

Da: *Harald Szeemann. Museum of obsessions*, a cura di G. Phillips, P. Kaiser, D. Chon, P. Rigolo, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 26 febbraio-26 maggio 2019), Getty research institute, Los Angeles 2019, pp. 41-57.

Vennero visti danzare Harald Szeemann e Armand Schulthess

Carolyn Christov-Bakargiev

Prima arrivano i visionari, poi gli artisti, poi gli artisti creano opere d'arte, poi arrivano i collezionisti che vorrebbero vivere come artisti ma non nelle capanne, infine arrivano gli architetti e dopo di loro, la miseria.

— Harald Szeemann

Quella di Armand Schulthess (Alfred Fernand Armand Dürig, 1901- 1972), è una figura importante che può aiutarci a comprendere Harald Szeemann, le idee e gli artisti che amava ed esponeva con il proposito di ottenere l'opposto della "miseria", che per lui era sinonimo di libertà di coscienza, realizzazione dell'Io in una società non capitalista e rapporto equilibrato tra l'intelletto e i sensi, la natura e la cultura, la cultura e il cosmo. L'intuito mi dice che Armand Schulthess era l'*alter ego* di Harald Szeemann. Entrambi erano visionari e grandi archivisti, ma mentre Schulthess era un eremita che viveva una vita solitaria nei boschi, Szeemann amava interagire con gli altri, e al contrario di Schulthess, era una persona "affettuosa".

Tuttavia, Schulthess è anche uno degli anelli di una catena che comprende il poeta e pacifista Gustav "Gusto" Gräser (1879-1958), il filosofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Dioniso, il dio della vendemmia e della follia rituale¹. Le circostanze del primo incontro tra Szeemann e Schulthess suggeriscono che quest'ultimo rappresenti un collegamento fondamentale tra l'uomo che Szeemann era stato fino al 1972, l'anno di *documenta 5*, e la persona che sarebbe divenuta in seguito. Dopo il 1972 la sua vita ruotò soprattutto intorno all'intreccio di storie e conoscenze sviluppato sul Monte Verità da una comunità utopica fondata nel 1900 da poeti, artisti e ballerini del nord Europa sulle colline intorno al Lago Maggiore, sopra le città di Ascona e Locarno, nella parte italiana della Svizzera chiamata Canton Ticino.

Il 30 gennaio 1970 Szeemann viene chiamato a dirigere *documenta 5* a Kassel, poco dopo essersi dimesso dal suo incarico alla Kunsthalle di Berna. Il 1° aprile 1970 si insedia formalmente; la mostra si tiene dal 30 giugno all'8 ottobre 1972. Nel settembre 1971 l'artista Ingeborg Lüscher va a trovarlo a Berna, su suggerimento di Jean-Christophe Ammann, e gli mostra i testi e le fotografie su Armand Schulthess, proponendogli di esporle in mostra. Nell'ottobre 1971, Lüscher va a trovare Brücher alla casa editrice Dumont per chiedergli di pubblicare il suo libro su Schulthess e accenna alla partecipazione a *documenta 5*. Schulthess è un "*outsider*", un uomo che si è ritirato dalla società per vivere in una piccola casa nel bosco su una ripida collina fuori dal villaggio di Auressio (dal greco *orexis*, "desiderio", "potenziale"), a pochi chilometri da Tegna, dove Lüscher vive ancora oggi.

Lüscher aveva incontrato Schulthess nel 1969, dopo aver saputo da un suo conoscente dell'esistenza di un eremita che viveva e scriveva nei boschi del Ticino, il quale ricordava il fatto da un viaggio compiuto da bambino nella stessa regione. All'epoca Lüscher non sapeva che su

Schulthess erano già stati pubblicati due *reportage* del fotografo svizzero Theo Fry, che era andato a trovarlo ad Auressio nel 1964 e nel 1965². Lüscher iniziò a fotografare il bosco e gli regalò articoli scientifici e vecchie riviste, da cui Schulthess attinse molte informazioni che incorporò nel suo lavoro.

All'inizio della primavera del 1972 Lüscher stava lavorando al libro *Dokumentation über A. S.: Der grösste Vogel kann nicht fliegen*³ (Documentazione su A. S.: L'uccello più grande non può volare), che avrebbe pubblicato quell'anno. Dalle conversazioni tra lei e Schulthess – gli unici dialoghi tra l'eremita e un altro essere umano che siano mai stati registrati – impariamo molto sulla personalità di Schulthess e sulle somiglianze e differenze tra lui e Szeemann. Entrambi erano personaggi curiosi. L'unica persona che riuscì ad avvicinarsi a Schulthess dopo la sua scelta di vivere nei boschi fu Lüscher, che si vide anche offrire la casetta che l'eremita aveva progettato appositamente perché ci vivesse una donna.

Schulthess aveva lavorato per varie piccole imprese a Zurigo e Ginevra, viaggiando in diversi paesi europei. Nel 1934 la crisi finanziaria lo costrinse a chiudere la sua attività di commerciante di abbigliamento femminile a Ginevra, e a trasferirsi prima in Francia, poi in Olanda e in Spagna, dove rimase fino al 1939. Si sposò due volte ed ebbe un figlio che morì in tenera età. Nel 1939, quando Szeemann aveva sei anni e lui trentotto, Schulthess trovò lavoro nella pubblica amministrazione di Berna come impiegato dell'ufficio delle entrate; era, a detta di tutti, un uomo riservato, tranquillo e diligente. Parallelamente al suo lavoro di impiegato, tuttavia, creò una settantina di libri d'artista con immagini e ritagli di giornale. Nel 1951 lasciò l'impiego e, trasformatosi in una sorta di visionario autarchico, andò a vivere in una tenuta rurale fuori dalla strada principale del paese di Auressio, nella Valle Onsernone. In quella zona, a due passi da Tegna e Ascona, aveva iniziato ad acquistare dei terreni già nel 1941. Quando lasciò la società produttiva per andare a vivere in solitudine, aveva già messo insieme una proprietà di quasi due ettari su un terreno in forte pendenza, con una casa di pietra in un bosco di castagni. Qui in seguito costruì un'altra piccola casa (per una donna che l'avrebbe abitata).

Schulthess iniziò a trascrivere dati e informazioni tratti dai libri sui fondi e sui coperchi delle lattine e su altri barattoli usati che attaccava agli alberi della sua tenuta, organizzandoli secondo le diverse aree del sapere. Spiega Lucienne Peiry: “Schulthess organizza una complessa rete di sentieri, passerelle, ponti, scalinate e scale a pioli da cui osservare i dintorni, aree di sosta [...] Dai fondi delle lattine e dai barattoli usati ricava più di mille dischi di latta, che appiattisce e ricopre con uno strato di pittura a olio gialla, che poi decora con iscrizioni a lettere spesse e multicolori in tedesco, francese, italiano, inglese e olandese, tracciate con mezzi di fortuna, come un bastone di legno arrotondato o un ferro da calza”⁴. Così, più mangiava il cibo contenuto nei barattoli comprati ad Auressio, più si dedicava all'organizzazione della conoscenza, condividendola con il bosco.

Lüscher aveva fotografato l'*Enzyklopädie im Wald* (l'Enciclopedia nel bosco) di Schulthess e voleva far partecipi gli altri del suo mondo. Mentre il piano terra della Neue Galerie ospitava una mostra sul realismo curata principalmente da Jean-Christophe Ammann, il piano superiore era tutto dedicato alle rappresentazioni parallele della realtà, con una sezione dedicata all'arte degli “outsider” (o art brut) a cura dello psichiatra bernese Theodor Spoerri, seguita dalla sezione “Individuelle Mythologien” (Mitologie individuali), con opere di Alighiero Boetti, Joseph Cornell, David Medalla, Gustav Metzger, Giulio Paolini, Sigmar Polke e altri. Nel catalogo originale e negli elenchi degli artisti presenti in mostra non si fa cenno ad Armand Schulthess, ad eccezione di una pagina vicino alla sezione dedicata all'art brut, con una sola foto della sua opera nel bosco e un breve testo, forse scritto da Spoerri. Szeemann chiese a Spoerri di includere Schulthess nel suo gruppo di artisti “outsider”. Troppo tardi, Spoerri realizzò che Schulthess non apparteneva completamente alla categoria e negli ultimi attimi concitanti di chiusura del catalogo di documenta,

il contributo di Schulthess fu dimenticato. Alla fine dell'installazione, Szeemann trovò "il posto perfetto per Schulthess, marcandolo come punto di contatto tra le mitologie "outsider" e quelle individuali⁵.

Le fotografie di Lüscher furono installate su una parete della Neue Galerie, oggi trasformata in un balcone, e collocate all'interno di due grandi vetrine insieme a centinaia di altre immagini e testi. Sia la sua partecipazione sia quella di Schulthess erano quasi invisibili nel catalogo e nella documentazione della mostra. Dell'installazione non resta alcuna testimonianza visiva, soltanto voci.

Al termine di documenta, Szeemann cambiò vita e andò ad abitare con Lüscher, che nel 1975 diede alla luce sua figlia Una. Lunedì 21 agosto 1972 Szeemann si recò per la prima volta a Tegna – il giorno prima era stato al Zirkus Knie, il circo nazionale svizzero. Tornò dieci giorni dopo, il 1° settembre, come indicato in un piccolo taccuino rilegato a leporello che è stato trovato tra le sue carte⁶. Tra il 18 e il 22 settembre viaggiò tra Kassel, Milano, Civitanova, Francoforte, Berna, Berlino e infine andò a Basilea. L'8 ottobre, quando documenta 5 chiuse i battenti, per lui si aprì una nuova vita, il cui centro era l'area del Monte Verità. Anche se la mostra dedicata alla comunità utopica del Monte Verità, fondata nei primi anni del Novecento, inaugurò solo nel 1978, questo suo interesse permeava già la mostra del 1972.

Lüscher e Szeemann fecero visita a Schulthess due volte; la seconda all'inizio del settembre 1972. (Lüscher non fa mai il nome di Szeemann nel suo libro, ma dice di essere andata da Schulthess con un amico). Scrive: "È la fine dell'estate 1972. Il libro su Armand Schulthess è stato stampato e vogliamo organizzare per lui una piccola festa. Giunti davanti alla sua porta lo chiamiamo, ma lui non risponde. Così, su un tavolino vicino alla porta mettiamo dei fiori, una torta, alcune cartoline, una bottiglia di vino e il libro. Quando torniamo più tardi, ci accorgiamo che ha portato dentro tutto tranne i fiori e il vino. Lo vediamo per un momento mentre prende dei bastoncini. Ci spiega: 'Prima si fanno le cose più importanti'. Poco dopo inizia a piovere. Quello sarebbe stato il nostro ultimo incontro"⁷.

Schulthess passò il testimone a Szeemann: l'artista fu trovato morto fuori dalla sua casa il 29 settembre 1972, e un anno dopo il suo universo cosmico venne incendiato e distrutto dagli eredi. Szeemann era tornato a Tegna una prima volta all'inizio di agosto e una seconda all'inizio di settembre, quando Schulthess era ancora vivo. Nell'ottobre 1972 l'artista non c'era più e Szeemann era di nuovo a Tegna. Per lui, quella fu un'estate d'amore e di cambiamenti. Dopo l'incendio della proprietà di Schulthess nel 1973, Lüscher, Szeemann, suo figlio, un amico e suo padre, trascorsero un po' di tempo nella zona, raccogliendo gli elementi restanti dell'enciclopedia che sarebbe diventata il nucleo dell'omaggio di Szeemann a Schulthess nella mostra del 1978 dedicata al Monte Verità. Tra questi reperti, alcuni pezzi lasciati sugli alberi, il rilievo dorato di una donna, frammenti di un vaso in terracotta, oggetti che si trovavano sotto le scale della casa, compreso un pacchetto conservato sotto le foglie contenente un grande disegno di circuiti elettrici.

Monte Verità: Berg der Wahrheit; Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie (Monte Verità; Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacra della modernità) era il titolo del catalogo di questa "mostra locale" basata su uno studio antropologico delle persone che avevano frequentato il Monte Verità dalla fine dell'Ottocento agli anni trenta del Novecento⁸. Sulla copertina del catalogo c'era l'immagine di una palma stilizzata e una veduta delle colline affacciate sul lago viste dal Monte: un riferimento al microclima mistico e misterioso della zona, connubio tra clima alpino e tropicale.

La copertina era ispirata a un precedente volume sulla comunità, scritto da Robert Landmann e pubblicato dalla Adalbert Schultz Verlag a Berlino nel 1930⁹. Dalle schede manoscritte compilate da Szeemann nel corso della sua ricerca, con note tratte dal libro di Landmann, risulta chiaro che

questa era la sua prima fonte testuale, insieme a diverse interviste successive¹⁰. A quanto pare Szeemann era in contatto diretto con l'autore, cui si riferisce anche con il nome di Ackermann e di cui riporta un indirizzo a Johannesburg. Landmann aveva vissuto personalmente gli ultimi anni della comunità di Monte Verità, dopo l'arrivo del barone Eduard von der Heydt, che nel 1926 acquistò la proprietà e costruì un albergo in stile Bauhaus. *Monte Verità, Ascona: Die Geschichte eines Berges* (Monte Verità, Ascona: la storia di una montagna) era di fatto l'unico libro a raccontare la storia del sito prima che cadesse nell'oblio.

La mostra ebbe luogo dal 7 al 30 agosto 1978 in varie sedi di Ascona (Museo Comunale, Fondazione Marianne von Werefkin presso il Museo Comunale, Collegio Papio, Ex teatro, Nuova palestra) e nelle vicine Isole di Brissago. Nel più importante edificio superstite della comunità vegetariana del Monte Verità, la Casa Anatta, Szeemann installò alcuni materiali presi dal bosco di Schulthess, che oggi sono di nuovo in mostra.

Prima di Schulthess, tuttavia, un altro germanofono era arrivato sul Monte Verità: Gusto Gräser, che nel 1900 vi aveva fondato una comunità artistica rurale, libertaria, utopica e vegetariana insieme al fratello, a Henri Oedenkoven, alla pianista e femminista Ida Hofmann, a Lotte Hattemer (figlia di un sindaco di Berlino) e a F. Grinne, teosofa di Graz¹¹. I primi *monteveritani* erano della generazione del nonno di Szeemann e del padre di Schulthess: una comunità di persone che predicava il ritorno alla natura e gli ideali femministi, pacifisti e vegetariani. Ispirati, tra gli altri, dalla *Lebensreform* tolstojana di fine Ottocento e dal comunitarismo agrario, proponevano uno stile di vita alternativo che non abbracciava né il comunismo né il capitalismo, lo stesso che Szeemann avrebbe sottoscritto settant'anni più tardi. La loro scelta rivoluzionaria si sviluppò in un luogo che aveva già ospitato anarchici (Michail Bakunin aveva vissuto a Locarno nel 1869) e teosofi (Alfredo Pioda aveva cercato di fondare una comune pre-teosofica su quella stessa collina, all'epoca chiamata Monescia, nel 1889)¹².

Questi primi coloni crearono un'architettura alternativa ed ecologica fondata sui principi della teosofia, secondo i quali la forma deve emergere dal nucleo interno. Questa architettura di legno, povera e informale, attenta all'aria, alla luce e alla conservazione delle risorse energetiche, si opponeva alle sofisticate strutture in calcestruzzo che venivano costruite nelle grandi città dell'epoca.

Profeta, poeta visivo, pacifista, naturalista ed ecologista *ante litteram*, Gräser aveva subito l'influenza del riformatore sociale Karl Wilhelm Diefenbach¹³, di Walt Whitman e Friedrich Nietzsche. Divenuto critico nei confronti della vita nella comunità, nel 1904 si spostò in una caverna sulla vicina collina gemella e intorno al 1911 lasciò definitivamente la zona per trasferirsi a Berlino. Gräser ebbe anche un importante ascendente su Hermann Hesse (influenzando anche lo sviluppo del suo *Siddhartha*) che intorno al 1906-1907 trascorse con lui un periodo nella caverna. Negli anni venti Gräser aderì ai movimenti pacifisti di Monaco di Baviera e si spinse fino in Svezia per predicare il culto della natura, contribuendo così alla nascita di quello che sarebbe diventato il movimento *hippie* degli anni sessanta e settanta – i giovani della generazione di Szeemann.

Gräser era anche vicino ai Wandervögel, un movimento giovanile influenzato dal pensiero nietzschiano che rifiutava l'urbanizzazione, invocava il ritorno a una vita naturale e pagana, adorava il sole, praticava il nudismo – e più in generale l'adozione di abiti meno costrittivi – e sosteneva la liberazione sessuale. Eppure nella sua mostra sul Monte Verità Szeemann non cita Nietzsche neppure come fonte letteraria.

Volendo tracciare un ritratto intellettuale di Szeemann, questa rimozione di Nietzsche è davvero il mistero più grande di tutti. Il filosofo tedesco completò *La nascita della tragedia* ad Ascona nel 1871, appena due anni dopo il trasferimento di Bakunin in Ticino. La generazione di Nietzsche (quella del bisnonno di Szeemann) visse un periodo storico che Szeemann non ha mai ripercorso

completamente e su cui non è mai tornato nei suoi studi. Tuttavia, proprio questo periodo segna la nascita dell'era moderna, con le sue luci e le sue ombre. Alla fine dell'Ottocento si sviluppa il pensiero ecumenico, progressista e occulto della teosofia¹⁴ mentre Nietzsche osserva la perdita di potere del cristianesimo nel processo di normalizzazione sociale della moderna cultura urbana e borghese europea – la “morte di Dio” – e vede un potenziale nell'immanenza di ogni trascendenza. Nietzsche è una fonte per l'importanza della danza (Rudolf von Laban, Mary Wigman, ecc.) e del vegetarianismo. Al di là dell'anarchia e della teosofia, nelle radici del Monte Verità è presente il pensiero nietzschiano sul dionisiaco. Ma questi aspetti vennero in pratica eliminati dall'interpretazione della sorella del filosofo, che finì per essere assimilato alle teorie del nazismo soprattutto a causa di un'errata interpretazione della figura dell'oltreuomo. Nei primi anni settanta, quando Szeemann studiò la storia del Monte Verità, Nietzsche è il grande assente, forse per una sorta di rimozione psichica da parte di una generazione che vedeva ancora nel filosofo l'ispiratore dell'ideologia nazista. Solo dopo le letture di Gilles Deleuze e Giorgio Agamben il pensiero nietzschiano ha riconquistato la sua centralità nella cultura, dovuta soprattutto perché fu lui che affermò che Dio è morto, e che il trascendente è immanente e dentro di noi. Questa teoria individualista è stata poi recuperata negli anni ottanta.

All'inizio del XX secolo l'individualismo rivoluzionario di Nietzsche divenne un modello per tanti radicali e comunitaristi, come Gräser e poi Schulthess. Nella terza parte del libro *La gaia scienza* (1882-1887), ispirato ai saggi trascendentalisti di Ralph Waldo Emerson, nel celebre aforisma 125, Nietzsche afferma che Dio è morto e che ad ucciderlo è stato il nostro desiderio di comprendere il mondo attraverso la filosofia e la scienza. Se per gli spiriti liberi questa è una benedizione, altri vi scorgono un pessimismo che non è in linea con il pensiero di un filosofo che ribadisce costantemente il suo sì alla vita.

«Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso!

Come ci consoleremo noi, gli assassini di tutti gli assassini?

Quanto di più sacro e di più possente il mondo possedeva fino ad oggi, si è dissanguato sotto i nostri coltelli; chi detergerà da noi questo sangue? Con quale acqua potremmo noi lavarci? Quali riti espiatori, quali giuochi sacri dovremo noi inventare? Non è troppo grande, per noi, la grandezza di questa azione? Non dobbiamo noi stessi diventare dèi, per apparire almeno degni di essa? Non ci fu mai un'azione più grande: tutti coloro che verranno dopo di noi apparterranno, in virtù di questa azione, ad una storia più alta di quanto mai siano state tutte le storie fino ad oggi!»¹⁵

Questo sprofondare nel dionisiaco è da un lato la fonte dell'antirazionalismo dei regimi fascisti del Novecento, e dall'altro è all'origine della controcultura e del pacifismo degli anni sessanta e settanta, che hanno contribuito a porre fine alla guerra del Vietnam. Di questo duplice aspetto dell'esistenza – agire nell'ordine e agire nel disordine – non solo Szeemann non ha mai parlato, ma è qualcosa di cui si tace ancora oggi e questa è forse la nostra più grande sfida. È la lotta mortale ben descritta da Hegel nella sua dialettica signore-servo sulla nascita della soggettività e sui requisiti di un'autocoscienza equilibrata.

A pochi chilometri dalla casa di Lüscher e Szeemann a Tegna, lungo il fiume Maggia, c'era un'ex manifattura che negli anni ottanta Szeemann ha trasformato nella mitica Fabbrica Rosa, archivio e luogo di studio in cui ha concepito tutte le sue mostre. Qui il mondo dell'arte si fonde con quello del sapere: è un universo post-documenta, un luogo in cui tornava sempre a pensare e dove raccoglieva i suoi materiali.

L'opera e le modalità di azione di Szeemann sono iscritte nell'eterna dialettica tra ordine e

disordine, tra l'impulso apollineo all'ordine e alla trasmissione del sapere attraverso la sua attività di *Ausstellungsmacher* e l'impulso dionisiaco alla danza e all'abbandono della società produttiva. Il simbolo di questo duplice impulso dialettico può essere rintracciato nel suo modo di bere. Per circa trent'anni Szeemann ha bevuto del semplice merlot ticinese della cantina Villa Jelmini, utilizzando i cartoni in cui erano imballate le bottiglie come contenitori per il suo archivio, in modo che "più bevo, più organizzo"¹⁶.

Szeemann cercava le origini del proprio Io, le ragioni della sua passione per gli "outsider" del suo libertarismo e del suo spirito anarchico: questo viaggio accompagna chi è chiamato a portare il peso di documenta. Subito dopo documenta, Szeemann fa due cose: la ricerca sul Monte Verità agli inizi del Novecento e quella sul nonno paterno, un contemporaneo della comunità che si era insediata sul Monte Verità. Forse identificava il nonno con il lato paterno della sua anima e le colline sopra Ascona con quello femminile. Da questa ricerca interiore scaturiscono due delle mostre che organizza negli anni successivi a documenta, *Grossvater: Ein Pionier wie wir* (Il nonno: un pioniere come noi), 1974 e *Monte verità / Berg der Wahrheit: Die Bruste der Wahrheit / le mammelle della verità*, 1978.

In certa misura Szeemann ha studiato la storia, gli individui, gli stili di vita e le vicende del Monte Verità dalla fine dell'Ottocento agli anni trenta per capire, a livello di microcosmo, che cosa era stata la sua documenta 5, quello che lo aveva condotto fin lì e quello che – forse – era andato storto. Nella primavera del 1971 la sua visione utopica della mostra come evento dedicato ai gesti artistici si trasforma in un concetto che comprende anche sezioni espositive di tipo tradizionale. Inoltre, prima dell'inaugurazione alcuni artisti, come Robert Smithson e Daniel Buren, avevano protestato contro l'approccio di Szeemann, e le spese di allestimento superavano i ricavi a tal punto che, dopo la mostra, Szeemann fu citato in giudizio dalla città di Kassel. In seguito il comune riconobbe l'errore (i debiti di documenta 4 erano stati trasferiti all'edizione successiva) e gli porse le sue scuse. Per un certo numero di anni (lui stesso dichiarò di aver iniziato nel 1973, ma credo sia stato durante la sua estate d'amore, nel 1972, quando iniziò a frequentare Tegna e Ascona) Szeemann ha adottato un metodo archeologico e antropologico per raccogliere manufatti e documenti con l'obiettivo di studiare una rete di persone che avevano sognato un nuovo mondo utopico. Questo archivio si basava sull'osservazione di un'area geografica molto ristretta, tra i sedici e i trentadue chilometri di distanza da un capo all'altro, dopo anni di viaggi in Europa e negli Stati Uniti, per realizzare la più grande mostra mai allestita al mondo, con oltre 220 artisti partecipanti. Doveva essere una celebrazione della dimensione locale e "vicina", delle radici e della terra. Ma in un certo senso somigliava anche a Kassel, che per cento giorni ospita artisti e critici provenienti da ogni parte del mondo, così come a cavallo del Novecento, Ascona aveva ospitato dissidenti, libertari, artisti e "outsider" che avevano abbandonato la società urbana del nord Europa.

Mi viene in mente che questo sguardo retrospettivo, iniziato forse nei mesi estivi del 1972 – mentre documenta era in corso – equivaleva anche ad una forma di elaborazione psichica dell'esperienza frenetica della curatela di documenta.

Che cosa ha tratto Szeemann da questo studio sul Monte Verità? La conclusione sta, credo, in uno schema tracciato a mano che ho trovato il giorno in cui ho iniziato a lavorare nel suo archivio¹⁷.

Riguarda il progetto per una mostra del 1983, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (La tendenza verso l'opera d'arte totale: utopie europee dal 1800), in cui esplorava la propensione per forme d'arte coincidenti con la vita, al di là dei confini tra sensi e tecniche che aveva caratterizzato il Novecento, sulla base di precedenti visioni del mondo totalizzanti, e indagava l'aspirazione più generale alla totalità nella cultura e nella politica. In questo schema aveva tracciato una colonna dedicata al *Gesamtkunstwerk* come mito, "GKW als Fiktion". Poi aveva posizionato con cura le visioni progressiste d'avanguardia di mondi e microcosmi, dal

Merzbau di Kurt Schwitters (1930-1937 circa) al *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Museo d'arte moderna, Dipartimento delle aquile, 1968-1972) di Marcel Broodthaers, che aveva occupato un posto di spicco a documenta 5, da John Cage a Joseph Beuys, dalla terapia artistica all'attivismo sociale (strategie sociali come arte), sotto la voce "Totalkunst als Vermittlung von Fiktion und Faktizität" (L'arte totale come mediazione tra finzione e fattualità). All'estrema destra dello schema aveva inserito idee totalitarie di totalità come rituale, descrivendole come "Totalitarismus als Identität von Fiktion und Faktizität" (Il totalitarismo come identità tra finzione e realtà), mettendo sotto questa voce Luigi II di Baviera, le parate naziste, la coreografia contemporanea, i giochi di luci e suoni, Leni Riefenstahl, Albert Speer, Mussolini, l'idea di uomo universale, l'igiene sociale, il Club Med, Disneyland, Epcot.

Se il *Gesamtkunstwerk*, l'utopia, è una forma di mediazione tra la finzione e il mondo reale, allora fallisce nell'unificazione tra i due, e in qualche modo resta intatto. Nel suo costante ritorno nel corso della storia, rinnova un sogno che rimane in uno spazio propositivo - come le ondate di ribellione, di sdegno, di rifiuto, di fuga. In questo senso, forse, lo scioglimento della comunità vegetariana e teosofica del Monte Verità è proprio ciò che permette di rinnovare costantemente il sogno della controcultura come forza costituente anziché costituita. E in questa forma ricompare alla fine degli anni sessanta per Szeemann.

Il mio interesse per il Monte Verità risale ad alcuni anni prima di progettare dOCUMENTA (13), inaugurata nell'estate del 2012. Sapevo quanto fosse stato importante per Szeemann, il quale credeva ci fosse qualcosa di unico nei campi elettromagnetici della zona, una peculiarità energetica che poteva spiegare i climi e la vegetazione unica del nord e del sud Europa, che si incontrano qui, nell'angolo a nord-est del Lago Maggiore, abbellendo la zona con le palme. O meglio, questo era ciò che mi interessava capire. Harald pensava che nelle distorsioni e nelle pieghe del campo elettromagnetico fosse da rintracciare il motivo per cui alla fine dell'Ottocento anarchici e teosofi avevano scelto quel luogo, seguiti intorno al 1900 da artisti e poeti. Nel 2011 ho visitato l'albergo costruito sul Monte Verità da Eduard von der Heydt con l'artista Lea Porsager e ci sono tornata di nuovo nell'agosto 2017 mentre scrivevo questo saggio. Nel 2012 il progetto di installare le opere d'arte all'interno di piccole strutture nell'Auepark di Kassel era ispirato alle capanne del Monte Verità, una visione in cui la conoscenza si incarna in un mondo di giardini popolato da tante specie di piante. Si trattava - e si tratta ancora - di misurare la distanza dal particolare all'universale, dal qui e ora al cosmo, e trovare il proprio posto al suo interno.

L'organizzazione di documenta richiede un tale sforzo ed è un progetto talmente grande, che è necessario riorientarsi. Il tempo che segue è un tempo messianico in cui sei alla ricerca di una bussola e di un nuovo ordine nella vita. Schulthess offrì a Szeemann una via d'uscita.

Tutti gli apparenti segni di follia che si manifestano negli scritti di Schulthess sono in realtà basati su fatti personali e concreti. Le sue tante riflessioni sull'economia e i suoi ammonimenti in proposito possono essere collegati alla crisi finanziaria che aveva segnato la sua stessa vita e lo aveva costretto a un noioso lavoro d'ufficio. Schulthess era un tipo alla *Bartleby*, anche se a differenza del protagonista del racconto di Melville non è rimasto dov'era lasciandosi morire di fame in un gesto estremo di resistenza al potere, ma ha scelto la vita e la libertà.

Schulthess parlò a Lüscher dell'importanza di classificare le cose e fare ordine. Divise la sua proprietà in zone diverse in cui collocare specifiche aree del sapere, predisponendo il terreno come fosse una biblioteca o un archivio. Le frasi che riguardano la classificazione mi fanno pensare a una conversazione che potrebbe aver avuto luogo tra Lüscher e lo stesso Szeemann. L'esistenza di Schulthess era contrassegnata dall'equilibrio tra l'impulso apollineo all'ordine e quello dionisiaco alla vita nei boschi. Per trovare una forma di sostenibilità e autarchia, mangiava le castagne degli alberi della sua proprietà e non aveva altro mezzo per riscaldarsi se non un camino, così creò un

sistema di bottiglie di plastica che servisse da isolante. Era un Robinson Crusoe, un inventore, un ingegnere dello spazio in cui viveva. Non un pazzo.

L'incontro con Schulthess offrì a Szeemann una via d'uscita: come Schulthess aveva iniziato una nuova vita in Ticino, lontano dalla pazzia folla, così Szeemann, inseguito dal comune di Kassel per aver sfornato il budget, poté ritirarsi nel porto sicuro che si estendeva nel raggio di una cinquantina di chilometri e ricominciare tutto da capo. Il Ticino era un luogo con una dimensione locale e radicata, ma aveva in sé anche una forma di internazionalismo e collegamenti globali che forse gli ricordavano Kassel, l'idea che il mondo intero fosse riunito in un unico luogo. Canton Ticino: Auressio, nella valle dell'Onsernone; la sua Fabbrica a Maggia, nella valle più aperta, a nord-est di quella più stretta; Tegna, dov'era la casa di Lüscher e Szeemann, nel punto in cui le acque del Maggia e del Melezza si incontrano poco prima di confluire nel Lago Maggiore; Monte Verità, a pochi chilometri lungo la strada per Ascona e infine Locarno, alla foce del fiume Maggia. Per Szeemann questa non era solo una casa, ma un porto dove tornare, un luogo di riflessione, d'amore e di vita incarnata per molti anni. L'area diventò una versione di un'altra possibile documenta, le cui radici affondavano nel tardo Ottocento e che non era stata allestita per soli cento giorni nei vari luoghi di Kassel ma era durata dal 1900 al 1926 (Szeemann scriveva sempre che in seguito all'acquisto da parte del barone von der Heydt il Monte Verità aveva perso la sua autenticità).

Schulthess conservava in casa i suoi libri, ma decise di portare all'esterno il mondo della conoscenza, collocandolo nella natura: nel bosco. Szeemann questo non l'ha mai fatto. Collezionava e archiviava il mondo dell'arte all'interno. Era della generazione pre-internet, quindi usava buste e raccoglitori. Al Getty Research Institute nella scatola n. 357 c'è una serie di diapositive a colori che ritraggono il bosco di Schulthess con testo di accompagnamento. Queste immagini di Balthasar Burkhard, Ingeborg Lüscher e Hans-Ulrich Schlumpf sono state sicuramente utilizzate per le conferenze. Il commento a una delle diapositive recita: "A S cerca di raccogliere, da solo, tutta la conoscenza del nostro tempo. I boschi diventano così per noi un centro di informazione mentre per lui sono il catalogo dei tesori nascosti all'interno della sua casa". Poiché Schulthess ha letto, compreso e pubblicato informazioni tratte dai libri e dalle riviste che teneva in casa, i testi che si trovavano all'esterno, sugli alberi, facevano parte di una mostra: una forma organizzata e ridotta all'essenza di ciò che si trovava all'interno, uno strato più profondo dell'archivio come fonte, utile a instaurare una dialettica tra il mondo esterno (la mostra) e l'archivio interno. Analoga dialettica nasce tra l'archivio della Fabbrica di Szeemann e l'esposizione delle idee e delle persone intorno alle quali ruotano le sue mostre. Schulthess e Szeemann sembrano aver condiviso una tensione affascinante tra il desiderio di realizzare una mostra basata su una serie di concetti e la ricerca degli artisti, delle persone e delle opere più adeguate a incarnarli da un lato, e, dall'altro, il desiderio opposto di esporre il lavoro di specifici artisti e individui facendo emergere da lì i concetti generali della mostra. Szeemann considerava "la mostra come la creazione di un mondo temporaneo"¹⁸. Schulthess ha certamente creato un mondo del genere nella sua proprietà, lavorando anche sui sentieri, le vedute e le panchine, come in un parco a tema in miniatura simile a un mondo in costante divenire, che non poteva essere temporaneo.

La tecnica di Schulthess consisteva nello scrivere sui coperchi e sui fondi delle lattine oppure di sventrare il barattolo per ricavarne rettangoli e quadrati.

In questa storia una sorta di economia del dono permette alla vita di rinnovarsi: Schulthess ha offerto una casa a Lüscher, anche se lei non l'ha usata; Lüscher, dal canto suo, ha regalato a Schulthess riviste, articoli, foto e il libro con l'opera della sua vita e infine ha donato un luogo a Szeemann. Quando andò a Berna per incontrare il direttore artistico di documenta, Lüscher non portò con sé il suo portfolio o le sue opere: portò Schulthess. È questa sua profonda umiltà, questo

dono dell'uno all'altro, che ha permesso la circolazione dell'energia. Lüscher ha donato Schulthess a Szeemann. E Schulthess l'ha donata a Szeemann. Un luogo e una storia d'amore.

Le relazioni esoteriche tra intellettuali non sono percepibili nelle mostre che facciamo, ma esistono, e quando grazie alle loro energie l'elemento esoterico si manifesta all'esterno, allora si produce un'intensità, una tensione dialettica tra la nostra vita e le nostre proiezioni sull'eternità, e la catena di connessioni stabilite nel tempo dà luogo a un eterno ritorno che è anche uno slancio verso il domani.

¹ Da notare una serie di curiose coincidenze: Szeemann si trasferì a Tegna, in Canton Ticino, nell'autunno del 1972, dopo che Schulthess venne trovato morto nella sua foresta di segni alla fine di settembre dello stesso anno. Per analogia, Schulthess si era trasferito nella sua tenuta ad Auressio, nella valle Osernone, nel 1951; qualche anno dopo, nel 1958, Gräser moriva a Monaco di Baviera. Schulthess era nato nel 1901, un anno dopo l'inizio dell'esperienza comunitaria sul Monte Verità, iniziata lo stesso anno della morte di Nietzsche.

² Theo Fry, *Luzerner Neueste Nachrichten*, 4 giugno 1965, e *Neue Zürcher Zeitung*, luglio 1968

³ Ingeborg Lüscher, *Dokumentation über A. S.: "Der grösste Vogel kann nicht fliegen"*, Dumont, Colonia 1972.

⁴ Lucienne Peiry, *Armand Schulthess e la magia del Ticino*, in "Armand Schulthess: Domaine N° 1", Sottoscala, Bellinzona 2016, p. 9 (traduzione di Pietro Rigolo).

⁵ Ingeborg Lüscher, conversazione con l'autore, 2018.

⁶ Harald Szeemann Papers, Getty Research Institute, Los Angeles, acc. n. 2011.M.30, box 304, folder 2.

⁷ Ingebor Lüscher, *Me demander*, in "Armand Schulthess: Demaine, N° 1", Sottoscala, Bellinzona 2016, p. 36 (traduzione di Pietro Rigolo).

⁸ Harald Szeemann, (a cura di), *Monte Verità: Berg der Wahrheit; Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Electa, Milano 1978.

⁹ Robert Landmann, *Monte Verità, Ascona: Die Geschichte eines Berges*, Adalbert Schultz, Berlino 1931.

¹⁰ Szeemann Papers, boxes 358-360.

¹¹ Oedenkoven e Hofmann partirono per il Brasile nel 1920.

¹² Le prime riunioni teosofiche della regione si tennero a Milano nel 1891 e Helena Blavatsky era venuta spesso in Italia ed era stata in contatto con Mazzini e Garibaldi. Sembra che Annie Besant tenesse lezioni anche a Roma, Palermo e Milano. Nella collezione di Szeemann c'erano diversi libri di Blavatsky e Besant.

¹³ Come sarebbe accaduto anche a un altro *monteveritano*, l'artista Fidus (1868–1948), che ha ispirato l'arte psichedelica degli anni sessanta.

¹⁴ La Società Teosofica fu fondata nel 1875 da Helena Blavatsky e Henry Steel Olcott. Secondo i loro insegnamenti e le idee democratiche radicali di Annie Besant, tutte le religioni si fondano su un principio illimitato o sostanza cosmica che si incarna in una realtà manifesta; quindi l'uguaglianza di tutti gli esseri è un aspetto di primaria importanza e lo studio della scienza e il rispetto per la natura sono attività che permettono una migliore comprensione di questa realtà intricata e continua.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, in "Opere", vol. V, tomo II, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1965, p. 129.

¹⁶ Harald Szeemann, in Karin Prätorius, *Interview with Harald Szeemann*, in "Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume in zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and sites in the Contemporary Art Field", a cura di Beatrice Von Bismarck et al., Walther König, Colonia 2002, p. 338. Vedi anche Lindsey Sommer, *The Business Files of Harald Szeemann* in "The Iris: Behind the Scenes at the Getty" (blog), 6 maggio 2015: <http://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-the-business-files-of-harald-szeemann/>.

¹⁷ Szeemann Papers, box 900**.

¹⁸ Harald Szeemann, *With by through because towards despite*, in Harald Szeemann “With by through because towards despite; Catalogue of All Exhibitions 1957–2005”, a cura di Tobia Bezzola e Roman Kurzmeier, Voldemeer, Zurigo; Springer, Vienna 2007, p. 15.