati in grado di mostrare tutto simultaneamente, l’utopia, l’anarchia e ogni cosa successa lì attorno.” Benché quindi il curatore abbia espressamente dichiarato di ritenere l’anarchia la più grande di tutte le utopie¹⁷⁶, la sua posizione rimase distante sia da un diretto impegno politico in termini rivoluzionari, sia, sul campo artistico, da un’idea d’arte che confluiscia del tutto nella vita e nella politica; convinto che nuovi potenziali per la liberazione della società in chiave di autodeterminazione di ogni singolo potessero scaturire solo dall’arte, era anche convinto che una caratteristica imprescindibile di questa attività artistica “liberatrice” fosse proprio il suo rimanere relegata all’ambito estetico, qualcosa di diverso dalla vita, che la trascende, piuttosto che assimilarla. Secondo Hans-Joachim Müller proprio queste idee furono alla base del feroce confronto con Wolf Vostell durante la preparazione della mostra *Happening&Fluxus*¹⁷⁷, dal momento che l’artista tedesco da parte sua vedeva un legame diretto tra arte e politica, nella convinzione che gli artisti fossero chiamati a creare modelli comportamentali e azioni che avessero una rilevanza sociale. Szeemann piuttosto era convinto della non integrazione dell’arte nella sfera della vita, la vide sempre come una proiezione dell’ego, un’utopia non collettiva che non può essere assunta come modello sociale, ed ebbe modo di definire la sua attitudine nei confronti dell’arte che andava ad esporre come una “dialettica poetica”, dal momento che la sua prima preoccupazione fu sempre quella di tenersi lontano da interpretazioni politiche, nella convinzione che “una buona mostra non può mai commentare”¹⁷⁸.

Un’ulteriore indizio del forte legame tra idea di utopia e pratica artistica deriva dal fatto che, a partire dagli anni novanta, egli parla spesso di un rifiorire della carica utopica, che sembra andare di pari passo con un già analizzato ritorno nella ricerca artistica di alcune “attitudini”, per usare il suo vocabolario, tipiche degli anni sessanta e settanta. Sempre più spesso il curatore si descrive ironicamente come un vecchio utopista sessantottino: convinto del

¹⁷⁶ Cfr. Szeemann, H., *Monte Verità* (non datato, verosimilmente redatto nei primi anni ’80), cit.

¹⁷⁷ cit., 1970-71. Cfr. Hans-Joachim Müller, op. cit., pp. 39 - 40.

¹⁷⁸ Entrambe le citazioni sono tratte da Harald Szeemann, *Una vita raccontata...*, cit.

fatto che ogni mostra debba esprimere il desiderio di cambiamento, rivendica per l'arte il diritto ad essere positiva, ottimista e vitale, e intravede un nuovo interesse per un pensiero rivolto alla formulazione di un futuro migliore.

“È chiaro che con la caduta delle ideologie, tutti hanno detto: “Ecco le utopie sono finite, bla bla bla...”. E in un certo modo anche l'arte riflette molto bene queste cose; ma d'altra parte è sempre più chiaro che tutti, di nuovo, hanno fame e sete di utopia; utopia che non sia più legata a qualche sistema politico. Insieme con l'utopia, hanno anche bisogno di eroi. Quando dunque torna l'utopia e tornano gli eroi questi temi richiedono sicuramente una certa grandiosità; e quando c'è una certa grandiosità, la gente viene.”

“Negli anni ottanta era molto difficile parlare di questi argomenti senza che ti ridessero in faccia. Oggi, queste idee sono molto più forti, e dire che si vuole cambiare il mondo non è un tabù. Possiamo di nuovo essere idealisti: in verità, dobbiamo essere di nuovo idealisti, dei pensatori in grado di mostrare non verbalmente che c'è qualcosa d'altro dietro quello che vediamo - altre dimensioni, che ci possono aiutare a capire cosa ci stiamo a fare in questo pianeta.”

L'arte quindi sembra essere per Szeemann uno strumento che consentirebbe di interrogarsi continuamente sullo statuto dei valori su cui si basa la nostra società:

“Dove rimane il “nuovo” Marcel con un modello di ciclo completo, solipsistico, chiuso, erotico, ironico; dove il “nuovo” Antonin con un'altra costellazione del corpo e dei suoi organi come rivolta contro le dipendenze tramandate; dove il “nuovo” Joseph con la figura luminosa di una “plastica sociale” e dove la “nuova” Emma con la sua azione spirituale sulla natura e le sue forze? [...] Conto su di loro come su persone sulle quali si possono di nuovo proiettare le utopie nel campo di forze della somma di individuali energie spirituali.”¹⁷⁹

L'arte e il teatro surrealista sembrano essere altri campi che offrono al curatore ambiti di riflessione particolarmente proficui. Raymond Roussel (1877 - 1933) per esempio, una delle figure principali della mostra sulle macchine

¹⁷⁹ Queste ultime citazioni sono tratte rispettivamente da: Pietro Bellasi, op. cit.; Jens Hoffmann, *Art and the global theatre - a conversation with Harald Szeemann*, in “Flash Art” num. 219, 2001, pp. 47 - 58 [trad. it. dell'autore]; *Pensiero* (non datato, verosimilmente redatto dopo la metà degli anni '80), in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 254 - 264. Qui l'autore si riferisce a Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Joseph Beuys, Emma Kunz.

celibi, esemplifica a perfezione l’idea di un mondo puramente mentale, in cui il piacere si riduce ad una meccanica gratuita, basata sul rigore e il rispetto di regole ferree. Una caratteristica tipica dell’arte di Roussel è la descrizione maniacale, nei minimi dettagli, di macchine complesse che compiono azioni inutili e apparentemente inspiegabili. Il romanzo *Locus Solus* (1914), per esempio, consiste interamente nella descrizione del parco omonimo dove lo scienziato Martial Cantarel porta avanti i suoi esperimenti, tra cui l’enorme diamante di cristallo riempito di “acqua micans”¹⁸⁰ in cui vive la ballerina Faustine, macchina riprodotta da un grande modellino nelle *Macchine celibi*.

L’aspetto più interessante di questo autore risiede nel fatto che queste descrizioni non derivano da una fantasia inesauribile, bensì, come lo stesso Roussel spiega in *Come ho scritto alcuni miei libri*¹⁸¹, dall’applicazione sistematica di un metodo rigoroso. Ecco spiegata quindi l’importanza capitale assegnata allo scrittore nella mostra, dal momento che il funzionamento “celibe” informa la sua produzione letteraria sia a livello contenutistico, sia a livello metodologico, di scrittura. Va ricordato inoltre che l’autore fu una grande fonte d’ispirazione per lo stesso Marcel Duchamp, la cui opera rappresentava in un certo senso il centro della mostra¹⁸². Il “metodo Roussel” si risolve essenzialmente in giochi di parole combinatori, il più celebre per esempio consiste nel prendere una frase qualsiasi a cui ne viene giustapposta un’altra simile, in cui alcune parole rimangono identiche ma considerate in un secondo significato, mentre altre vengono sostituite con dei sostantivi dalla sonorità simile: il risultato è due frasi che suonano quasi identiche, ma con un significato totalmente diverso¹⁸³. La sfida consisteva in seguito nel redigere un racconto che potesse iniziare con la prima frase e terminare con la seconda.

¹⁸⁰ Un’acqua ad altissima ossigenazione che consente la vita di qualsiasi essere vivente senza interrompere le funzioni respiratorie.

¹⁸¹ *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935), Editions Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963 [trad. it. di Paola Dècina Lombardi, “*Locus Solus*” seguito da “*Come ho scritto alcuni miei libri*”, Einaudi, Torino 1975].

¹⁸² “Sentii che per un pittore sarebbe molto meglio essere influenzato da uno scrittore che non da un altro pittore. E Roussel mi indicò la strada.” Marcel Duchamp (1946) citato da Harald Szeemann in *Anschwebende Plastische Ladung→vor←Isolationgestell*, in “Risk”, n.1, dicembre 1990, p.13.

¹⁸³ Uno degli esempi dell’autore nel testo citato è il passaggio da “les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” (“le lettere tracciate con il gesso sulle sponde del vecchio biliardo”) a “les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard” (“le lettere inviate dall’uomo bianco a proposito delle orde del vecchio predone”).

Roussel fu molto amato dai Surrealisti, benché egli, nella consapevolezza di avere anticipato alcuni loro assunti, rivendicò sempre l'indipendenza da questo movimento, da lui bollato come “oscuro”¹⁸⁴.

Szeemann ebbe modo di studiare e di agire direttamente sulla scena il teatro dada e surrealista fin da un'età giovanissima, e possiamo affermare che rivesta un'importanza capitale nello sviluppo della sua concezione dell'arte. Per quanto riguarda l'ambito dada, la messa in scena teatrale sembra rivestire un ruolo centrale, dal momento che uno degli scopi principali del movimento è tradurre ogni sua espressione in manifestazioni che producano uno shock, dedicando gran parte delle energie alla propria spettacolarizzazione. Il segno teatrale dada si presenta a diversi gradi di organizzazione; si va dalla semplice presentazione di un quadro, a *sketches* e atti unici, fino alla recita vera e propria di testi teatrali organizzati. Fu l'interiorizzazione di questa totale libertà organizzativa dello spettacolo dada che consentì a Szeemann di sperimentare in età giovanile diversi tipi di spettacolo, passando per un *one man theatre* di stampo cabarettistico, fino ad arrivare all'organizzazione di un evento in memoria di Hugo Ball in cui ad una parte allestitiva di presentazione di alcuni documenti si sovrapponeva la lettura di testi¹⁸⁵. Il capovolgimento della nozione tradizionale dello spettacolo, che si limita ad un'unica persona nelle vesti di organizzatore, impresario, regista, attore e autore è tipica dello spirito dada, in cui l'opera è ridotta a gesti immediati e spontanei e al temperamento del “dadaista”. L'arte quindi diviene una categoria aperta che include il gesto e l'abbigliamento, finendo per teatralizzare la vita stessa. Ancora una volta l'interesse del curatore sembra focalizzarsi su una pratica estetica che “rifà” la vita, reinventando l'uomo e il suo mondo. Il teatro così come viene inteso da Szeemann, e così come risulta da alcuni suoi testi scritti all'epoca per i suoi spettacoli¹⁸⁶, è sempre inteso in senso prettamente dada come uno strumento di rottura sul piano della logica del linguaggio e dell'intelligenza, allo scopo di provocare il pubblico e ottenerne una partecipazione sul piano puramente

184 Cfr. Henry Béhar, *La gloire théâtrale de Raymond Roussel*, in *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris 1967.

185 *Hugo Ball*, Kleintheater Kramgasse 6, Berna, 24 - 27 settembre 1957.

186 Cfr. *Die Raumscheisse* (1956), in Harald Szeemann, *Museum....*, cit., pp. 7-9, in italiano (*La merda nello spazio*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., p. 146, e *Senza titolo* (1956), ibid., p. 147.

sensoriale; rompere ogni forma di resistenza logica, fino a creare una corrente, un'energia tra palcoscenico e platea che attivi lo spettatore.

“I dada considerano le parole come se fossero degli incidenti, e lasciano che si verifichino. Si comportano come dei ferrovieri che si disinteressano dei segnali...il linguaggio per i dada non è più un mezzo, è un *essere*. Lo scetticismo in materia di sintassi si allea qui a una specie di misticismo. [...] Priviamo il linguaggio di ogni utilità; assicuriamogli una vacanza perfetta, e vedremo che subito l'ignoto lo sceglie, lo accaparra, lo usa a proprio profitto.”¹⁸⁷

Lo humour, l'aggressione diretta del pubblico e la frantumazione del linguaggio non vengono utilizzati tanto per una volontà di scandalo, comunque sempre presente, quanto piuttosto per il desiderio di rivelare l'uomo a se stesso, al di là delle rigide frontiere della cultura. Benché parlare di una drammaturgia dada sarebbe una contraddizione in termini, l'arrivo di dada a Parigi e il teatro di Roussel si pongono come un momento di rottura fondamentale nella storia dell'arte scenica, con il totale superamento delle convenzioni drammaturgiche per quanto riguarda i generi, gli stili e le regole del racconto teatrale (in una totale mescolanza poi ripresa dal teatro dell'assurdo), nella frantumazione del dialogo a livello logico e sintattico, nel tentativo di distruggere nel pubblico i meccanismi automatici di risposta, alla ricerca di un diverso automatismo tendente a suscitare una reazione di tipo puramente fisico (poi sviluppato da Artaud nel suo “teatro della crudeltà”).

Risalendo ulteriormente lungo la storia del teatro del '900, è a questo punto necessario soffermarsi sulla figura archetipica di tutta l'avanguardia teatrale degli anni venti, quell'*Ubu* inventato da Alfred Jarry (1873 - 1907), uno dei più grandi miti intellettuali di Harald Szeemann. Il curatore si imbatté nella figura di Jarry durante la redazione della sua tesi di dottorato, dedicata ai libri illustrati dei Nabis, che gli consentì di studiare a fondo anche il rapporto tra questi pittori e l'avanguardia teatrale dell'epoca, ed in particolare con il théâtre de l'Oeuvre, dove *Ubu re* debuttò nel dicembre 1896. Con *Ubu re* venne acquisita una nozione nuova di teatro, anticipatrice delle poetiche dada e surrealiste, soprattutto per l'emergenza di una partitura

¹⁸⁷ Jacques Rivière, *Réconnaissance à Dada* (1920), citato in Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis, *Teatro dada*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1969.

visuale e drammaturgica volutamente incongrua e per la rappresentazione di una dimensione degradata, a partire dalla qualità della storia narrata, giocata su una corrosiva volontà parodistica nei confronti del teatro naturalistico. *Ubu re* infatti sfida direttamente quella che i teorici del teatro francese chiamavano la *bienséance*, l'adeguamento dei contenuti e delle forme della *pièce* alla sensibilità, alla cultura e ai gusti del pubblico. Di lì a poco poi il personaggio di Ubu, che fonde la meccanica essenzialità del teatro di burattini con le più torbide miserie dell'animo umano (cupidigia, egoismo, meschinità, cinismo...), verrà assunto dai Surrealisti come l'anarchico perfetto e come macroscopica incarnazione di tutte le tendenze che il Super-io ricaccia nelle tenebre dell'inconscio¹⁸⁸. Nella sua tesi di dottorato, da cui Szeemann ricava il lungo saggio nel catalogo della mostra da lui curata su Jarry¹⁸⁹, il curatore analizza ogni aspetto di questo multiforme intellettuale: il lavoro di critico letterario e di promotore dei pittori a lui vicini, la produzione letteraria e teatrale, la bibliofilia, le riviste a cui collaborò, le numerose frequentazioni, fino alla sua trasformazione nel personaggio di Ubu, tanto da camuffare la voce e firmarsi *Pere Ubu*. Fu inoltre attraverso lo studio di Jarry che Szeemann si imbatté nelle dottrine patafisiche, di cui il teatrante è considerato uno dei padri spirituali insieme a Raymond Roussel. Ben presto Szeemann entrò a far parte del Collegio patafisico, fondato a Parigi nel 1948, e partecipò nei decenni successivi anche all'attività dell'Istitutum pataphisicum mediolanense, che nel dicembre 1984 lo nominò “trascendente faraone e gran maestro”¹⁹⁰.

Il movimento patafisico si pone come obiettivo la divulgazione della scienza inventata da Jarry per bocca di un altro suo celebre personaggio, lo scienziato Faustroll, protagonista del romanzo postumo *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*¹⁹¹. Nel termine “patafisica”, che nel romanzo

¹⁸⁸ A proposito cfr. *La fase simbolista dell’Oeuvre: da Materlinck al metateatro di Ubu* in Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo, I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni Editore, Firenze 1972.

¹⁸⁹ Harald Szeemann, *Alfred Jarry und die Nabis*, in Harald Szeemann (a cura di), *Alfred Jarry*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 14 dicembre 1984 - 10 marzo 1985), Kunsthaus Zürich 1984.

¹⁹⁰ Come riporta l'attestato conservato nell'archivio Szeemann, firmato da Enrico Baj. Tra gli altri membri in tempi diversi del Collegio patafisico parigino, si segnalano René Clair, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Boris Vian.

¹⁹¹ *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, terminato nel 1898, pubblicato postumo nel 1911 dalle éditions Fasquelle, Parigi [trad. it. di H.J. Maxwell e Claudio Rugafiori, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll*,

viene definita “scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica”, “scienza del particolare”, “scienza delle soluzioni immaginarie”, il prefisso “pata” starebbe ad indicare una scienza che si pone al di là e al di sopra della metafisica, votata alla descrizione e spiegazione dell’universo in cui l’uomo si trova a vivere, ma ribaltando il punto di vista della scienza tradizionale. Faustroll spiega per esempio che invece di enunciare la legge che regola la caduta dei corpi verso un centro, si potrebbe preferire la spiegazione della legge di ascensione del vuoto verso la periferia. Ponendo come due poli di riferimento Ubu da una parte e Faustroll dall’altra, la patafisica si pone quindi come obiettivo la derisione di ogni potere e di ogni fede in esso, e la dimostrazione dell’irrazionalità su cui si basa la pretesa verità del potere scientifico. Più nel dettaglio, questa dottrina si basa su due principi: quello di equivalenza universale, secondo cui tutto è la stessa cosa, e quello della conversione dei contrari (“il male è simmetrico e necessario riflesso del bene, che sono allo stesso modo due idee”¹⁹²), nella convinzione che la verità sia la più immaginaria di tutte le soluzioni.

La parodia e la derisione di ogni potere costituito vengono sistematicamente portate avanti all’interno del Collegio attraverso la massima importanza assegnata ad una complicatissima gerarchia e a una burocrazia che assorbe tutto il tempo e le energie dei membri. Per quanto riguarda Szeemann, lo stesso concetto di *Agentur für geistige Gastarbeit* e la presa di distanza da ruoli istituzionali vengono presentati dal curatore proprio come frutto di una riflessione sull’autocoscienza della propria posizione scaturita dall’insegnamento patafisico:

“Nel 1956 mi trovavo alla Bibliothèque nationale di Parigi per lavorare alla mia dissertazione. Proprio in quell’occasione mi imbattei nel cuore più vero di questo diciannovesimo secolo, ovvero nello scrittore Alfred Jarry e nel suo sistema universale, di istanza ultima, della patafisica, la quale sta alla metafisica come questa sta alla fisica, cioè la patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie. Alla luce di ciò non mi sembrava facesse differenza

patafisico, in *La candela verde*, Adelphi, Milano 1969]. Il termine “patafisica” appare già in un testo intitolato *Guignol* che Jarry pubblicò nel numero del 28 aprile 1893 de “L’Écho de Paris littéraire illustré”.

192 In Alfred Jarry, op. cit.

lavorare alla dissertazione o leggere con maggior piacere nel bar de la Bourse le opere di Jarry e i Cahiers du Collège de la pataphysique. [...] Ora, io l'insegnamento lo ascoltai, ma confrontato con il problema delle istituzioni ancorate localmente, mi servì soltanto indirettamente. Solo il dubbio sempre più grande sulla regola civile faustiana, secondo cui un'autocoscienza ha bisogno di un determinato spazio, permise lo sviluppo prima parallelo poi univoco di un'autocoscienza che si organizza da sé e istituzionalizzante, che getta le basi per rendere possibile l'intraprendimento di una vita patafisica (nella forma del comando ad anello chiuso in continuo rinnovo).”¹⁹³

Ancora una volta quindi, oggetti di studio e interessi culturali diventano per il curatore un modello per pensare la propria attività, e riformulare la propria vita.

¹⁹³ *Macchine Celibi*, in Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine...*, cit.

Un metodo astorico e antiaccademico

Tipico di Szeemann è un atteggiamento molto aperto rispetto alla possibilità di presentare nello spazio museale manufatti, oggetti e esperienze non ascrivibili al dominio artistico, e una concezione della cultura come di un campo aperto a sempre nuove discipline. Già nella sua tesi di dottorato, dedicata alla nascita dell'illustrazione moderna e alle riviste a cui collaborarono i pittori Nabis, si nota un approccio all'arte moderna che giunge ad inglobare teatro, poesia, grafica ed editoria.

Nel catalogo alla mostra *Science Fiction*, l'iniziativa viene presentata come un primo tentativo di riunire un corpus di materiali derivanti dalla sociologia, la tecnologia, la scienza, l'arte, il fumetto, il giornalismo e la letteratura; tentativo per altro già parzialmente portato avanti da mostre precedenti quali *Puppen-Marionetten-Schattenspiel* (1962), *Bildnerei der Geisteskranken-Art brut-Insania pingens* (1963) e *Ex voto* (1964). Nella mostra sulla fantascienza venivano presentati, divisi in categorie distinte ma accordando a tutte le tipologie di manufatti la stessa importanza, progetti di navicelle spaziali della Nasa, copertine di riviste dagli anni venti alla contemporaneità, robot, giochi, vestiti, fumetti, film e manifesti cinematografici che coprivano trent'anni di storia del cinema. Una sezione era poi dedicata all'arte visiva propriamente detta, e presentava una selezione di artisti contemporanei affascinati da questo tipo di immaginario¹⁹⁴. Particolarmente interessante la sezione sugli

¹⁹⁴ Agam, Edmund Alleyn, Antonio Dias, Errò, Piero Gilardi, Klaus Geissler, Paul van Hoeydonck, Piotr Kowalsky, Tetsumi Kudo, Roy Lichtenstein, Liliale Lijn, Robert Malaval, H. W. Müller, Bernard Rancillac, Markus Rätz, Martial Raysse, Tapiri, Takis.

avvistamenti degli Ufo: essa infatti riportava, insieme a dati sui casi più recenti, anche un *excursus* di immagini del passato che rappresentavano il fenomeno, come un’incisione svizzera della seconda metà del ‘500. Nel catalogo si afferma che lo scopo dell’iniziativa, che si precisa non essere intesa come una mostra d’arte, è indagare un fenomeno letterario, artistico e sociologico di natura popolare, che sembra manifestarsi dappertutto e sotto ogni forma. La mostra sarebbe retta quindi dall’assunto secondo cui l’uomo in tutte le epoche e in tutte le latitudini cerca di proiettare i propri desideri in un futuro, prossimo o lontano. Di nuovo si tratterebbe quindi di un anelito verso un obiettivo che non viene mai raggiunto, un universo parallelo diviso tra le radici letterarie e la capacità di assumere gradi diversi di verosimiglianza, generando oggetti e mode¹⁹⁵. La fantascienza rimarrebbe così sul punto di attuare il suo progetto di conquista del mondo, e allo stesso tempo relegata alla sua natura artistica; un progetto infinito in cui l’uomo inizia a costruirsi un immaginario da abitare.

Si può quindi affermare che il museo viene inteso dal curatore sempre come uno spazio per la ricerca in campi che esplorano questioni sociali, in un approccio alla storia dell’arte volto all’analisi del mondo e al suggerimento di forme di vita alternativa. Le mostre, come Szeemann ebbe a dichiarare riguardo *Monte Verità* o alla Biennale di Lione (1997), sono sempre un tentativo di costruire una società ideale, e anche la fantascienza così come viene intesa dalla sua esposizione si configura come un progetto di vita. In un’intervista dedicata alla Biennale di Venezia del 2001¹⁹⁶, Szeemann afferma la necessità di riproporre alcuni temi di discussione rispetto all’Occidente, ancora più urgenti dopo la tragedia dell’11 settembre, riferendosi in particolare alla religione, all’etica nell’economia, alla parità dell’uomo e della donna, all’ecologia, alla lotta contro la miseria e la guerra. In particolare per quanto riguarda le mostre della sua trilogia,

¹⁹⁵ Cfr. Gérard Klein, *La science-fiction est-elle une subculture?*, in Harald Szeemann (a cura di), *Science Fiction*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 8 luglio - 17 settembre 1967; Musée des arts décoratifs, Paris, 28 novembre 1967 - 26 febbraio 1968; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 21 marzo - 12 maggio 1968), Musée des arts décoratifs, Paris 1968.

¹⁹⁶ Maria Laura Parma, *Intervista a Harald Szeemann*, in “Nuova Museologia”, n. 7, pp. 27-28 (<http://www.nuovamuseologia.org/main.html>, ultimo accesso 29 settembre 2012).

tra il 1975 e il 1983, il curatore puntualmente rende sempre noti gli argomenti dell'oggi, spesso tendenze minoritarie e movimenti alternativi o d'opposizione, che trovano un parallelo nei temi trattati dalle mostre¹⁹⁷.

Il concetto di Museo delle Ossessioni da questo punto di vista è molto significativo; si tratta infatti di uno spazio, mentale prima che fisico, in cui “le cose fragili possono essere conservate e dove possono essere tentate delle coesioni nuove”. La definizione di questo spazio dal punto di vista politico potrebbe quindi essere “delle altre cose ancora”, in uno sforzo mai appagato di inclusione¹⁹⁸.

L'archivio di Maggia rappresenta il luogo fisico dove questo anelito enciclopedico prende forma. Come abbiamo già notato, Szeemann sembra attribuire fin dalla partenza da Berna un'importanza capitale al suo archivio, non solo in quanto biblioteca (per tutta la vita comprò personalmente ogni libro di cui aveva bisogno), ma anche in quanto luogo dove custodire la memoria della sua attività, attraverso la collezione di tutta la corrispondenza e di tutti gli inviti che riceveva. Il Ticino rimane forse il soggetto rispetto cui la collezione di dati si fa col tempo più e più serrata. Largo spazio è dedicato alla raccolta di articoli di giornale e documenti vari che riguardano gli aspetti più disparati del Cantone: dai documenti della polizia politica d'inizio secolo, evidentemente raccolti per lo studio della storia del monte Verità, fino a temi più difficilmente giustificabili rispetto alle sue mostre, quali l'emigrazione, le votazioni politiche o le varie associazioni per la protezione della natura. Una sorta di filologia del dettaglio e, spesso, del superfluo che può ricordare l'attitudine e i dettami patafisici.

197 Dal testo nel catalogo delle *Macchine celibati*, op. cit.: “per quanto bizzarri ci possano sembrare i loro giochi, in loro si rivela a caratteri di fuoco il mito, in cui si manifesta la quadrupla tragedia della nostra epoca: il nodo gordiano delle interferenze tra macchinismo, terrore, erotismo, religione o ateismo” (citazione da Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surrealisme*, Gallimard, Paris 1950); in un testo del 1994 rispetto a monte Verità (*Il luogo delle utopie...*, cit.): “i ritrovamenti hanno contribuito all'illustrazione di tematiche oggi particolarmente attuali e in parte anche esplosive. Dall'anarchia filosofica alla riforma della vita, dall'esperienza delle comuni alla rivoluzione sessuale, dall'emancipazione della donna alle iniziative popolari contro l'armamento atomico e alla difesa dell'ambiente”; in un'intervista del 1984 rispetto a *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (ora in Harald Szeemann, *Ecrire...*, cit.; trad. it. dell'autore): “Abbiamo assistito alla comparsa del fenomeno Berlino, un nuovo spazio di vita: la discoteca, la promiscuità sessuale, l'omosessualità, temi che hanno origine nella liberazione del corpo avvenuta con la performance. Abbiamo assistito ad un rafflusso di qualità esistenziali”.

198 Citazioni da *Museum der Obsessionen* (composto da diversi articoli apparsi nel 1975), in Harald Szeemann, *Museum...*, op. cit., in italiano (*Il “Museo delle ossessioni”*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 279 – 281.

La biblioteca non era organizzata secondo criteri scientifici, ma seguiva piuttosto dei criteri di “vicinanza” tra gli scaffali, che consentono di tracciare associazioni tra i contenuti. La cultura sembra essere quindi intesa come uno spazio intellettuale dove tutte le discipline s’intersecano e possono essere virtualmente collegate. A questo riguardo non è forse del tutto gratuito un parallelo con la biblioteca istituita da Aby Warburg (1866-1929) ad Amburgo, con tutt’altri mezzi e finalità; in entrambi i casi però ci troviamo di fronte alla necessità di costruire una biblioteca privata, che nasce dall’assunzione di un metodo pionieristico individuale ed indipendente. Il parallelo con Aby Warburg non viene condotto nell’intento di trovare punti precisi di convergenza o citazioni dirette, quanto piuttosto di capire come una certa propensione del giovane studioso di storia dell’arte verso determinate ricerche abbia potuto contribuire alla formazione del suo metodo allestitivo. L’intuizione che sembra reggere il percorso warburgiano è il tentativo di concepire la storia dell’arte come una storia delle immagini, per capire le quali bisognerebbe aprirsi ai molteplici domini del non-artistico, nella determinazione a trovare il criterio unitario del sapere e della coscienza di un’epoca. Il suo atlante *Mnemosyne*, uno strumento di orientamento destinato a seguire la migrazione delle immagini nella storia delle rappresentazioni visive attraverso diverse regioni del sapere, avvicinandosi alle ultime tavole si apre sempre più a immagini proveniente dalla *low culture*. Szeemann sembra procedere lungo tutta la sua attività, ma specialmente a partire da dopo la metà degli anni settanta, seguendo una logica personale che spesso non ha niente a che fare con la volontà di storicizzare e neppure di agire nell’ambito dell’arte. Il criterio cronologico è il più delle volte bandito a favore di spunti intuitivi; nel corso degli anni, gli stessi manufatti vengono decontestualizzati e ricontestualizzati in altre cornici espositive, dove il visitatore è libero di accettare la lettura del curatore, ma allo stesso tempo gli viene data la possibilità di ricostruire legami o connessioni appena suggerite. Invece di restringere il campo di ciò che è arte, limitandosi ad un punto di vista formale ed estetico, Szeemann apre spesso il campo ad una storia dell’arte intesa come storia culturale, senza tralasciare nessuna manifestazione umana nel campo della rappresentazione visiva.

Un altro fattore che avvicina Szeemann a Warburg è rappresentato dal considerare l'opera d'arte anche in termini psicologici, e in particolare dinamici, o, più in generale, uno spiccato interesse per la dimensione psicologica della cultura. Ciò in Warburg è direttamente legato al tentativo di contrapporre a una storia dell'arte estetizzante una "storia della cultura" che rifondi la propria teoria del tempo, orientandola verso una "psicologia storica". In Szeemann ciò può essere riscontrato nell'analisi della trilogia *Junggesellenmaschinen - Monte Verità - Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, che, come già accennato, può essere facilmente letta in chiave psicologica, e in alcuni interessi quali l'arte degli alienati ed in generale un'attenzione a ciò che l'opera produce se investita dalla fede. Per Warburg, il problema dell'influsso dell'antico è in fondo la ripercussione in chiave storica di un problema psicologico; i temi centrali della ricerca warburgiana, riassumibili attraverso termini come "orientazione", "polarità", "Pathosformel", "inversione d'energia" hanno tutti a che fare con la concezione della cultura come di un processo dinamico di trasformazione attraverso la simbolizzazione, tanto che uno dei possibili sottotitoli che lo studioso amburghese immagina per il suo atlante fu "Trasformatio energetica". Abbiamo già visto come il modo in cui Szeemann concepisce l'arte contemporanea abbia nel concetto di "energia" uno dei suoi capisaldi.

A proposito della biblioteca di Warburg, Kurt W. Forster¹⁹⁹ giunge ad affermare che le nozioni su cui la sua biblioteca si basa la rendono paragonabile ad una macchina sperimentale per l'induzione di correnti mnemiche. In un'intervista del 2002 il curatore, tra il serio e l'ironico, afferma di usare l'archivio per lavorare sulle mostre e come uno strumento divinatorio, individua come unici criteri che lo regolerebbero "capricci e stati d'animo", e, interrogato su quale idealmente dovrebbe essere l'obiettivo degli archivi, risponde: "suggerire ed innescare la memoria" ²⁰⁰.

199 Kurt W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Kurt W. Forster, Katia Mazzucco (a cura di), Introduzione ad *Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

200 Dalla testimonianza di Tobia Bezzola (cfr. Florence Derieux, op. cit., p. 61), Szeemann smise di condurre ricerche sistematiche già dopo *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983), e da quel momento in poi era in grado di immaginare gran parte delle mostre su cui lavorava semplicemente assemblando opere di cui conservava la documentazione nel suo archivio. Per quanto riguarda l'intervista citata, si tratta di Karin Prätorius, *Interview with Harald Szeemann*, ibid. pp. 45 - 46 (traduzioni dell'autore).

Partendo da quest'ultima suggestione vale forse la pena di spendere alcune righe sull'opera del retore Giulio Camillo (1480-1544), ideatore del "Teatro della Memoria", a cui in diverse occasioni il curatore fa riferimento rispetto ai suoi progetti allestitivi²⁰¹. Camillo fu uno degli uomini più illustri del suo tempo, maestro di umanità e di logica in Friuli, in seguito al servizio di Francesco I in Francia, dimenticato nei secoli successivi soprattutto a causa degli aspetti ermetici ed eterodossi della sua dottrina. La sua maggiore intuizione consisté nel cercare di distribuire il materiale di tutto lo scibile umano secondo i precetti della mnemotecnica, ma non limitandosi a immaginare spazi contrassegnati da immagini che per associazione richiamassero alla mente le varie parti del discorso e i suoi contenuti (le tradizionali *imagines agentes*), quanto piuttosto pensando ad una effettiva realizzazione di tale spazio. È chiaro come la figura dell'umanista rinascimentale potesse rappresentare per Szeemann un modello attraverso cui riflettere sulla memoria intellettuale e su criteri d'ordinamento e allestitivi che esulassero da uno storicismo progressivo.

In realtà non è chiaro se il teatro di Camillo sia mai stato costruito, anche se ci sono indizi che sia stato effettivamente edificato presso l'Università di Padova; sappiamo comunque che il retore promise a Francesco I di renderlo in grado attraverso la sua invenzione di discorrere di qualsiasi argomento. Si sarebbe trattato di un anfiteatro in legno gremito di immagini e cassetti, una sorta di cosmorama che dava sistemazione a tutto lo scibile umano²⁰². Gli accenni ad una struttura rotante farebbero pensare inoltre che il Teatro potesse funzionare non solo come repertorio ed enciclopedia universale, ordinata secondo rapporti astronomici, cabalistici, mistici e magici, ma anche

²⁰¹ Cfr. *Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit. (brano già citato nel cap. 6), e l'intervista in Jean-Louis Gaillemin, *L'oeuvre d'art total*, in "Beaux-Arts" num. 5, settembre 1983. In entrambe il curatore ipotizza la costruzione del teatro di Giulio Camillo.

²⁰² Per queste e le successive considerazioni cfr. Mario Turello, *Anima artificiale - Il Teatro magico di Giulio Camillo*, Aviani Editore, Udine 1993. Non si è ancora giunti tra gli studiosi a un accordo su come il Teatro potesse essere effettivamente pensato da Camillo; comunque la tesi che fosse a forma di anfiteatro è quella sostenuta da Frances Yates, prima studiosa che tenta una sua descrizione, autrice del testo che Szeemann probabilmente conosce, dal momento che la sua descrizione coincide con quella di Yates: un teatro semicircolare alla rovescia, in cui nel luogo deputato alla scena lo spettatore contempla in sette ordini di gradinate suddivisi in sette settori i 49 luoghi nei quali è custodito il materiale (cfr. *The art of memory*, Routledge and Kegan Paul, London 1966). Altri studiosi pensano piuttosto che si trattasse di una struttura circolare.

come una macchina per produrre tutta la conoscenza possibile attraverso combinazioni. Inoltre esso si configurerebbe anche come un talismano, in grado di attirare mediante le figure degli dei planetari gli influssi astrali. Per Camillo, infatti, che fu un cabalista cristiano e identificato da alcuni testi dell'epoca come un mago solare, le immagini non erano solo supporti visivi per processi mnemonici associazionistici, ma potenti ricettacoli di forze cosmiche, da immettere nei discorsi costruibili per mezzo del teatro, rendendoli magicamente operativi, efficaci e persuasivi.

Le mostre di Szeemann raramente partono da un criterio cronologico, ma sembrano prendere spunto da giustapposizioni che fanno riferimento alla sfera del magico e dell'irrazionale. Invece di stringere il campo su una determinata disciplina storica, come abbiamo visto, il curatore sembra trasformare la storia dell'arte in una storia della cultura in cui nessuna manifestazione umana viene tralasciata. Da questo punto di vista il “metodo” di Szeemann sembra ancora simile a quello di Aby Warburg, da lui lungamente studiato negli anni parigini, da giovane studente insofferente rispetto all'idea di progresso e allo studio dei cambiamenti formali, e affamato di contenuti. In *Una vita raccontata*²⁰³, l'autore afferma che gli studi presso la Biblioteca nazionale di Parigi gli permisero di studiare a fondo Panofsky, Saxl e Warburg. Rispetto all'ambiente bernese ricorda così il Prof. Arndozer, che dichiara di “aver digerito a fatica”: “non ammetteva mai alcuna interpretazione, ma solo la lettura formale dell'opera. Anche se Rouault dipingeva una puttana, secondo lui non si doveva parlare della puttana, ma solo dei contrasti di blu e rosso: era di una noia mortale”. Tobia Bezzola inoltre, suo assistente dal 1992 al 1996 e poi suo collega alla Kunsthaus di Zurigo, afferma che la figura di Warburg rappresentava per Szeemann un punto di riferimento intellettuale di cui parlava spesso, soprattutto in riferimento al fatto che l'opera dello studioso amburghese gli offriva un modo di pensare la storia lontano dal positivismo accademico che il curatore disprezzava apertamente²⁰⁴. Va inoltre ricordato l'altro grande incontro intellettuale che Szeemann ascrive agli anni parigini, quello con la

²⁰³ *Una vita raccontata...*, cit.

²⁰⁴ Questa considerazioni derivano da una conversazione con il dott. Bezzola che ha avuto luogo a Zurigo nel novembre 2009.

dottrina patafisica, che lo pone di fronte ad un pensiero intuitivo e alogico che assumerà sempre più importanza nel suo modo di strutturare le mostre:

“Quanto era noioso, infatti, dover paragonare la lavanda dei piedi di Gesù Cristo raffrontandola tra centinaia di libri e migliaia di riproduzioni, e quanto era tra l’altro anche inutile, se paragonato al risultato. Aveva effettivamente ragione Alfred Jarry, quando nei suoi studi sui chiodi della croce cercava il quarto, scomparso un giorno impreciso, attorno al 1230, e poi ritrovato nella gomma della sua bicicletta attorno al 1895.”²⁰⁵

L’antistoricità dell’approccio szeemanniano si esplica in generale attraverso il suo interesse per visioni del mondo uniche, per quelle “mitologie individuali” che difficilmente sono inquadrabili in un contesto culturale, ma anzi si fanno tali proprio in quanto si configurano per il loro “essere altro” rispetto al contesto. L’utopico, il visionario, il fantastico, che fu sempre quello a cui il curatore anelò, sono di per se stessi non integrati e non integrabili.

“Solo la creazione singola, perché maggiormente priva di compromesso, anche se per i contemporanei non ancora comprensibile, può creare i simboli del futuro e quindi, inizialmente, essere capita da pochi. La volontà di gruppo appartiene alla cultura, al concetto completo, l’arte al contrario non è adatta e perciò crea difficoltà.”

“Volevo anche evitare l’eterna lotta tra due stili che caratterizza la storia dell’arte - surrealismo contro dada, pop contro minimalismo, e via discorrendo - e quindi ho coniato il termine “mitologie individuali”, una questione di attitudini, non di stile.”²⁰⁶

L’attenzione per le “attitudini” piuttosto che per gli stili lo portò ad una lettura molto libera dello sviluppo storico delle arti; prendiamo in esame, per puro esempio, un testo e una realizzazione allestitiva che hanno a che fare con la storia dell’arte austriaca del ‘900. Nel discorrere dello sviluppo dell’arte in questo Paese, Szeemann lamenta l’esistenza di “un’immagine storica che rende eccessivo omaggio alla teoria di evoluzione progressista: perché

²⁰⁵ Harald Szeemann, *Der Erkunden von Mythen mittels Video*, in “Kunst-Bulletin” n.4, aprile 1974, in italiano (*L’esplorazione dei miti attraverso il video*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 176 - 180.

²⁰⁶ Citazioni tratte rispettivamente da *Pensiero* (non datato, verosimilmente redatto dopo la metà degli anni ’80), ibid. pp. 254 - 264, e dall’intervista del 1996 di Hans Ulrich Obrist, *Mind over matter...*, cit. (trad. it. dell’autore). In quest’ultimo brano Szeemann si riferisce alla sua documenta (1972).

qui da cattivi Masson non erano all'improvviso nati buoni Pollock bensì il gesto introverso, che era già presente in Schiele e Kokoschka e Kubin, non si era reso autonomo da un insieme complesso, ma si era talmente ampliato che niente dell'eredità intensive andò perso. Di recente Rainer ha almeno potuto approfittare di quest'altra visione delle cose, più una storia dell'arte delle intenzioni intensive che una storia dell'arte delle formulazioni che si chiudono in modo preciso.”²⁰⁷

Non si tratterebbe quindi nell'ottica di Szeemann di rintracciare l'affinamento di uno stile, o comunque un suo qualche sviluppo, quanto piuttosto di intendere negli artisti di inizio secolo una riserva energetica che rende il panorama austriaco diverso da ogni altro, e che quindi investe anche le formulazioni successive come l'arte informale, ormai divenuta un linguaggio internazionale. Il curatore ebbe successivamente modo di lavorare ad una mostra su questo Paese. In un'intervista dell'epoca in cui gli viene domandato come funzioni il suo “allestimento per associazioni”²⁰⁸, Szeemann spiega come per superare la canonica idea della Vienna inizio secolo, con una sala dedicata a Freud, una a Klimt e così via, abbia cercato di integrare una componente non storica, che funzionasse per allusioni e per rimandi a molti dati storici diversi. Ecco quindi che nell'allestimento viennese la sala d'apertura della mostra presenta la riproduzione della croce che sventta in cima alla Cattedrale di Santo Stefano, riposizionata dopo la fine dell'assedio turco nel 1683, che singolarmente fa iniziare il percorso con l'allusione ad una cultura altra e ad una minaccia dall'esterno. Il divano *Berggasse 19* di Hans Hollein²⁰⁹ e un fotogramma da *Geheimnisse der Seele (I segreti di un'anima, 1926)* di Georg Wilhelm Pabst, in cui una donna sembra uscire dalla bocca di un uomo, paiono entrambi alludere in modo ironico e insieme conturbante

²⁰⁷ In questo passaggio Szeemann si riferisce in particolare ad una mostra dedicata all'informale in Austria. Il brano è tratto da *Oh Du fröhliches...*, cit.

²⁰⁸ Si tratta di Karen Rudolph, *L'Autriche sur le divan de Szeemann*, in “Beaux Arts Magazine” num. 148, 1996, pp. 62 – 69. La mostra in questione è *Austria im Rosennetz*, MAK Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna, 10 settembre – 10 novembre 1996; Kunsthaus Zürich (con il titolo *Wunderkammer Österreich*), 6 dicembre 1996 – 23 febbraio 1997; Palais des beaux-arts, Bruxelles (con il titolo *Visionair Oostenrijk / L'Autriche visionnaire*), 27 febbraio – 12 luglio 1998.

²⁰⁹ Il nome del mobile, che ha le vaghe sembianze di una poltroncina e di un lettino da analista fusi insieme, allude alla residenza e studio viennese di Sigmund Freud dal 1891 alla sua partenza nel 1938.

a Freud, rendendo omaggio allo stesso tempo alla storia di due discipline, il cinema e l'architettura, per cui l'Austria ha contribuito in modo significativo a scrivere la storia del '900. Al centro della sala, un dipinto cinquecentesco proveniente dal gabinetto d'Ambras, il ritratto di un cavaliere con l'occhio trapassato da una lancia, si presenta agli occhi del curatore come metafora di una mostra che dovrebbe colpire la vista.

Per questo processo associativo, che non si sviluppa attraverso comparazioni tecniche o stilistiche, né per piani temporali, quanto piuttosto chiama in causa temi romantici quali l'affinità, la corrispondenza e le risonanze, Szeemann è stato spesso criticato, e accusato di occupare una posizione da guru, chiudendo di fatto la possibilità di dialogo con le sue scelte arbitrarie o comunque non giustificabili secondo canoni né storici né scientifici, e appellandosi ad una forma romantica di ricerca dell'“essenza” dell'arte²¹⁰. Il curatore infatti rivendicò sempre alla visita ai suoi musei e mostre non tanto un acquisto in termini di conoscenza, quanto piuttosto un'esperienza in termini emozionali. Garnaoui nella sua intervista parla di “un'attivazione della sensibilità” che verrebbe richiesta al pubblico, piuttosto che un bagaglio culturale sufficiente²¹¹; Szeemann risponde affermando che la questione fondamentale della mostra in generale per lui non è tanto la giustapposizione di oggetti, e la conseguente costruzione di uno specifico significato, quanto piuttosto il modo in cui lo spazio viene investito, “la sensualità delle cose che si irradia nello spazio”. Saremmo quindi di fronte ad un uso dello spazio dell'allestimento non come cesura fra le opere, ma come spazio semantico denso. L'accostamento di elementi nella mostra, così come nel montaggio cinematografico, produce inevitabilmente senso²¹². Questo evidentemente è più comprensibile per alcune mostre del curatore, come

²¹⁰ Cfr. in particolare Debora J. Meijers, *The museum and the “ahistorical exhibition”. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, in Ine Gevers (a cura di), *Place, position, presentation, public*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1992, pp. 28-40 [trad. it. di Alessandro Serra, *Il museo e la mostra “a-storica”. L'ultima trovata degli arbitri del gusto o un fenomeno culturale importante?*, in Cecilia Ribaldi (a cura di), op. cit., pp. 215-230].

²¹¹ Cfr. Amyel Garnaoui, op. cit.

²¹² Per quanto riguarda il parallelo tra esposizione e film, cfr. il saggio di Nathalie Heinich e Michael Pollak *From museum curator to exhibition author* in Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne (a cura di), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London 1996..

per esempio il ciclo dedicato alla scultura monumentale, spesso ospitate in enormi edifici riconvertiti a contenitori culturali, in cui le opere sembrano essere messe al servizio di un'esperienza spaziale, sensoriale. Anche nei musei di Locarno d'altro canto, seppur con mezzi e modalità diverse, è sempre presente un'estrema attenzione per il modo in cui gli oggetti sembrano interagire tra loro e nello spazio che li ospita.

Una strategia spesso usata dal curatore è quella dell'accumulo, che si sviluppa in due modalità: attraverso la creazione di specifiche zone ad alta densità di materiale, oppure attraverso l'*horror vacui* che investe un'intera parete, o un'intera stanza. La prima modalità è presente in generale nel Museo Comico, dove le piccole vetrine completamente trasparenti occupano uno spazio molto ridotto, e spesso sono poste agli angoli delle stanze lasciando molto spazio libero alla deambulazione del pubblico. In esse il materiale, spesso oggetti di piccola dimensione, è disposto con modalità diverse, a volte ordinato in insiemi simmetrici, altre volte stipato in aree che risultano troppo anguste. È il caso della vetrina dedicata alla raffigurazioni kitsch dell'elefante, in cui dei grandi peluche sono come schiacciati all'interno di uno spazio estremamente ridotto.

Il fatto che le suddette vetrine realizzate da Zürcher abbiano le quattro pareti e i ripiani di vetro consente una fusione di piani e un'ulteriore commistione di oggetti, dal momento che sono sempre visibili allo stesso tempo manufatti posti su più ripiani, e nel caso delle vetrine poste nelle pareti d'entrata, anch'esse di vetro, gli oggetti esposti fanno da filtro alla visione della stanza principale del museo. Il senso di vertigine dettato dalla disposizione così fitta di manufatti raggiunge l'apice nell'ultima sala, quella dedicata alle maschere. Essa è la più piccola, e inoltre reca alle pareti un colore viola molto scuro, che, se sommato all'oscurità data dalla chiusura delle finestre, rende lo spazio incerto e ancora più angusto. In essa, come già ricordato, decine di maschere appese al soffitto formano “la via lattea delle maschere”, e il visitatore si trova così letteralmente inglobato in uno spazio completamente saturo di oggetti.

Un accumulo che si espande fino ad occupare un'intera parete è riscontrabile invece nel caso della Madonna del Sasso, per quanto riguarda la

collezione di ex-voto, che vengono allestiti in modo similare alla mostra a loro dedicata nel 1964 alla Kunsthalle Bern: da un metro circa di altezza fino quasi al soffitto, occupando tutta la larghezza della parete e con pochi centimetri di scarto tra una tavoletta e l'altra. Come nel caso del Museo Comico quindi, Szeemann sembra non prestare molta attenzione alla canonica altezza media a cui appendere i manufatti, richiedendo al visitatore, se intenzionato a visionare ogni singolo oggetto, di dislocarsi nello spazio abbassandosi o alzando la testa. Le tavolette inoltre non sembrano essere allestite secondo un ordine tematico, non viene rispettato nessun canone rispetto a simmetria o parallelismo, e l'unico criterio sembra essere quello di inserirne il più possibile.

Vale forse la pena ricordare la polemica dell'autore rispetto alle scelte allestitive della *Collection de l'art brut* a Losanna, museo in cui Szeemann rilevava una volontà di enfatizzare la componente estetica dei manufatti, attraverso il loro distanziamento spaziale e l'illuminazione con faretti di ogni singola opera che così risultava spuntare dal buio, in un totale isolamento, a discapito da una parte della componente “ossessiva”, “energetica” di tali opere, dall'altra della possibilità di comparazioni²¹³.

Dal momento che il curatore avvicina spesso manufatti di devozione popolare ad altri afferenti all'*art brut*, ritenendole entrambe “aree marginali e regioni sconosciute della creazione artistica figurativa”²¹⁴, credo sia legittimo supporre che una presentazione del tipo adottato prima a Berna, poi a Orselina fosse pensata proprio con l'intenzione di sottolineare degli aspetti che esulassero dal campo estetico, e che fossero piuttosto pertinenti all'ambito della devozione e, in ultima analisi, del desiderio, pur mantenendo aperta la possibilità di un confronto sul piano del contenuto. Questo tipo di allestimento per altro non è presente a casa Anatta, dove il curatore sembra prescrivere al visitatore uno sguardo più analitico rispetto ai singoli oggetti, che spesso vengono allestiti alle pareti rispettando le regole del canonico sistema a pendant. Un accumulo più libero e asimmetrico è presente solo nella sala dedicata all'*Enciclopedia del bosco* di Armand Schulthess, in cui le

²¹³ Cfr. Ein neues Museum in Lausanne - *Die “Collection de l'Art Brut”*, in Harald Szeemann, *Individuelle...*, cit., pp. 145 - 148, e cap. 8.

²¹⁴ Cfr. Harald Szeemann, *Ex voto*, cit.



Fig. 18: casa del Padre, Orselina (allestita nel 1982): particolare della stanza “il Sacro Monte”. Per gentile concessione della Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate (Mendrisio), Canton Ticino, Svizzera.

pareti sono completamente coperte dalle placche di metallo poste dall'autore originariamente sugli alberi, insieme talvolta a delle riproduzioni fotografiche che testimoniano la disposizione originale. Nell'allestimento di casa Anatta è possibile inoltre individuare due diverse tipologie di sguardo prescritte, attraverso la disposizione di materiali di tipo diverso secondo assi verticali o orizzontali. Per quanto riguarda le fotografie, le stampe, i disegni, tutto il materiale prettamente visivo, esso il più delle volte è posto a parete; mentre per quanto riguarda l'ingente numero di pubblicazioni, pamphlets e lettere, viene posto per la maggior parte dei casi in delle basse vetrine. Esse, disegnate da Christoph Zürcher, hanno una configurazione piuttosto insolita, in quanto in molti casi si estendono per alcuni metri quadri fino ad accogliere decine di libri, e sembrano configurarsi come dei tavoli molto bassi più che come delle vetrine.

Il culmine della costruzione del personaggio di sciamano dell'arte contemporanea e di un metodo allestitivo intuitivo e sostanzialmente indecifrabile secondo parametri razionali si ebbe nella serie di mostre della seconda metà degli anni ottanta dedicate alla scultura²¹⁵, rispetto ad una delle quali il curatore ebbe a scrivere:

“*Zeitlos* è dunque la formulazione assolutamente odierna secolarizzata della pretesa soggettiva e obiettiva dell'al di là e dell'eterno: non nel senso canonico, bensì come concentrato di epoche presenti investite e vissute (*kairos*) nello spazio temporale (*chronos*) verso il tempo sconfinato lontano, verso l'eternità (*aion*).”²¹⁶

La riflessione sulla dimensione temporale della mostra gioca sempre nelle sue considerazioni un ruolo importante; come già analizzato precedentemente, per il curatore l’“essenza” dell’arte sembrerebbe consistere nella possibilità di aprire una breccia nel presente e riattivare nello spazio del museo la sua carica utopica e rivoluzionaria in un nuovo inizio:

“La letteratura storico-artistica continua a valutare l’arte secondo l’abilità tecnica e/o la libertà d’espressione, piuttosto che secondo il grado in cui

²¹⁵ Le già citate *Spuren, Skulpturen und Monuments ihrer präzisen Reise; De Sculptura; SkulpturSein; Zeitlos* e *G.A.S.: Grandiose Ambitieux Silencieux*, 1985-93.

²¹⁶ Harald Szeemann, *Suoni a-storici* (non datato ma verosimilmente posteriore al 1988), in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 265 - 269.

quest'abilità tecnica o questa libertà sono stateificate per raggiungere una nuova libertà - che non conosce paura della tradizione perché essa è assorbita e trasformata, attraverso le sua propria presenza nel qui e ora, in una nuova tradizione che diviene un nuovo presente. Questo avviene istantaneamente, perché quando il passato e il presente si interpenetrano, essi non sono cristallizzazioni d'intenzioni e verità, ma costituiscono un nuovo inizio e una fine in se stessi".²¹⁷

In questo passaggio l'autore sembra dichiararsi interessato a qualcosa di diverso dai capolavori e dai momenti di innovazione espressiva, elementi canonici su cui la storia dell'arte è costruita. Per Szeemann un'opera d'arte presenta una forma di tempo collassato, un presente perpetuo che offre una possibilità d'esperienza diretta e individuale. Le mostre quindi non dovrebbero tanto cercare di rappresentare la storia, quanto piuttosto provvedere ad uno spazio in cui l'arte possa essere esperita in tutta la sua intensità, costituendosi quindi come un atto di resistenza alla scrittura della storia stessa.

In considerazioni di questo tipo il curatore sembra molto vicino al concetto di anacronismo così come viene sviluppato da Georges Didi-Huberman attraverso la lettura in particolare di Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein²¹⁸. Secondo il filosofo francese, nel confronto con un'immagine non sono implicati solamente il tempo di chi guarda e il tempo in cui l'immagine è stata prodotta, bensì un insieme complesso di ritmi discordanti, fratture e conflitti tra temporalità diverse, e la sfida posta allo storico consisterebbe non tanto nel fissare o eliminare la distanza, quanto piuttosto nel farla agire nel ritmo alterno tra un movimento di prossimità e una presa di distanza critica. La lezione che Didi-Huberman trae da questi tre studiosi, di cui, per inciso, non sappiamo quali testi Szeemann ebbe modo di leggere²¹⁹, è che l'oggetto delle discipline storiche non sarebbe propriamente il passato, di per sé inconoscibile, quanto una forma di memoria, di montaggio del

²¹⁷ Da Harald Szeemann, *Cy Twombly: an appreciation* (1987), citato in Alison Green, *When attitudes become form and the contest over Conceptual Art's history*, in Michael Corris (a cura di), *Conceptual art: theory, myth and practise*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2004 [trad. it. dell'autore].

²¹⁸ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000 [trad. it. di Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 2007].

²¹⁹ Negli scritti di Szeemann si riscontrano riferimenti ripetuti solo rispetto a Aby Warburg.

tempo. Essendo la memoria un processo psichico, la storia non può che essere rammemorativa o mnemotecnica. Il passaggio da una concezione del passato come fatto oggettivo a una che lo considera come legato alla memoria convoca sul terreno dell'epistemologia storica alcune teorie della memoria che caratterizzano la storia del pensiero del '900: Sigmund Freud, Marcel Proust, il surrealismo. Anche per Szeemann la memoria sembra giocare un ruolo importante, in opposizione alla dimensione storica. Egli afferma infatti di essersi sempre rifiutato di dirigere un museo proprio in quanto interessato alla mostra temporanea in se stessa, intesa quale unico *format* che consenta di dare la “spazialità necessaria” all’opera; le stesse opere, nel momento in cui vengono musealizzate, divengono per il curatore dei meri documenti. Nell’allestimento museale, dal momento che questa istituzione è sempre dominata dalla burocrazia, e non viene mai data ad un singolo la possibilità di creare un museo, vengono sistematicamente persi prima la giusta dimensione spaziale, poi quella del ricordo: il valore della memoria è l’unico che ha importanza, e Szeemann considera la mostra temporanea quale unico mezzo che consenta di visualizzarlo²²⁰.

Le ricerche recenti di Didi-Huberman offrono uno spunto interessante per pensare a questi concetti anche riguardo a un altro degli oggetti d’interesse di Szeemann nel corso di svariati decenni, che come abbiamo visto gioca un ruolo importante anche nel contesto locarnese: gli ex-voto. In un breve testo nel 2006²²¹, il filosofo francese considera questi manufatti come una fonte di malessere per gli storici dell’arte, principalmente per la messa in crisi che comporterebbero sia dei modelli estetici dell’arte, sia del modello positivista della storia come catena narrativa continua di “influenze”. Essi infatti nel corso di svariati secoli non si sono mai evoluti, né nelle dimensioni, né nel materiale, nella tecnica di fabbricazione o nello stile. Ci troveremmo quindi con gli ex-voto di fronte ad una storia che deve tener conto di una temporalità differente, che “insiste e resiste” rispetto alle cronologie evolutive o progressive.

Uno studioso che compare molto spesso nelle riflessioni di Szeemann

²²⁰ Per queste ultime considerazioni cfr. l’intervista già citata di Maria Laura Parma.

²²¹ Georges Didi-Huberman, *Ex-voto: image, organe, temps*, Bayard Éditions, Paris 2006 [trad. it. di Rosella Prezzo, *Ex voto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007].

è Hans Sedlmayr, autore de *La perdita del centro*, tra i testi più discussi in ambito germanico negli anni formativi di Szeemann²²². Lo studioso austriaco può essere considerato come rappresentante dell’“estrema destra” del pensiero critico sulle avanguardie storiche: scopo del suo testo più celebre è, attraverso una sistematica analisi del decorso dell’arte dal ‘700 ai giorni nostri, la descrizione del grande male che affligge la figura dell’artista e la sua produzione nel XX secolo: la “perdita del centro”, un processo di sistematica degradazione e di disumanizzazione dell’uomo. La metafora medica si sviluppa per tutto il volume, le cui parti si dividono in “sintomi”, “diagnosi e decorso”, “prognosi e risoluzione”, “etimasia”. L’analisi di Sedlmayr dal punto di vista dell’apprezzamento della contemporaneità si pone chiaramente agli antipodi della visione di Szeemann: Cézanne viene accusato di “preparare lo scoppio dell’elemento extra-umano” con un innaturale silenzio e un atteggiamento che sconfina nel patologico; il cubismo sarebbe portatore di morte, l’espressionismo di “caos ardente”, il surrealismo di un “demoniaco gelido”, “ultimo frettoloso passo verso lo sfacelo dell’arte e dell’uomo”. I suoi assunti metodologici sono però molto interessanti, e sostanzialmente in linea con l’approccio szeemanniano: nell’introduzione, lo storico si pone come obiettivo di non considerare le opere solo come realtà storiche, bensì come sintomi, arrivando così alla diagnosi delle sofferenze del nostro tempo, utilizzando l’arte come strumento per comprendere le caratteristiche di un’epoca. Una storia dell’arte vicina alla disprezzata psicologia²²³, quindi, che, applicando una tecnica analoga allo studio della psiche, non si limita a studiare la coscienza e gli ideali artistici di un’epoca, quanto piuttosto va alla ricerca della zona inconscia della ricettività, un “metodo delle forme

²²² *Verlust der Mitte*, Müller, Salzburg/Wien 1948 [trad. it di Marola Guarducci, *Perdita del centro: le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un’epoca*, Rusconi Editore, Milano 1974]. Nel corso degli anni Sedlmayr è citato almeno quattro volte nei testi di Szeemann: nella premessa del catalogo di *documenta 5* (1972), nei testi non datati - entrambi post 1985 - *Pensiero e Suoni a-storici*, e in un testo scritto per una mostra di Kurt Schwitters (Serge Lemoine, op. cit.). I primi tre testi sono stati ripubblicati in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit.. Nel testo su Schwitters Szeemann, in riferimento al concetto di *Gesamtkunstwerk*, afferma che quest’ultimo ormai è divenuto un racconto per le serate davanti al caminetto, “un invitato benaccetto alla “perdita del centro”, questa grande mise en scène dettata a Sedlmayr dal pessimismo culturale del XIX secolo” [trad. it. dell’autore].

²²³ Nel capitolo centrale del volume (cap. 7, *La perdita del centro*) la psicologia moderna è chiamata in causa come una delle principali responsabili nella degradazione dell’uomo e nella sua progressiva “immersione nel fango”.

critiche”, quelle forme assolutamente nuove, considerate stranezze e capricci, che sono però le uniche in grado di svelare i profondi recessi di un’epoca²²⁴. L’autore non era interessato quindi a porre problemi in modo storico-critico, ma la sua analisi si diresse piuttosto verso una critica dello spirito dell’epoca, considerando l’arte non come il complesso delle sue manifestazioni, quanto come un insieme di singole creazioni che non possono in nessun modo essere concepite come modelli e tappe provvisorie di un processo stilistico. Nella storia non si avrebbe per Sedlmayr un processo evolutivo, quanto uno scontro di forze sotterranee che, nel caso dell’arte dell’avanguardia storica, si sono originate nel ‘700 e sopravvivono ad ogni rivoluzione stilistica.

²²⁴ L’autore cita a proposito alcuni progetti decorativi di Andrea Pozzo e il progetto per la casa delle guardie campestri di Claude-Nicolas Ledoux (1770 circa).

“Infondere nell’umanità calore e una nuova luce spirituale”: alcune considerazioni su Joseph Beuys

L’artista tedesco Joseph Beuys è in assoluto uno dei nomi più ricorrenti lungo tutta la carriera di Szeemann: il curatore lo inserisce in ben diciassette delle sue mostre, a partire dal 1969, quando l’artista stava iniziando a ricevere riconoscimenti e fama internazionali, fino al 2004²²⁵. Al curatore svizzero si deve la realizzazione di quella che rimane la più grande esposizione monografica mai realizzata sull’artista, in tour in Europa tra il 1993 e 1994, per la quale vengono pubblicati degli apparati in catalogo che sono a tutt’oggi un punto di riferimento imprescindibile per gli studiosi. Va ricordato inoltre che Szeemann si dimise dal suo ruolo di direttore della Kunsthalle di Berna

²²⁵ Beuys infatti, nato nel 1921, ottiene la prima personale in uno spazio museale solo nel 1967, allo Städtisches Museum di Mönchengladbach, e questa data coincide con il fiorire dell’interesse per questo artista a livello internazionale. Cfr. a proposito la testimonianza di Johannes Cladders, curatore della mostra, in Harald Szeemann (a cura di), *Joseph Beuys*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 26 novembre 1993 - 20 febbraio 1994; Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 15 marzo - 6 giugno 1994; Musée national d’art moderne centre Georges Pompidou, Paris, 30 giugno - 3 ottobre 1994), Editions du Centre Pompidou, Paris 1994. Per quanto riguarda le mostre di Szeemann a cui Beuys prese parte, si tratta di: *When attitudes become form*, cit., *Das Ding als Objekt*, cit., *documenta 5*, cit., *L’arte degli anni settanta* (Giardini di Castello, Venezia - 39ma Esposizione internazionale d’arte La Biennale di Venezia, 1 giugno - 28 settembre 1980), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, cit. e, dopo la morte dell’artista nel gennaio 1986, *De Sculptura*, cit., *SkulpturSein*, cit., *Zeitlos*, cit., *a-Historische Klanken* (Museum Boymans Van Bruningen, Rotterdam, 28 agosto - 2 ottobre 1988), *Einleuchten: Will, Vorstel & Simul in HH*, cit., *Joseph Beuys*, cit., *L’Autre - Biennale d’art contemporain de Lyon 1997*, cit., *Speed & Water*, cit., 49ma Esposizione internazionale d’arte La Biennale di Venezia - *Platea dell’Umanità* (Giardini di Castello e Arsenale, Venezia, 10 giugno - 4 novembre 2001), *Geld und Wert / Das letzte Tabu*, cit., *Aubes: réveries au bord de Victor Hugo*, cit., *La bellesa del fracàs El fracàs de la bellesa* (Fundació Juan Miró, Barcellona, 28 maggio - 24 ottobre). La citazione nel titolo del capitolo è tratta da Harald Szeemann, *Proteggi la fiamma* (2002), in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 139 - 141. La frase completa recita: “Al pari di Steiner, il suo intento [di Beuys, N.d.A.] era quello di infondere nell’umanità calore e una nuova luce spirituale”.

nel 1969 per protesta contro la decisione del direttivo che aveva bocciato la proposta di una personale dell’artista tedesco; se è vero che i rapporti con il suddetto organo erano talmente deteriorati dopo la mostra *When attitudes become form* che le dimissioni erano quasi scontate, rimane il fatto che il curatore ritenesse questo rifiuto indegno del museo che si trovava a dirigere.

D’altro canto in diverse occasioni Szeemann ebbe modo di citare Beuys come il più grande artista del dopoguerra; questo dipende in gran parte dalla peculiare concezione del curatore rispetto al ruolo dell’arte e della creatività, che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti, e che nell’artista tedesco sembra trovare la perfetta incarnazione. Basti pensare al fatto che Beuys è tra i pochissimi artisti strettamente contemporanei che fecero parte della mostra dedicata al *Gesamtkunstwerk*²²⁶, e Szeemann ebbe più volte modo di dichiarare che l’opera di Beuys rappresenta l’ultima grande arte che possiede una reale dimensione utopica, nello sforzo mai appagato di immaginare una società nuova e un uomo nuovo. Per essere più specifici, le affinità e linee di scambio tra Szeemann e Beuys sono principalmente due: una continua riflessione sulla propria figura intellettuale e il modo di raccontarla, e una più generale condivisione del modo di intendere l’arte, che deriva essenzialmente, ancora una volta, dalla lettura di Rudolf Steiner.

Per quanto riguarda il primo punto, va notato il fatto che Beuys è sicuramente una figura cardine del concetto szeemanniano di “mitologia individuale”, intesa come la trasposizione della propria vicenda individuale in chiave mitica come base per una conoscenza universale. Alain Borer per esempio individua nel saggio nel catalogo della personale curata da Szeemann come in tutto il Novecento si sviluppi un’inclinazione da parte di molti artisti a cercare di portare l’attenzione sulla propria individualità, e di costruire una leggenda su di essa: da Duchamp a Beuys, passando per Piero Manzoni, Yves Klein, seppur vari da caso a caso l’inclusione di schietti dati autobiografici²²⁷. Con Beuys ci troviamo di fronte ad uno dei casi più eclatanti, dal momento che l’artista giunge a mitizzare la propria autobiografia fino al riconoscimento di due morti simboliche,

²²⁶ Tra cui anche Marcel Broodthaers e Anselm Kiefer.

²²⁷ Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*, in Harald Szeemann, *Joseph Beuys*, cit.

che avrebbero portato rispettivamente all’assunzione cosciente del proprio destino d’artista, e ad una svolta radicale nel proprio percorso; due crisi che portano alla successiva maturazione del proprio linguaggio.

A riguardo Szeemann afferma:

«Beuys emanava una freschezza e una giovinezza legate al fatto che egli non sviluppava un’opera che diveniva arte attraverso l’analisi dell’arte, bensì faceva appello ai suoi ricordi d’infanzia, agli avvenimenti chiave della sua vita, e la percezione sensibile e extrasensibile si condensavano in una visione spirituale, in dei “segni-soglia” d’una portata, di una forma invocatrice a cui donava una Gestalt, una forma.»

Il tema del tempo, personale e storico, rappresenta per il curatore un punto importante per comprendere l’opera di Beuys, che alluderebbe spesso alla possibilità di esplorare il tempo non tanto in modo lineare, quanto piuttosto come capacità di deviare passato e presente verso un’idea di futuro denotata da calore e amore²²⁸.

Parte della critica, soprattutto statunitense, è sempre stata piuttosto diffidente rispetto a Beuys, e da tempo l’incondizionata accettazione dell’autorità interpretativa dell’artista stesso sul suo lavoro ha iniziato ad essere motivo di riflessione. Jan Verwoert per esempio nota come la lettura di Donald Kuspit, così come di molti critici tedeschi del periodo, assuma in modo assolutamente acritico le letture che l’artista dava non solo dei suoi lavori, ma anche della sua stessa figura²²⁹. Mi riferisco in particolare al topos della guarigione, che agisce in Beuys sia a livello biografico, sia a livello metaforico rispetto alla sua produzione artistica, e si porrebbe come atto rigenerativo nei confronti del popolo tedesco dopo l’infiausta parentesi nazista, una rinascita resa possibile grazie all’immissione di energia creativa pagana. Ecco quindi che lo sciamano-guaritore si contrappone idealmente al dittatore-tecnocrate, senza considerare, afferma Verwoert, che il motivo della guarigione mitica occupa una posizione centrale in tutta la critica sociale

²²⁸ Cfr. Harald Szeemann, *Joseph Beuys. La machine thermo-ardente à explorer le temps*, ibid., da cui è tratta la citazione precedente [trad. it. dell’autore].

²²⁹ Jan Verwoert, art. cit.; l’autore si riferisce in particolare a Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-garde Artist*, Cambridge University Press, New York 1993.

moderna, e si ritrova tale e quale nella retorica nazista. In ultima analisi quindi l'artista non avrebbe mai sottomesso i suoi concetti ad un'analisi storica, e gran parte della critica tedesca gli avrebbe fatto scudo attraverso un elogio isterico²³⁰. Szeemann di fatto non entra in questo dibattito, e per la personale di Zurigo del 1993 decide dal punto di vista allestitivo di presentare i lavori nella maniera più diretta possibile, senza rileggerli o rivisitarli criticamente. Questo perché per il curatore Beuys rappresentava una figura cardine della sua idea di creatività e della ricaduta di essa in termini sociali, ma non era interessato alle problematiche di ordine politico rispetto alla storia tedesca che la sua opera innesca.

Senza entrare nel merito del dibattito rispetto al fatto che la lettura szeemanniana, ed in generale tedesca, dell'opera di Beuys sia effettivamente semplicistica e acritica, lo scarto tra le due posizioni è evidente anche rispetto alla questione dell'eredità duchampiana. È noto come Marcel Duchamp sia l'unico artista che Beuys criticò pubblicamente, con l'azione *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*²³¹, accusandolo di aver iniziato una rivoluzione in campo artistico che però si è fermata solo ad una questione di stile, evitando di giungere alle estreme conseguenze: la necessità cioè di espandere il campo dell'arte fino ad inglobare l'intera vita dell'uomo e lo sviluppo della società. Szeemann, di nuovo in linea con la lettura che l'artista tedesco dà di se stesso, parla di Beuys come dell'unico artista che è riuscito ad andare oltre il "Grand Verre" duchampiano, situandolo quindi come diretto continuatore delle teorie dell'artista francese, pur ponendo altrove il problema di cosa Beuys effettivamente conoscesse di Duchamp

²³⁰ Cfr. a riguardo Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, *Joseph Beuys at the Guggenheim*, in "October", vol. 12, pp. 3-21, 1980. Rispetto al rapporto tra Beuys e il passato della sua nazione, il giudizio di questo critico è inappellabile: per Benjamin Buchloh l'artista renderebbe deliberatamente sfocati i fatti storici, mitizzando concetti quali "sofferenza" e "guarigione", e quindi evitando la questione della responsabilità, in un passaggio automatico da sterminatore a vittima attraverso il racconto del proprio incidente aereo. La sua arte sarebbe quindi per Buchloh un'espressione sintomatica della condizione emotiva del popolo tedesco. Rosalind Krauss evidenzia piuttosto come il mito della rinascita in Beuys sembri fare riferimento ad un vago passato teutonico più vicino al feudalesimo che alla Germania moderna, e individua in questa possibilità di riflettere sul proprio passato senza di fatto considerare il Nazismo il nucleo del suo successo in patria.

²³¹ *Il silenzio di Duchamp è sopravvalutato*, trasmessa in diretta dal secondo canale della televisione tedesca nel novembre 1964. La trasmissione comprendeva anche performance di Wolf Vostell, Tomas Schmit e Bazon Brock.

nei primi anni sessanta²³². Proprio questo punto consente a Buchloh di considerare invece l'opera beuysiana e la sua celebre assunzione che tutti possono essere artisti come la ripresa di un *cliché* surrealista vuoto, che manca di ogni precisione storica e privo di conseguenze politiche, in un'epoca in cui la Germania riscopre l'impatto delle proposizioni surrealiste e dada dopo la cesura nazista. Le correnti minimaliste e pop, piuttosto, avrebbero contribuito secondo il critico americano al “disvelamento” dell'opera d'arte, realizzando le implicazioni del gesto duchampiano tramite un'analisi di come le opere acquisiscano significato attraverso il contesto della loro presentazione, i riferimenti intertestuali e il gioco aperto di interpretazioni, mentre Beuys avrebbe restaurato il modello tradizionale unidirezionale dell'attribuzione autoritaria del significato attraverso la dichiarazione d'intenzioni.

Szeemann, come spesso succede, sembra rispondere a queste problematiche chiamando in causa dei concetti evocativi ma difficilmente razionalizzabili, affermando che, a differenza delle opere minimaliste (di Donald Judd nello specifico) che sarebbero subito leggibili nei termini di lavori che problematizzano il rapporto tra corpo e spazio esteriore, in Beuys ci troviamo di fronte a “una lezione sull'energia e il calore”, e, di fatto, ad un mistero difficilmente decriptabile. Di avviso simile un altro curatore europeo che ebbe a che fare con Beuys nei primi anni del suo riconoscimento internazionale: mi riferisco a Jan Leering, che cura nel 1968 una doppia personale di Beuys e di Robert Morris. Confrontando le opere dei due artisti in un commento tardo, Leering sottolinea, ancora una volta, il fattore temporale, che in Morris sembra concretizzarsi in una densità, in qualcosa di concreto, mentre in Beuys il forte potere evocativo degli oggetti sembra evocare un qualcosa di arcaico che interagisce con il presente, sottolineato dalla scelta spesso ripetuta dall'artista di presentare le opere come all'interno di uno studio che fosse stato abbandonato in tutta fretta. Questo tipo di commenti sembra d'altro canto far luce per lo meno su un dato che può

232 Cfr. l'intervista al curatore di Catherine Millet “*Zeitlos*”, *un poème dans l'espace* (1988) ora in Szeemann, *Ecriture...*, cit., e Harald Szeemann, *Anschwebende...*, cit., in cui l'autore redige un'accurata storia della tarda ricezione di Duchamp nella Germania del dopoguerra, e afferma che verosimilmente negli anni sessanta Beuys dovesse conoscere solo i ready-made (non quindi il “*Grand Verre*” né *Etant donné*), e non fosse a conoscenza delle varie interviste e discorsi fatti dall'artista a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta.

essere considerato assodato: il fatto che il lavoro di Beuys, se considerato alla luce del contesto artistico degli anni sessanta e settanta, risulta come un corpo estraneo, qualcosa di difficilmente classificabile e comprensibile: come l'astrologia in un congresso di astronomi, citando una bell'immagine presente nel catalogo della personale curata da Szeemann²³³.

L'opera di Beuys che più di ogni altra produce l'impressione di un "accampamento abbandonato in tutta fretta" a cui Leering fa riferimento è forse la grande installazione che viene presentata per la prima volta al pubblico proprio in occasione della mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Das Kapital Raum, 1970 - 1977*. Essa non porta nessuna traccia dei materiali che avevano reso famoso Beuys, come il grasso, la cera o il feltro, bensì consiste in uno spazio simile ad un atelier o a un'aula, in cui vengono presentati una gamma di apparecchi destinati a produrre, immagazzinare o amplificare segnali acustici (tra cui un pianoforte, dei registratori, delle casse), e due postazioni per la proiezione di materiale audiovisivo. Completano l'installazione una serie di pannelli che riportano dei diagrammi che sembrano alludere alla fonazione: sono infatti rappresentati il pomo d'Adamo e la trachea. Tenendo conto del contesto in cui viene deciso di presentare l'opera, essa sembra indicare, o per lo meno così è stata interpretata, come la conoscenza e una reale crescita attraverso l'arte possa essere perseguita solo attraverso l'unità dei sensi e la conseguente fine della predominanza della vista²³⁴. Szeemann sottolinea come l'installazione voglia essere un invito ad allargare la propria percezione, e ad usare tutti i sensi: non solo i cinque canonici, bensì anche il "senso termico", quello "cinetico", "statico", "del dolore", "dello spazio", "il senso vitale", ed infine "il pensiero". Questa concezione rimanda in modo diretto alle teorie di Rudolf Steiner, pensatore scoperto da Beuys in giovane età, alla fine degli anni quaranta, e che rimarrà sempre molto presente nel suo pensiero e nei suoi riferimenti. Tutta la dottrina di questo intellettuale, infatti,

²³³ Fabrice Hergott, *L'art comme un couteau aiguisé*, in Harald Szeemann, *Joseph Beuys*, cit., dove si trova anche il testo di Jan Leering.

²³⁴ Cfr. in particolare Franz-Joachim Verspohl, *Beuys Das Kapital Raum, 1970 - 1977 - stratégie pour réactiver les sens* (1984), Editions Adam Biro, Paris 1989 e Harald Szeemann, *La forza scultorea dell'essere fermo. "Mensch/Fähre"*, in AA.VV., *Joseph Beuys*, catalogo della mostra *Beuys a Brera* (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano 22 gennaio - 6 marzo 1993), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1993.

si basa sul presupposto dell'esistenza di una catena infinita di connessioni che dal corpo umano vanno alle più alte sfere dell'universo, e sul rifiuto categorico di una forma di sapere come la scienza moderna, che in seguito ad una progressiva parcellizzazione del sapere avrebbe perso ogni contatto con la realtà. Questa convinzione viene associata da Beuys ad un preciso episodio della sua vita, così come viene da lui mitizzata: si tratta della "lezione sull'ameba", in cui il giovane studente di medicina, riflettendo sull'assurdità della vita di un professore che per tutta la carriera aveva studiato uno specifico tipo di amebe, capisce che la scienza moderna condurrà l'uomo in un vicolo cieco, se non si aprirà ad una prospettiva totalizzante. Il cammino che Steiner prescrive, basato sulla conoscenza della quadruplici articolazione del corpo dell'uomo (corpo fisico, etereo, astrale ed infine l'Io), che porta a conoscere le leggi generali dell'universo e ad una forma più alta di pensiero basato sull'immaginazione, l'intuizione e l'ispirazione, è secondo Szeemann alla base di molti disegni che Beuys realizza negli anni cinquanta. Molte delle idee di Steiner condivise da Beuys e da Szeemann stesso, si rifanno d'altro canto in maniera diretta, secondo Cecilia Liveriero Lavelli, alla *Weltanschauung* romantica: basti pensare alla tendenza ad assolutizzare l'intelligenza creatrice, all'idea dell'artista come presenza totalizzante e all'aspirazione stessa alla totalità, che si esplica nel rifiuto della specializzazione e della tecnicizzazione, e nell'adozione di concetti polari e del procedimento analogico come metodologia volta al superamento delle barriere tra le singole discipline. Il culmine di questa concezione tardo ottocentesca si ha, per l'appunto, nel concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk*, e Beuys procede consapevolmente lungo questa linea ampliando radicalmente il concetto, rendendolo attivo anche in altri campi, come quello pedagogico e politico²³⁵.

Base di questo ampliamento beuysiano è di nuovo Steiner e la sua concezione della società come di un organismo tripartito, sostanzialmente analogo al corpo umano che si divide principalmente in testa, sede dei nervi e dei sensi, corrispondente alla vita culturale (scienza, arte, religione, sistema educativo e dell'informazione), sistema ritmico, cioè cardiaco e respiratorio, corrispondente alla sfere legislativa, giudiziaria e politica, e infine

235 Cfr. Cecilia Liveriero Lavelli, *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, CLUEB, Bologna 1995.

il metabolismo, corrispondente alla vita economica (produzione, distribuzione e consumo di beni). Ogni progresso in un singolo ramo della società dovrebbe andare di pari passo con dei progressi analoghi nelle altre sfere, così come nel corpo umano, e ogni sfera avrebbe un suo proprio principio ordinatore - rispettivamente libertà, equità e solidarietà. Ecco quindi che per Beuys, alla luce di questa teoria, lo sviluppo artistico e della libertà d'espressione deve andare di pari passo con l'implementazione di questi valori nelle altre sfere del sociale. Secondo il già citato studio di Liveriero Lavelli, lo stesso ossessivo ricorso a concetti quali l'energia e a forze immateriali come elettricità, magnetismo, luce e calore, sarebbero di chiara ascendenza ottocentesca e romantica, cosa per altro già notata da certa critica statunitense, in modo meno indulgente²³⁶.

Tra le metafore animali che più spesso compaiono nelle opere di Beuys, quella dell'ape è forse quella che meglio di altre illustra il suo legame con Steiner e con una teoria "energetica". Rifacendosi infatti alle celebri conferenze di Steiner sull'apicoltura²³⁷, in cui l'autore individua un parallelo tra alveare e società umana, e una perfetta continuità tra i prodotti della vita delle api e la nostra esistenza, in quanto la cera ed il miele sarebbero contenuti all'interno del corpo umano in forma di energia e di forza plasmatrice, Beuys intende, attraverso l'uso della cera e la rappresentazione insistita dell'insetto, richiamare l'attenzione sul processo plastico ed evolutivo universale precisato da Steiner. Le api, che modellano la cera e con essa costruiscono il proprio riparo attraverso il calore generato dai loro muscoli addominali, costituiscono per l'artista il modello base di ogni processo plastico e di ogni cambiamento sociale, che deve avvenire attraverso l'immissione di calore umano, e in un ambito più generale sembrano fare riferimento alla polarità dei principi organico e cristallino, alla vita, e alla morte.

²³⁶ Per Annette Michelson, Beuys avrebbe costruito un sistema di bricolage intellettuale i cui riferimenti non vanno oltre il 1830 circa. Cfr. a riguardo Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, art. cit.

²³⁷ Rudolf Steiner, *Über die Bienen: 9. Vortr., geh. vor den Arbeitern am Goetheanum in Dornach am 3. Feb. und vom 26. Nov. - 22 Dez. 1923*, Verl. d. R. Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach 1951 [trad. it. di Mario Tabet, *Le api (14 conferenze tenute a Dornach dal 26 novembre al 22 dicembre 1923 per gli operai del Goethenau con in appendice un brano da una conferenza del 3 febbraio 1923)*, Editrice Antroposofica, Milano 1982 (1978)].

Forme alternative di spiritualità e influssi junghiani

In diverse mostre di Szeemann è possibile rintracciare un interesse per forme non canoniche di spiritualità, per concetti e sistemi di pensiero tipici dell’ermetismo e per l’eredità contemporanea di antichi culti. Per “forme alternative di spiritualità” si intende qui principalmente il riferimento a culti che non si rifanno al Cristianesimo e all’idea di una divinità patriarcale. L’analisi di questi concetti verrà condotta soprattutto riguardo a due figure che hanno un posto preminente tra le letture ed i riferimenti concettuali del curatore: Carl Gustav Jung (1875-1961) e Rudolf Steiner (1861-1925).

Per orientarsi in questo terreno è bene iniziare con una separazione che sembra essere alla base della trilogia szeemanniana: la distinzione tra culti che hanno come oggetto divinità femminili, e quelli che si rivolgono a entità maschili (sempre comunque in chiave antipatriarcale; le divinità in oggetto, quindi, non sono mai assimilabili alla figura del Padre o del Cristo).

Per quanto riguarda la prima tipologia, possiamo individuare un interesse esplicito sia per quanto riguarda il culto mariano in ambito cristiano, sia per un non sempre ben identificato culto ancestrale agrario della Grande Madre, assimilabile alla Madre Terra. Questo mito sarebbe riscontrabile, o comunque accostabile, alla Società vegetabilista ed in generale all’idea di un ritorno alla natura in una società sempre più invasa dalla tecnologia. Vale la pena a questo proposito di dilungarci in alcune considerazioni sul valore che l’archetipo della figura materna acquisisce in Carl Gustav Jung, autore molto letto e spesso citato dal curatore, protagonista della mostra *Monte Verità* in quanto

principale animatore delle conferenze Eranos²³⁸. Szeemann sembra avere una conoscenza vasta e dettagliata della dottrina psicoanalitica, che gioca un ruolo fondamentale soprattutto nella concezione della celebre trilogia.

Il lavoro di Jung si basa su due cardini fondamentali: la dottrina del simbolo, e il problema dell'individuazione, entrambi rimandanti ad un'ipotesi comune alla quale convergono: quella dell'archetipo e del doppio livello dell'inconscio, personale e collettivo. Il simbolo è inteso da Jung come una sintesi di elementi opposti non altrimenti conciliabili se non attraverso la loro fusione nella concrezione razionale-irrazionale dell'immagine. Esso sembra essere per l'analista il vero motore del divenire psichico dell'uomo, l'elemento specifico dell'unico animale la cui vita è legata indissolubilmente alla vita della cultura. Dal punto di vista della fenomenologia dell'esistenza il simbolo si configura come un progetto che, riassumendo in un'unità il passato, permette l'apertura dell'esistente sul suo futuro. Da un punto di vista energetico, attuando una polarità dialettica d'elementi altrimenti contrastanti, esso permetterebbe l'esplicarsi dell'energia in forme via via diverse e superiori. La manifestazione dello strato più profondo dell'inconscio si attuerebbe secondo lo psicoanalista attraverso il ricorso a immagini originarie comuni a tutta l'umanità: gli archetipi, la disposizione cioè a riprodurre sempre le stesse rappresentazioni mitiche, le cui origini sono per Jung spiegabili attraverso la sedimentazione di esperienze sempre ripetute dell'umanità²³⁹. Il processo di individuazione consisterebbe nella possibilità di sottrarsi al dominio degli elementi collettivi operanti sia a livello cosciente che inconscio, e stabilire al contempo con detti elementi una connessione originale e irripetibile, presupposto di un'esistenza intimamente giustificata. L'individuazione coincide quindi con lo sforzo di assumersi come entità responsabile, come singolo liberato dall'originaria inautenticità dell'identificazione con il collettivo, e consta di due processi: la differenziazione e l'integrazione, mediante cui l'Io si sottrae progressivamente alla forza plasmatrice delle

²³⁸ Cfr. cap. "I musei di monte Verità".

²³⁹ Come per esempio l'esperienza del corso giornaliero del Sole; cfr. Carl Gustav Jung, *Über des Psychologie des Unbewussten*, Rascher Verlag, Zürich 1917 [trad. it. di Silvano Daniele, *Psicologia dell'inconscio*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 2008 (1968)], cap. 5.

istanze collettive, e accetta tali istanze come poli di riferimento per una relazione dinamica e creatrice. Questo processo coincide quindi con l'atto di divenire se stessi, attuare il proprio Sé, inteso come un tutto che integra coscienza e contenuti inconsci, sovrastante l'Io, partecipante al mondo in una comunione incondizionata e indissolubile.

Gli archetipi della madre e del fanciullo sono per Jung tra quelli più comuni e forti, e abbiamo già notato come Szeemann considerasse l'esperienza di monte Verità inserita all'interno dei movimenti riformatori tipici dell'ambito germanico a cavallo tra i due secoli, che si pongono come obiettivo lo sviluppo di una spiritualità che abbracci queste due figure. Il primo convegno Eranos, nel 1938, su suggerimento dell'analista svizzero viene interamente dedicato allo studio della figura della Madre, e Jung pubblica negli *Eranos-Jahrbuch* dello stesso anno un illuminante saggio a riguardo²⁴⁰. Prima di tutto, come per tutti gli archetipi non ci troveremmo di fronte ad un contenuto determinato, quanto piuttosto a una forma e ad un'energia che investe successivamente soggetti e concetti diversi: man mano che l'individuo cresce, tende a staccare l'archetipo dalla madre personale, e ad investire con esso entità sempre più distanti, fino ad arrivare in alcuni casi al simbolo della Grande Madre, che spesso nella cultura occidentale si sdoppia in buona e cattiva²⁴¹. Le forme più tipiche sarebbero la nonna, la matrigna, la suocera, la nutrice, ma anche simboli quali la vergine, il Regno di Dio, istituzioni quali l'Università, la Chiesa, la Patria, e ogni forma cava: pozzo, fonte battesimale, utero, forno, pentola, tomba. La sua proprietà principale sarebbe il “materno”, favorire la crescita, la trasformazione, e l'aspetto ambivalente consisterebbe nel fatto che la trasformazione può portare alla morte: utero e fossa allo stesso tempo.

La distanza dalle concezioni freudiane si gioca su due piani: per Jung a svolgere tutti gli effetti sulla psiche descritti dalla teoria psicoanalitica non è tanto la madre personale, quanto l'archetipo su di lei proiettato. Inoltre la “Madre” non è vista come un movimento per forza regressivo, quanto

²⁴⁰ Carl Gustav Jung, *Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus*, in “Eranos-Jahrbuch 1938”, Zürich 1939 [trad. it. di Lisa Baruffi, *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre*, in C. G. Jung, *Opere*, vol. 9/1, Borin-ghieri Editore, Torino 1980, pp. 75 - 108].

²⁴¹ La Madonna ha infatti per Jung perso del tutto la sua ombra, che alcune divinità orientali, come per esempio Kalì, ancora conservano.

piuttosto come la riconciliazione con la nostra parte femminile, e il ritorno ad una realtà psichica comune a tutti, un inconscio collettivo. Questo viaggio nel profondo della nostra psiche, coincidente con una discesa nelle acque profonde del ventre materno, si intreccia con il grande tema della morte e della successiva rinascita.

È interessante notare come questo scritto venga integrato da Jung successivamente all'istituzione da parte della Chiesa cattolica del dogma dell'Assunzione di Maria (1950), che per lo psicoanalista rappresenta la formulazione cristiana dell'archetipo della Madre innalzato a verità. Per Jung non è un caso che questo avvenimento coincida con un'epoca in cui la scienza e la concezione del mondo razionalistica minacciano di distruggere i beni psichici e spirituali dell'umanità. Esso rappresenterebbe una deliberata reazione al materialismo, attraverso la chiamata in causa di forze ctonie, terrestri, nel momento in cui la fisica sta smaterializzando la materia, rendendo improrogabile l'assunzione del problema del suo rapporto con la psiche. Per Jung la Madre e la figura della Madonna corrispondono anche all'unificazione della terra e del cielo, all'integrazione del principio spirituale nella materia e viceversa²⁴², un monito e un baluardo contro la scienza che sempre più sta separando queste due sfere. Sappiamo come monte Verità fosse anche noto come centro mariano, in seguito alla guarigione miracolosa di una sordomuta avvenuta nel 1428, e alla successiva costruzione del santuario e dell'ospizio della Madonna della Fontana e, come abbiamo visto, un altro importante centro mariano fu al centro degli interessi di Szeemann negli anni '80.

Qualche anno dopo Jung pubblica nell'*Eranos-Jahrbuch* un interessante saggio sul dogma della trinità, su cui vale forse la pena di soffermarci, tra il materiale junghiano che Szeemann sicuramente ha studiato, per le sue suggestioni sul concetto di triade e di nuovo sulle figure del Padre e della Madre in riferimento all'ordinamento sociale²⁴³.

Per lo psicoanalista svizzero lo sviluppo dell'idea trinitaria rappresenta un

²⁴² Così come il simbolo dello Yin e dello Yang nella filosofia orientale o il processo alchemico, nota l'autore.

²⁴³ Carl Gustav Jung, *Zur Psychologie der Trinitätsidee*, in "Eranos-Jahrbuch 1940-41", Zürich 1942 [trad. it. di Olga Bovero Caporali, *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, in C. G. Jung, *Opere*, vol. 11, Boringhieri Editore, Torino 1979, pp. 115 - 194].

processo collettivo secolare e allo stesso tempo caratteristico dello sviluppo di ogni personalità. Il padre rappresenterebbe infatti una coscienza primitiva, uno stato accettato senza cognizione né giudizi di tipo intellettuale o morale, caratterizzato dall'unità originaria con la natura, in cui ancora non si pone il problema del male, che sorge con l'inserimento in questo schema dell'"Altro", il Figlio, il quale rappresenta un progresso della coscienza che avviene con la presa di distanza dal mondo (con il dubbio, afferma Jung). Nel passaggio alla terza fase, quella dello Spirito Santo, si avrebbe un'abolizione della dualità attraverso la rinuncia all'esclusiva indipendenza puerile del Figlio nei confronti del Padre, e l'assoggettamento allo "spirito della propria indipendenza". Per Jung quindi la teologia cristiana intende come "Spirito Santo" l'inserzione della coscienza dell'Io in una totalità sovraordinata: l'individuazione. Dal punto di vista della storia della civiltà, lo psichiatra non ha dubbi che la dottrina trinitaria corrisponda originariamente ad un ordinamento sociale patriarcale, ma pone il problema se sia stata la condizione sociale a produrre l'idea, o il contrario.

Sempre rimanendo sul monte Verità, l'altro polo spirituale e simbolico di matrice antipatriarcale viene individuato dal curatore - sempre sulla falsariga delle ricerche junghiane - nell'immagine dell'efebo, del giovinetto, culto legato al Sud, e ad un'idea di rivoluzione sociale mirante alla costituzione di una società senza padre, da intendere nel senso di figura autoritaria in senso lato. Nello stesso anno in cui produsse il saggio sulla trinità, nel pieno del suo coinvolgimento nel progetto delle conferenze Eranos, lo psicoanalista svizzero ebbe modo di lavorare anche su questo tema²⁴⁴. Anche il Fanciullo sarebbe per Jung un simbolo unificatore degli opposti, un mediatore, un salvatore. Egli è infatti avvenire in potenza, anticipazione di sviluppi futuri, indica qualcosa che evolve verso l'autonomia attraverso un distacco dalle origini: l'impulso all'autorealizzazione. Al Fanciullo può essere direttamente collegato, per lo meno in riferimento alla storia di monte Verità, il tema dell'omosessualità, vista nei termini di uno strumento che possa portare ad una rivoluzione

²⁴⁴ Cfr. Carl Gustav Jung, *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*, in "Albae Vigiliae" n. 6/7, 1940 [trad. it. di Angelo Brelich, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in C. G. Jung, *Opere*, vol. 9/1, Boringhieri Editore, Torino 1980, pp. 143 - 174].

politica e dei costumi, idea condivisa dall'anarchico Erich Mühsam, che nel 1903 pubblicò *Die Homosexualität. Ein Beitrag zur Sittengeschichte unserer Zeit*, pamphlet contro l'articolo 175 del codice penale tedesco che puniva tale inclinazione, e dal già citato Otto Gross. Lo stesso Elisar von Kupffer, creatore dell'Elisarion a Minusio, aveva compilato nel 1900 *Lieblingminne und Freundesliebe in der Weltliteratur*, prima antologia di testi omoerotici, ed era stato per un certo periodo in contatto con Magnus Hirschfeld, fondatore a Berlino del primo movimento al mondo di lotta per i diritti degli omosessuali. Questi temi sono presenti anche nel pensiero del già citato Charles Fourier, il quale nei suoi testi si batté sempre per l'amore libero ed in generale per la liberalizzazione delle scelte in campo sentimentale e sessuale, e anche Alfred Jarry, nume tutelare della patafisica, accenna spesso nei suoi testi all'"adelfismo" e ad un'idealizzazione dei rapporti omoaffettivi, mentre il movimento patafisico, totalmente inclusivo e a favore dei diritti di tutte le minoranze, si è sempre dichiarato favorevole alla rivendicazione di diritti civili da parte degli omosessuali²⁴⁵; a queste tematiche Szeemann sembra porre particolare attenzione e interesse. In generale si può affermare che all'inizio del XX secolo inizia a profilarsi l'idea dell'acquisizione e della ricerca del piacere come fatto autonomo, slegato dalla riproduzione, grazie anche a movimenti come, appunto, quello per l'emancipazione femminile e omosessuale²⁴⁶. Sul piano culturale questo porta alla nascita dell'idea della creatività come macchina del piacere sterile, che simbolicamente può essere rappresentata da diverse figure, come il ballerino, la *femme fatale*, la prostituta, l'effeminato, la lesbica, la donna in bicicletta. A tutti questi temi, come si sa, è dedicata la mostra *Junggesellenmaschinen* del 1975. La figura della macchina celibe sicuramente si configura come un pensiero rivoluzionario in chiave antipatriarcale, e dal punto di vista culturale e spirituale come un mito opposto a quello dell'Immacolata Concezione. L'insieme sessuale e meccanico sembrano alludere infatti a due direzioni: una sociale, che ha a che fare con la gerarchia di generazione e di potere, e una cosmica, che fa

²⁴⁵ Cfr. Enrico Baj, *Che cos'è la 'patafisica?*, Edizioni l'"Affranchi", Salorino 1994.

²⁴⁶ Cfr. Peter Gorsen, *La macchina umiliante per l'escalation di un nuovo mito*, in Harald Szeemann, *Le macchine...*, cit., pp. 137 - 151.

riferimento alla stratificazione di queste gerarchie negli elementi naturali. Non va dimenticato che l'ultimo tassello nella vita di questo grande mito viene individuato da Szeemann nella pubblicazione qualche anno prima de *L'anti-Edipo* di Gilles Deleuze e Félix Guattari²⁴⁷, che trova nel rapporto tra desiderio e potere il suo punto centrale. *L'Anti-Edipo* infatti offre una descrizione del desiderio slegata dall'organismo, non riferita ad alcun soggetto, non significante e non mancante di nulla, e si pone in antitesi con tutte le precedenti teorie occidentali sul desiderio - prima di tutte naturalmente quella freudiana - che si basano invece sulla correlazione del desiderio ad un soggetto e sull'assegnazione di un oggetto mancante, con il chiaro beneficio politico, secondo gli autori, di annullare la carica rivoluzionaria e incanalare il desiderio in pratiche e istituzioni conformi al potere vigente.

Tornando a Jung, un'altra figura a cui il fanciullino è collegato è quella dell'ermafrodito, altra immagine assimilabile al processo di individuazione. In un saggio più tardo dedicato allo studio dell'alchimia lo psicoanalista, partendo dal presupposto che in tutto il corso dello sviluppo dell'alchimia, accanto allo studio sui materiali, è possibile riscontrare una filosofia ad esso collegata, che nel tardo medioevo viene definita "ermetica", e che proprio l'interrelazione dell'alchimia con questa disciplina farebbe dei simboli alchemici delle descrizioni di processi chimici e allo stesso tempo delle varianti di motivi mitologici investiti da contenuti inconsci, procede ad un parallelo tra opus alchemico e processo di individuazione che ha delle somiglianze straordinarie con la dottrina del Clarismo ed in generale con il tipo di riti iniziatici così come pensati da Elisarion, da Fidus e dall'Antroposofia²⁴⁸. Ciò può sorprendere solo in parte, se pensiamo a come l'esoterismo occidentale moderno pur nell'infinità delle sue diverse correnti mantenga dei concetti fissi, come l'idea di un sistema di corrispondenze universali, di una natura che vive a diversi livelli di realtà, dell'immaginazione come di una forza creatrice che si esercita su dei supporti simbolici di mediazione, e, forse la

²⁴⁷ *L'Anti-Oedipe*, Les Editions de Minuit, Paris 1972 [trad. it. di Alessandro Fontana, *L'anti-Edipo*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975].

²⁴⁸ Carl Gustav Jung, *Alchimie und Psychologie* (1948), in Encyclopedia Hebraica vol. 3, Tel Aviv 1951 [trad. it. di Maria Anna Massimello, *Alchimia e psicologia*, in C. G. Jung, *Opere*, vol. 13, Boringhieri Editore, Torino 1988, pp. 373 - 376].

più importante per la nostra analisi, l'idea della possibilità di trasmutazione per l'uomo, consistente in una “seconda rinascita” (che per l'appunto in Jung coincide con il processo di individuazione)²⁴⁹.

In un processo simile a quello già descritto per quanto riguarda la Trinità, il cammino alchemico illustrerebbe il processo che porta l'individuo ad integrare l'inconscio. La condizione iniziale è quella che vede la massa (il contenuto psichico) confusa e oscura (*nigredo*), che nella fase successiva viene illuminata attraverso l'integrazione dell'elemento opposto (inconscio - elemento femminile: *albedo*), e la successiva fusione dei due elementi (*rubedo*). Ecco quindi che questi tre passaggi rappresentano il divenire cosciente di uno stato conflittuale inconscio e la sua successiva integrazione. In termini simbolici la discesa nel profondo dalla psiche è rappresentata dall'inabissarsi in un'acqua profonda assimilabile al liquido amniotico; una morte che comporta una seconda nascita. Di sfuggita ricordiamo come la Pasqua e la Resurrezione sembrano giocare un ruolo simbolico importante per Szeemann nella fase post *documenta*, che coincide con una profonda fase di ripensamento della propria vita in termini professionali e personali²⁵⁰.

Il tema della seconda rinascita, e della necessità, perché essa avvenga, di abbandonare la madre, è inoltre un tema importante nella produzione letteraria di Hermann Hesse, sia in termini di psicologia del profondo che, rifacendosi al mito indiano, in termini di storia ciclica dell'universo²⁵¹. Hesse, che nel 1907 passò quattro settimane in una capanna aria-luce del sanatorio di monte Verità e conobbe probabilmente Gusto Gräser, uno dei fondatori della comunità, per poi prendere le distanze definitivamente da ogni tentativo di “rinascita” comunitaria, condivide con Jung e, come vedremo, con Rudolf Steiner (e con l'anarchico Szeemann) l'intima convinzione che una rinascita dell'umanità non sia possibile collettivamente, ma solo attraverso l'impegno

249 Cfr. a proposito la prefazione di Antoine Faivre a Pierre Deghaye, *De Paracelse à Thomas Mann - les avatars de l'hermétisme allemand*, Editions Dervy, Paris 2000.

250 Come già affermato, il Museo delle Ossessioni nasce il Lunedì di Pasqua del 1973, il Museo casa Anatta e l'Elisarion sono inaugurati nella Pasqua 1981, il testo *Museum der Obsessionen. Vorschlag für eine Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin*, uno dei primi testi che offrono a Szeemann l'occasione per illustrare le “ossessioni” che lo occuperanno nella decade successiva, porta l'indicazione “Tegna, Pasqua 1974”.

251 Cfr. a proposito *H. Hesse e C. G. Jung - Histoire et psychologie dans la perspective du “Jeu des perles de verre”* (1977) in Pierre Deghaye, op. cit., pp. 464 - 481.

di singole persone senza legami con progetti politici o rivoluzionari. L'amore cristiano verso il prossimo o il senso di responsabilità sociale sarebbero per Jung delle parole sotto cui si celano dei bisogni inconsci di potenza, e tutti i problemi dell'umanità non possono che venire risolti da un mutato atteggiamento del singolo.

Veniamo ora ad alcune considerazioni sulla figura di Steiner, a lungo studiata da Szeemann per quanto riguarda la storia di monte Verità e successivamente inserita nella mostra sul *Gesamtkunstwerk*. Le presentazioni che Szeemann fece del pensiero di questo autore, così come di altre esperienze che esulano dal campo delle arti visive propriamente detto, come l'opera della medium Emma Kunz, si caratterizzano per un atteggiamento diretto e acritico. In realtà sappiamo da alcune testimonianze che il curatore mantenne sempre rispetto a questi autori una distanza intellettuale, ma riteneva che le posizioni critiche non andassero espresse in mostra, per consentire al pubblico di valutare indipendentemente e poter trarre le sue conclusioni. Szeemann mantenne sempre uno sguardo piuttosto ambiguo su questi personaggi, in cui sotto un'apparente accettazione naïf balenavano l'ironia, a volte il sarcasmo, ma anche una totale apertura.

Steiner fu a capo della sezione tedesca della Società teosofica dal 1902 al 1913. Questo movimento, fondato nel 1875 da Helena Blavatsky, promuoveva un percorso spirituale basato su spunti ecletticamente collezionati da antichi testi egizi, indiani e tibetani. In generale si può affermare che i suoi assunti principali fossero l'esistenza di un principio onnipresente, eterno e illimitato, l'esistenza di un tempo eterno che si apre periodicamente allo sviluppo di innumerevoli universi, e l'identità fondamentale di tutte le anime con l'anima universale, che comporta un obbligatorio pellegrinaggio in un ciclo di reincarnazione. Steiner all'interno della congregazione, che sempre più si indirizzerà verso il misticismo indiano, diverrà nel corso degli anni il difensore di un approccio più vicino alle dottrine cristiane, in aperto contrasto con il successore della Blavatsky, Annie Besant. L'inevitabile rottura avvenne nel 1913, quando Besant diede vita ad un vero e proprio movimento messianico attorno ad un adolescente indiano, Jiddu Krishnamurti. Steiner fonda quindi la sua propria società, denominata "antroposofica", e fonda una comunità,

insieme tempio e libera università, a Dornach, nei pressi di Basilea. La sua dottrina predica essenzialmente l'evoluzione dallo studio degli stati più primitivi della vita fino alle leggi più complesse del divenire cosmico, attraverso la conoscenza delle leggi universali e l'ampliamento della propria coscienza. Per il filosofo, rifacendosi ad un principio tipico dell'esoterismo, macrocosmo e microcosmo condividerebbero la stessa sostanza, e la missione dell'uomo consisterebbe nell'accedere alla saggezza divina decifrando la scrittura di Dio nel mondo e nel proprio corpo, e adoperandosi per una progressiva spiritualizzazione di sé e del pianeta in cui vive. Ecco quindi che a un lavoro di ricerca interiore, basato sostanzialmente su tecniche meditative d'ascendenza orientale, vengono abbinate da Steiner delle attività volte a interpenetrare di spiritualità il proprio corpo e la Terra, quali una specifica pedagogia, una medicina, un'agricoltura e un'azione sociale. L'arte che più di tutte farebbe percepire i legami diretti tra l'uomo e l'universo sarebbe l'euritmia, un percorso di conoscenza del proprio corpo che porterebbe all'esternazione delle leggi spirituali che regolano la vita attraverso il movimento. Queste leggi non sono mai intese dal filosofo come dei precetti, quanto piuttosto come delle forze generatrici dietro ai fenomeni, che ne regolano gli sviluppi.

Proprio questo tentativo di pensare l'uomo come un essere totalmente integrato nell'universo, e il conseguente sviluppo di un insieme complesso di dottrine che dovrebbero strutturare ogni aspetto della sua esistenza, fanno di Steiner un personaggio così importante sia rispetto alla storia di monte Verità, nella cui colonia fu sempre considerato un grande maestro, sia nel progetto szeemanniano dedicato al *Gesamtkunstwerk*.

Conclusioni

Il Museo delle ossessioni in riva al lago

Harald Szeemann per almeno un trentennio ha riflettuto in maniera estensiva su un nucleo concettuale che si sviluppa in modo organico attraverso le sue mostre, i suoi scritti e i suoi appunti: la storia delle intenzioni (il focus sul “funzionamento dell’artista” e sul processo creativo, piuttosto che sull’oggetto), l’idea di utopia, di Gesamtkunstwerk, di Lebensreform, alcune forme di spiritualità alternativa, un’idea di cultura visiva che non si limiti ai manufatti artistici ma incentivi un approccio multidisciplinare, il tutto attraverso una rete di riferimenti e interessi culturali costanti che esulano dal campo dell’arte contemporanea (l’arte degli alienati, la Teosofia, la psicoanalisi, la storia delle religioni, la patafisica).

L’arte è sempre stata concepita da Szeemann come uno strumento per pensare il mondo e la propria posizione in esso e promuovere, attraverso questa possibilità di riflessione, un cambiamento. Nelle sue mostre si assiste continuamente all’ancoraggio del passato ad un presente che si offre in tutta la sua complessità, e alla convinzione che l’arte possa essere intesa come uno strumento per interrogarsi sullo statuto dei valori su cui si basa la nostra società. Questo è riscontrabile, rimanendo a Locarno, non solo negli allestimenti volti al racconto di avvenimenti storici, che vengono risignificati dalle problematiche dell’oggi, ma anche dalla scelta degli artisti contemporanei che vengono chiamati ad esporre nel museo di Ascona. Mi riferisco in particolar modo a Mario Merz e Wolfgang Laib, entrambi artisti

che, agli occhi del curatore, si avvalgono di simbologie e architetture arcaiche per proiettare l'uomo contemporaneo in un futuro illuminato dalla crescita della consapevolezza individuale e da un ristabilito rapporto armonico con l'ambiente e con l'altro.

In questo contesto assume un'importanza capitale il concetto di utopia; la possibilità di cambiamento in ambito sociale è sempre vista come un movimento che deve partire dal singolo individuo, e dal suo percorso di crescita. In questo senso l'arte, sia esperita che prodotta, è concepita come momento che favorisca la presa di coscienza della propria posizione nel mondo. Esperienza estetica ed esistenziale sembrano coincidere, in particolare, nel momento che il curatore chiama “l'equinozio della vita”, a cui spesso accenna con toni quasi misticci²⁵².

L'esperienza dell'arte comporterebbe quindi una crescita personale e parallelamente la tensione verso la visualizzazione di una nuova forma di società; da questo punto di vista il pensiero szeemanniano sembra fortemente influenzato da quello di Rudolf Steiner, nel senso di una visione olistica dell'uomo e della sua posizione nell'universo. Ricordiamo, infatti, che il pensatore tedesco propone un cammino di conoscenza basato sull'assunto che microcosmo e macrocosmo siano una sola sostanza ordinata secondo scale diverse ma sostanzialmente analoghe, e che l'accesso alla sapienza divina pervenga da un'analisi di sé, del proprio pensiero e del funzionamento del proprio corpo. Gli oggetti di studio e gli interessi culturali sono quindi giustificati da Steiner solo se utili a pensare la propria attività e a riformulare la propria vita. Questo atteggiamento è tipico dello Szeemann *post-documenta* e informa in maniera evidente la sua decisione di lasciarsi andare al flusso delle “ossessioni” e di coltivare la propria soggettività nella sua attività curatoriale.

Ciò, come abbiamo visto, ha diverse conseguenze sia rispetto alla sua figura professionale, alla posizione nel contesto del mondo dell'arte e delle sue istituzioni, sia rispetto al metodo di lavoro. Possiamo infatti affermare che il curatore si sia prodigato per decenni nel dare di sé un'immagine di

²⁵² Cfr. per esempio la già citata frase che nel testo originale è riferita alla mostra *Grossvater - ein Pionier wie wir* (1974): “nella vita di ogni uomo c'è un momento in cui ogni segno diventa ovvio; un punto in cui nulla ostacola più la stratificazione dei segni e degli oggetti e quindi l'approfondimento e la diversificazione del linguaggio” (*Das Museum der Obsessionen. Vorschläge...*, cit.).

outsider e di “pensatore selvaggio”, che ha giocato un ruolo importante nella considerazione che di lui si ha oggi a livello storico-critico, quale inventore di una nuova figura autoriale. Se di fatto il suo rapporto con le istituzioni non offre grandi possibilità di riformulazione della professione in termini della sempre supposta e difficilmente verificabile “indipendenza”, il curatore svizzero è piuttosto riuscito a ritagliarsi una posizione davvero singolare rispetto al mercato. In decenni, infatti, che vedono un’ingerenza sempre maggiore delle gallerie commerciali nelle programmazioni dei musei d’arte contemporanea, Szeemann può permettersi di non occuparsi di questioni di mercato, per la posizione e il prestigio acquisito, ma anche per la decisione perentoria di trattare, dove possibile, direttamente con gli artisti piuttosto che con galleristi o collezionisti, e di privilegiare sempre l’aspetto estetico ed esistenziale di un’opera piuttosto che quello legato al suo valore monetario²⁵³.

“Far scoppiare *il triangolo in cui l’arte è ambientata*, ovvero atelier – galleria – museo”²⁵⁴, che rappresenta uno degli obiettivi dichiarati di *When attitudes become form* e, come abbiamo visto, della prima fase dell’*Agentur für geistige Gastarbeit*²⁵⁵, è un obiettivo che Szeemann ben presto abbandonerà per forme più velate e simboliche di presa di posizione. Basti pensare per esempio alla grande mostra di Mario Merz da lui curata alla Kusthaus Zürich, in cui insieme all’artista decise di non indicare in nessun luogo dello spazio museale e neppure nel catalogo l’istituzione o la collezione di provenienza delle singole opere - in questo caso tutti igloo - che vennero quindi a configurare in un unico, grande spazio una sorta di città d’igloo, piuttosto che una somma di oggetti provenienti da luoghi e proprietari diversi²⁵⁶.

253 Un esempio significativo è l’unico caso che Szeemann amava ricordare in cui litigò con un artista, che risale al 1964 in occasione di una retrospettiva del lavoro di Hundertwasser (*Hundertwasser*, Kunsthalle Bern, 20 maggio - 21 giugno 1964), quando il curatore non volle presentare tre quadri che non riteneva di qualità, e a cui l’artista teneva particolarmente in quanto non ancora venduti. Cfr. Nathalie Heinich, op. cit., pp. 46 - 47.

254 Tratto da Harald Szeemann (a cura di), *Live in your head - When attitudes become form - Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra del 1969, cit., in italiano (*Mostra “Quando le attitudini diventano forma”*) in Lucrezia De Domizio Durini, op. cit., pp. 148-149.

255 Cfr. cap. “L’uomo, il professionista, il personaggio e la costruzione del proprio mito”.

256 Si tratta della mostra *Mario Merz*, Kunsthaus Zürich 1985, cit.

“Harald Szeemann: Negli ultimi anni, quando la storia dell’arte è tornata ai quadri, all’immagine, c’era tutta una libertà che non esisteva più, e adesso in questa mostra io sento molto fortemente che non è più interessante a chi appartiene questo igloo e quell’altro igloo, è un mondo che è presentato. (Mario Merz: Sì.) E

Sembra quindi che con il passare del tempo il curatore si sia avvicinato ad una concezione di cambiamento tramite l'arte e, nel suo caso, tramite l'allestimento, che non passi per il tentativo di un'effettiva presa di potere quanto piuttosto attraverso la creazione di un'area d'azione in cui sia possibile in modo simbolico promuovere determinati valori e idee - come, nel caso della mostra di Merz, l'abolizione della proprietà privata; un'attività professionale volta alla presentazione dell'etica *dietro* i capolavori, piuttosto che i capolavori stessi. Questa scelta lo avvicina dal punto di vista delle intenzioni a molti degli artisti con cui ha sempre collaborato nel corso dei decenni, i quali non mirano all'estetizzazione della vita o all'immissione diretta di tematiche e lotte politiche all'interno del loro fare artistico, quanto piuttosto vedono nella scelta e nella pratica stessa dell'arte una presa di posizione nei confronti della società.

Per quanto riguarda la metodologia espositiva di Szeemann, essa si fonda su tre cardini principali: una forte interdisciplinarietà, lo sviluppo di un pensiero associativo che non si basa su nozioni stilistiche o storiche, ma che si rifà piuttosto a degli assunti soggettivi quali l'affinità, la corrispondenza, le risonanze, ed infine il continuo riferimento a stati esistenziali piuttosto che a ricerche formali, a quell'insieme di caratteristiche che negli anni mutano denominazione pur rimanendo uguali a se stesse: "attitudini", "mitologie individuali", "ossessioni". Il primo aspetto ha portato a risultati estremamente significativi, riscontrabili anche nei musei di Locarno, in cui si assiste alla messa in scena di un'idea di cultura e di arte aperta ai più disparati ambiti della conoscenza e della vita umana, e dove spesso le opere

dunque anche per me se non c'è questa libertà di distruggere il senso della proprietà privata, di tutte queste cose, per me l'arte ha perso una libertà. Adesso grazie a te ho di nuovo la sensazione che qui esiste.

Mario Merz: Ah! Questo è bellissimo, questo mi piace perché io ho la stessa sensazione. Questi igloo non appartengono se non a quello che uno fa. Cioè il bello dell'arte di oggi è che si può essere insieme a fare l'arte, non si può pensare che l'arte sia l'oggetto di una persona. [...] Il senso dicevi tu della libertà sociale è quello che noi due insieme, per esempio, abbiamo fatto per questa mostra. Noi non abbiamo collaborato, noi abbiamo fatto un passo qui, poi un passo là, poi un passo qui, poi un passo là, e questa non è collaborazione, questa è sensazione di andare. La sensazione di andare è più forte della collaborazione in cui uno si mette d'accordo per fare una cosa. Allora naturalmente il capitalismo viene anche suggerito da questa idea, ma è solo suggerito, ma è superato. Noi abbiamo superato il capitalismo, abbiamo superato il socialismo, abbiamo superato la Chiesa cattolica, abbiamo superato le chiese religiose, abbiamo superato persino le nostre idiosincrasie, abbiamo superato molte cose che nella letteratura erano state tutte dette, ma che erano il vecchio mondo. Questo vecchio mondo noi l'abbiamo superato."

Tratto da *Videotape: Mario Merz / Interview Harald Szeemann – Mario Merz / 23.05.1985*, trascrizione di una intervista video di Harald Szeemann a Mario Merz.

d’arte in senso stretto finisco per non trovare ampio spazio. Se possiamo però ben affermare che il museo viene in questo senso inteso dal curatore sempre come un luogo volto alla ricerca in campi che esplorano questioni sociali, all’analisi del mondo e al suggerimento di forme di vita alternativa, la concezione dell’arte contemporanea e del ruolo del curatore che deriva da quest’idea della creatività, come abbiamo visto, viene considerata da alcuni retrograda, dal momento che fa appello a criteri difficilmente difendibili a livello concettuale, e chiama piuttosto in causa delle ragioni suggestive quanto sfuggenti, ritagliando per l’operatore culturale in campo museale un ruolo che è nelle sue scelte sostanzialmente non giudicabile: quello del guru, di colui che *ama e vive* l’arte, piuttosto di colui che la studia.

“Mi si domanda sempre cos’ha valore, cosa durerà nel tempo, cosa verrà dimenticato... ma io non sono un critico! Io voglio mostrare quello che mi piace! [...] Per indicare una linea, bisogna davvero identificarsi con il progetto. E questo si sente! Quando vado a vedere delle mostre, e vedo che non sono allestite con amore, ebbene... io me ne vado!”²⁵⁷

Gli scopi che il curatore si prefigge lungo tutto la sua carriera sono definiti e coerenti, sebbene difficilmente dimostrabili: portare nel museo l’intensità dell’esperienza dell’artista senza perdere l’energia e la freschezza del processo creativo, e fare in modo che l’oggetto riesca a comunicare delle informazioni al di là della sua significanza storica, attraverso la giustapposizione ad altri oggetti e la sua disposizione nello spazio. Tutto questo culmina nelle già citate mostre degli anni ’80 dedicate alla scultura, denominate significativamente da Tobia Bezzola “auratic exhibitions” (e da Szeemann “poems in space”²⁵⁸), in cui l’oggetto stesso della mostra diviene l’interazione con lo spazio e la possibilità di “respiro” delle varie opere in esso.

Il concetto di mitologia individuale, che coincide sostanzialmente con il modo in cui Szeemann intende l’arte e la figura dell’intellettuale, si configura come un programma attuabile, di nuovo, sia dal punto di vista esistenziale, come la trasposizione della propria vicenda individuale in chiave mitica come base per una conoscenza universale, sia dal punto di vista culturale e conseguentemente

²⁵⁷ Harald Szeemann in Nathalie Heinich, op. cit., p. 43 [trad. it. dell’autore].

²⁵⁸ Entrambe le definizioni sono riportate da Tobia Bezzola stesso in Florence Derieux, op. cit., p. 30.

politico, nei termini di una pervicace attenzione verso esperienze non integrate nel mondo della cultura e nel suo circuito canonico, verso ciò che si fa sempre “altro” rispetto ad un dato contesto: l’utopista, il visionario, il pazzo.

Proprio in questi termini credo vada intesa in generale l’esperienza di Szeemann a Locarno. Come abbiamo già visto, il volgere degli anni successivo a *documenta 5* (1972) costituisce per il curatore un periodo denso di cambiamenti e di riflessioni sia dal punto di vista privato che professionale. *Junggesellenmaschinen* (1975 - 1977) rappresenta in questo senso il tentativo di sviluppare un nuovo tipo di mostra, basata su concetti filosofici, psicoanalitici e afferenti alla storia della cultura, nel tentativo di visualizzare il “funzionamento” di un modo di pensare e di vivere: sempre più lontano dall’arte contemporanea e dal campo del visivo in generale, verso un’idea di mostra che nel volgere di pochi anni il curatore si troverà di fatto costretto ad abbandonare²⁵⁹. *La Mamma* e *Il Sole*, che significativamente rimangono ad uno stato embrionale di progettazione, avrebbero dovuto costituire nuovi passi in questa direzione divenuta ben presto impraticabile. Con l’inizio della collaborazione con la Kunsthaus di Zurigo, che durerà dal 1981 fino al 2000, il curatore “torna nei ranghi”, ritagliandosi uno spazio indipendente che gli consenta di non partecipare agli aspetti burocratici e gestionali della vita di una grande istituzione, ma dovendo anche nelle sue proposte tornare ad un’idea più canonica di mostra.

Credo sia possibile, alla luce di questo sostanziale fallimento e del successivo sviluppo della carriera di Szeemann fino alla curatela delle grandi kermesse internazionali a cavallo dei due secoli, considerare le esperienze maturate a Locarno come un piccolo spazio di libertà che gli consentisse di sviluppare alcune idee rispetto all’arte e al suo allestimento di fatto non praticabili - per lo meno non allo stesso grado - nel circuito internazionale. Di per se stessi questi allestimenti, se confrontati con realizzazioni coeve e se inseriti in generale nel contesto della storia delle mostre, non possono che apparire esperienze minori, secondarie. Ma proprio il loro situarsi alla periferia del sistema culturale e della storia ha consentito che potessero costituirs

²⁵⁹ Dal punto di vista organizzativo, questa mostra costituisce il primo e ultimo tentativo da parte di Szeemann di realizzare un grande evento da curatore indipendente. Cfr. cap. “I musei di monte Verità”.

come un laboratorio estemporaneo che ha offerto ad un ultimo visionario di ripensare ancora un volta il mondo, attraverso un mezzo specifico. Un piccolo spazio di libertà che rappresenta una parte consistente dell'unica istituzione per cui Szeemann ritenesse proficuo lavorare: il Museo delle ossessioni²⁶⁰.

“Non è il progresso che ci preserva dalla morte, ma la conservazione delle tracce”²⁶¹.

È questo forse il fine ultimo e l'unica chiave di lettura possibile dell'articolata carriera szeemanniana, oltre concetti sfuggenti quali “mitologie individuali” e “Gesamtkunstwerk”: la convinzione che la possibilità di un cambiamento non vada proiettata nel futuro inconoscibile, né rintracciata in un vago passato, per altro altrettanto inconoscibile. “Salvaguardare tutto ciò che ancora si conserva nella differenza, nella finezza”²⁶² diviene nella pratica di Szeemann un atto di resistenza e di lotta contro una politica, un sistema dell'arte e della cultura sempre più lontano dall'uomo e dai suoi bisogni: la creazione di spazi - temporanei e fragili, quali le mostre e i musei - in cui l'utopia venga simbolicamente in vita, attraverso il cammino di conoscenza che il visitatore consapevolmente decide d'intraprendere.

Conclusasi l'esperienza esistenziale e professionale del curatore, ora che delle sue mostre non rimane che qualche fotografia e non è più possibile

260 “Dal punto di vista fisico, il museo per me non è più il luogo ambiguo degli ultimi anni sessanta, ma il luogo dove le cose fragili – create lì dalle singole persone – possono essere conservate e dove possono essere tentate delle coesioni nuove, e nella mente è il luogo in cui una somma mai statica di speculazioni alimentate da diverse fonti combatte per una visualizzazione. E l'ossessione non è più il diavolo negativo (dal punto di vista sociale) che il prete deve esorcizzare dal corpo dell'osesso o la fissazione e l'indurimento che, secondo C. G. Jung, stanno sempre in agguato nel processo di individuazione, ma anche un'unità di energia riconosciuta con gioia, anche se si tratta di una gioia anticipata, che se ne importa poco di come si esprime o se la società la considera negativa o positiva, pericolosa o utile. Se, allora, l'ossessione – indipendentemente dal fatto che essa porti a un omicidio sessuale o a delle formule matematiche – è lo spirituale, l'unità di energia, il museo è la tentazione di identificarsi, di fissare le speculazioni in una visualizzazione temporanea. Qui manca lo spazio per poter spiegare come si ottiene il funzionamento del Museo delle ossessioni, dove non si fa la minima differenza fra metafisica, etica, morale, dottrina dell'energia e scienza per non disturbare lo stimolo delle speculazioni. Voglio dire soltanto questo: il potere, nel senso culturale, significa soprattutto dare delle possibilità agli altri.”

Harald Szeemann, in *Museum der Obsessionen* (composto da diversi articoli apparsi nel 1975), cit.

261 Szeemann, H., *Das Erkunden von Mythen...* (1974), cit.

262 Szeemann, H., in *Una vita raccontata...* (2002), cit.. La frase completa recita: “Ho sempre avuto interesse per gli aspetti della cultura che da alcuni sono considerati minori, delle finesses, e che fatalmente rischiano di perdersi. Compatibilmente con le possibilità materiali, ho cercato di salvaguardare tutto ciò che ancora si conserva nella differenza, nella finezza”.

vivere le sempre nuove visualizzazioni temporanee delle sue ossessioni, i musei di Locarno rimangono un'importante traccia. Dalla cima del monte, infatti, lo sguardo sul secolo appena trascorso si fa ampio e luminoso, per poi intraprendere la passeggiata e scendere a valle, sulle sponde del lago e verso l'Opera d'arte totale, che oggi non riusciamo a vedere ma, Szeemann c'insegna, è proprio lì, oltre la nebbia.

Bibliografia parziale

La presente bibliografia riguarda unicamente i musei di Locarno, la letteratura su Harald Szeemann e, tra le sue pubblicazioni, quelle utilizzate per condurre questo studio. Per i testi su singoli autori e argomenti e per articoli da rassegne stampa si rimanda alle singole note nel testo.

Jean-Christophe Ammann e Harald Szeemann (a cura di), *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Benteli, Bern 1970.

Pietro Bellasi, *Harald Szeemann*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1995.

Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer (a cura di), *Harald Szeemann with by through because towards despite – catalogue of all exhibitions 1957-2005*, Voldemeer, Zürich; Springer, Wien-New York 2007.

Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2005.

Florence Derieux, *Harald Szeemann individual methodology*, JRP/Ringier Kunstverlag AG, Zurich 2007.

Amyel Garnaoui, *Harald Szeemann e il museo delle ossessioni*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1999.

Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*, Revolver Books, Frankfurt am Main 2005.

Alison Green, *When attitudes become form and the contest over Conceptual Art's history*, in Michael Corris (a cura di), *Conceptual art: theory, myth and practise*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2004.

Nathalie Heinich, *Harald Szeemann un cas singulier*, L'Echoppe, Paris 1995.

Serge Lemoine (a cura di), *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Paris, 24 novembre 1994 - 20 febbraio 1995; Istituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 6 aprile - 18 giugno 1995; Musée de Grenoble, 16 settembre - 27 novembre), Editions du Centre Georges Pompidou, Paris 1994.

Gabriele Mackert, *At home in contradictions – Harald Szeemann's Documenta*, in Michael Glasmeier e Karin Stengel (a cura di), *Archive in motion – Documenta manual*, Steidl Verlag, Göttingen 2005, pp. 253 - 262.

Graziano Mandozzi, *Elisarion – Un santuario per il Clarismo*, Comune di Minusio, Minusio 1996.

Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann exhibition maker*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006.

Hans Ulrich Obrist, *A brief history of curating*, JRP/Ringier, Zürich, Le presses du réel, Dijon 2010.

Giovanni Pozzi (a cura di), *La Madonna del Sasso fra storia e leggenda*, Armando Dadò Editore, Locarno 1980.

Christian Rattemeyer, *Exhibiting the new art - "Op losse schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London 2010.

Sophie Richard, *Unconcealed – The international network of Conceptual artists 1967 – 1977. Dealers, exhibitions and*

public collections, Ridinghouse, London 2009.

Harald Szeemann (a cura di), *Bildnerei der Geisteskranken-Art brut-Insania pingens*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 24 agosto - 15 settembre 1963), Kunsthalle Bern 1963.

Harald Szeemann (a cura di), *Ex voto*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 3 luglio - 6 settembre 1964), Kunsthalle Bern 1964.

Harald Szeemann (a cura di), *Science Fiction*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 8 luglio - 17 settembre 1967; Musée des arts décoratifs, Paris, 28 novembre 1967 - 26 febbraio 1968; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 21 marzo - 12 maggio 1968), Musée des arts décoratifs, Paris 1968.

Harald Szeemann (a cura di), *Live in your head - When attitudes become form - Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 22 marzo - 27 aprile 1969; Museum Haus Lange, Krefeld, 9 maggio - 15 giugno 1969; The Institute of Contemporary Arts, London, 28 agosto - 27 settembre 1969), Kunsthalle Bern 1969.

Harald Szeemann, *Anfänge der modernen Buchillustration - die Buchillustrationen der Nabis*, tesi di dottorato della Facoltà di Filosofia e Storia dell'Università di Berna, Bern 1973.

Harald Szeemann (a cura di), *Monte Verità - Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, catalogo della mostra (casa Anatta sul monte Verità, Collegio papio, Museo comunale, isole di Brissago, Ascona, 7 luglio - 30 agosto 1978; Kunsthaus Zürich, 17 novembre 1978 - 28 gennaio 1979; Akademie der Künste, Berlino, 25 marzo - 6 maggio 1979; Museum der 20. Jahrhunderts, Wien, 13 settembre - 11 novembre 1979; Museum Villa Stuck, München, 23 ottobre - 21 dicembre 1980), Electa, Milano 1978.

Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen von/über/zu/ mit Harald Szeemann*, Merve Verlag, Berlin 1981.

Harald Szeemann (a cura di), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 11 febbraio - 30 aprile 1983; Städtische Kunsthalle e Kunstverein für die Rhienlande und Westfalen, Düsseldorf, 28 maggio - 10 luglio 1983; Museum Moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 10 settembre - 13 novembre 1983; Schloss Charlottenburg, Berlin, 23 dicembre 1983 - 19 febbraio 1984), Kunsthaus Zürich 1983.

Harald Szeemann (a cura di), *Alfred Jarry*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 14 dicembre 1984 - 10 marzo 1985), Kunsthaus Zürich 1984.

Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Merve Verlag, Berlin 1985.

Harald Szeemann (a cura di), *Da Marées a Picasso – capolavori del Museo Von der Heydt di Wuppertal*, catalogo della mostra (Albergo monte Verità, Museo comunale d'arte moderna, Centro culturale beato Pietro Berno, Ascona, 7 giugno - 17 agosto 1986; Kunstmuseum Bern, 4 settembre - 2 novembre 1986; Fundación Juan March, Madrid, 17 novembre 1986 - 25 gennaio 1987; Tel Aviv Museum, 18 maggio - 22 agosto 1987; Museum Villa Stuck, München, 8 settembre - 22 novembre 1987), Von der Heydt-Museum e Monte Verità S.A., Wuppertal 1986.

Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine celibì*, catalogo della mostra (Kunsthalle Bern, 5 luglio - 17 agosto 1975; Biennale di Venezia - Magazzini del Sale -, 7 settembre - 30 ottobre 1975; Palais des beaux-arts, Bruxelles, 17 dicembre 1975 - 18 gennaio 1976; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 17 febbraio - 28 marzo 1976; Musée des arts décoratifs, Paris, 28 aprile - 5 luglio 1976; Malmö konsthall, 1 settembre - 17 ottobre 1976; Stedelijk museum, Amsterdam, 20 novembre 1976 - 2 gennaio 1977; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 2 - 28 febbraio 1977), Electa, Milano 1989.

Harald Szeemann (a cura di), *Mario Merz*, catalogo della mostra (Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 30 settembre - 16 dicembre 1990), Museo comunale d'arte moderna, Ascona 1990.

Harald Szeemann (a cura di), *Niele Toroni – Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, wiederholt in regelmässigen Abständen von 30 cm*, catalogo della mostra (Kunsthalle Luzern, 18 agosto - 29 settembre 1990), Kunsthalle Luzern 1990.

Harald Szeemann (a cura di), *De la dance libre vers l'art pur, Suzanne Perrottet (1889 – 1983) Mary Wigman (1886 – 1973)*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 1 dicembre 1989 - 11 febbraio 1990; Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 15 aprile - 10 giugno 1990; Centre de la vieille charité, Marseille, 19 aprile - 9 giugno 1991; Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Bahnhof Rolandseck, 26 giugno - 15 settembre 1991), Centre de la vieille charité, Marseille 1991.

Harald Szeemann (a cura di), *Ettore Jelmorini*, catalogo della mostra (Museo comunale d'arte Moderna, Ascona, 2 marzo - 20 maggio 1991), Museo comunale d'arte Moderna, Ascona 1991.

Harald Szeemann (a cura di), *Niele Toroni - impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm)*, catalogo della mostra (Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 6 settembre - 27 ottobre 1991), Museo comunale d'arte moderna, Ascona 1991.

Harald Szeemann (a cura di), *Visionäre Schweiz*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 1 novembre 1991 - 26 gennaio 1992; Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 10 marzo - 18 maggio 1992; Städtische Kunsthalle e Kunstverein für die Rhienlande und Westfalen, Düsseldorf, 26 giugno - 30 agosto 1992), Kunsthaus Zürich, 1991.

Harald Szeemann (a cura di), *Wolfgang Laib*, catalogo della mostra

(Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 11 aprile - 31 maggio 1992), Museo comunale d'arte moderna, Ascona 1992.

Harald Szeemann (a cura di), *Joseph Beuys*, catalogo della mostra (Kunsthaus Zürich, 26 novembre 1993 - 20 febbraio 1994; Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 15 marzo - 6 giugno 1994; Musée national d'art moderne centre Georges Pompidou, Paris, 30 giugno - 3 ottobre 1994); Editions du Centre Pompidou, Paris 1994.

Harald Szeemann (a cura di), *Austria im Rosennetz*, catalogo della mostra (MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 10 settembre - 10 novembre 1996; Kunsthaus Zürich - con il titolo *Wunderkammer Österreich* -, 6 dicembre 1996 - 23 febbraio 1997; Palais des beaux-arts, Bruxelles - con il titolo *Visionair Oostenrijk/L'Autriche visionnaire* -, 27 febbraio - 12 luglio 1998), Springer, Wien/New York 1996.

Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, La lettre volée, Bruxelles 1996.

Harald Szeemann (a cura di), *L'Autre – Biennale d'art contemporain de Lyon*, catalogo della mostra (Halle Tony Garnier, Lyon, 9 luglio - 24 settembre 1997), Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon 1997.

Harald Szeemann (a cura di), *Tinguely's Favorites: Yves Klein*, catalogo della mostra (Tinguely Museum, Basel, 1 dicembre 1999 - 9 aprile 2000), Tinguely Museum, Basel 1999.

Harald Szeemann (a cura di), *Tinguely's Favorites: Marcel Duchamp*, catalogo della mostra (Tinguely Museum, Basel, 20 marzo - 30 giugno 2002), Tinguely Museum, Basel 2002.

Pietro Rigolo ha conseguito il dottorato di ricerca presso l’Istituto Italiano di Scienze Umane - Università degli Studi di Siena nel 2011. È stato collaboratore alla didattica presso l’Università IUAV di Venezia (2007-2012), e attualmente lavora alla catalogazione dell’archivio Szeemann presso il Getty Research Institute di Los Angeles.



La libreria di *doppiozero* è un nuovo modo per trovare in rete libri di qualità, scoprire nuovi autori, rileggere testi dimenticati. *doppiozero* è un’associazione non-profit impegnata in iniziative culturali innovative. È una rivista che legge criticamente l’attualità, una comunità di autori e lettori e ora una casa editrice che offre la possibilità di acquistare libri elettronici in formato aperto, senza criptazioni proprietarie, cioè liberi di essere usati, oggi e domani. Insieme a tutte le altre nostre iniziative, la libreria è per *doppiozero* un’occasione di condivisione e di crescita comune, un impegno con i lettori, un’anticipazione di futuro per la cultura.

Contribuite con noi a renderlo possibile.

associazione culturale doppiozero / via a. fioravanti 3 / 20154 milano / www.doppiozero.com /
Immersi nel luogo prescelto / © Pietro Rigolo per doppiozero / pubblicato a giugno 2013 / isbn 9788897685227 / a cura di doppiozero /
redazione Luigi Grazioli / progetto grafico Paola Lenarduzzi (studiopao) / impaginazione Paolo Vigorito

Il presente file può essere usato esclusivamente per finalità di carattere personale. Tutti i contenuti sono protetti dalla Legge sul diritto d’autore. doppiozero declina ogni responsabilità per ogni utilizzo del file non previsto dalla legge.
