

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. 17-31.

## ***Introduzione***

### ***Il regno delle ossessioni***

**Glenn Phillips**

Ricordo ancora lo *shock* della mia prima visita, nel 2010, alla Fabbrica Rosa di Harald Szeemann, l'ex fabbrica di orologi a Maggia, in Svizzera, che ospitava ufficio, biblioteca e archivio del leggendario curatore. La cascata di libri, documenti, oggetti, opere d'arte e video dava le vertigini. Ovunque – letteralmente in ogni angolo – c'erano *cose*. Il nucleo della collezione era organizzato: schedari per gli artisti, per i curatori, per i progetti, per le foto, per le attività commerciali, per le attività istituzionali e per la ricerca tematica, tutti al loro posto e ulteriormente suddivisi in sottosezioni secondo precisi criteri, per quanto bizantini. Analogamente, la biblioteca aveva sezioni organizzate per artista, movimento, luogo e tema. Eppure, al di sopra di questo ordine, sparso in otto stanze e quasi tremila metri quadri, a coprire ogni tavolo e superficie, c'era un caos di fogli e documenti sparsi, pile di libri, inviti e fotografie. Sotto i tavoli, negli angoli, e dentro e dietro i mobili del nonno di Szeemann, c'erano altre pile, alcune vecchie di decenni. Era paccottiglia o un tesoro? Io mi trovavo lì a inverno inoltrato con Marcia Reed, direttore associato e capo curatore responsabile del Getty Research Institute (GRI), come me infagottata in sciarpa e cappotto.

Da dove avremmo potuto cominciare? Da un caffè, ovviamente, e poi da un respiro profondo. Ognuno dei due scelse una stanza, una scatola e cominciò a esaminare quella che di fatto era una delle più grandi collezioni di archivio e ricerca sull'arte moderna e contemporanea mai messe insieme. La Fabbrica conteneva non solo una testimonianza dell'incredibile carriera curatoriale di Szeemann, e una mappatura dei principali movimenti artistici dagli anni sessanta fino all'inizio del Duemila, ma anche tutti i materiali di ricerca che avevano informato questi progetti, compresa una sorprendente raccolta di libri rari che andavano dall'Ottocento in poi, corrispondenza con artisti di primo piano, a volte prolungatasi per decenni, e una notevole quantità di materiale pubblicitario ed editoriale proveniente da centri artistici di tutto il mondo. Szeemann aveva conservato ogni articolo in cui era incappato, e ogni nuovo progetto aveva rappresentato un'occasione di espandere le sue collezioni verso nuove aree e nuove tematiche. Il caos fisico attorno a noi era il reperto, in gran parte intatto, di un ufficio febbrile animato da un intelletto vorace. Si aveva ancora l'impressione che il signor Szeemann potesse entrare da un momento all'altro, tornato da un ennesimo lungo viaggio, eppure erano passati cinque anni dalla sua morte. La polvere si era accumulata e i locali erano silenziosamente sorvegliati dai ragni.

La collezione aveva bisogno di una nuova casa, e le sue dimensioni avevano posto rigidi limiti alla lista di organizzazioni capaci di sobbarcarsi la responsabilità del suo trasloco e della sua manutenzione continuativa. Io e Marcia eravamo venuti a verificare se il GRI fosse in grado di assumersi quel compito, e una settimana dopo ce ne andammo, pronti a smuovere mari e monti per farlo accadere. Il direttore del GRI, Thomas Gaehtgens, visitò la Fabbrica poco dopo, e la sua opinione fu subito chiara: l'archivio di Szeemann doveva essere spostato al Getty. Non passò molto tempo prima che la direzione e il consiglio decidessero all'unanimità che quel progetto aveva la

priorità assoluta. Nei successivi nove mesi una squadra del GRI fece regolari visite a Maggia, pianificando una delle acquisizioni più logisticamente complicate della storia dell'istituto: il trasporto di quasi un chilometro lineare di materiali a Los Angeles, seguito dalla catalogazione e conservazione dell'archivio e della biblioteca, che sarebbero stati messi a disposizione dei ricercatori. L'intero processo avrebbe richiesto più di quattro anni.

Harald Szeemann (1933-2005) è famoso a livello internazionale come uno dei curatori più strettamente associati con i più importanti sviluppi artistici di fine anni sessanta e inizio settanta, in particolare il post-minimalismo, l'arte povera, l'arte concettuale e altre pratiche processuali. Progetti come *Live in Your Head: When Attitudes Become Form; Works-Concepts-Processes-Situations-Information* (Opere-Concetti-Processi-Situazioni-Informazioni) nel 1969 e *documenta 5* nel 1972 suscitarono immense controversie durante il loro svolgimento ma furono in seguito riconosciute come due delle mostre più significative del ventesimo secolo. Dopo *Attitudes*, Szeemann lasciò la Kunsthalle di Berna, che aveva diretto per otto anni e mezzo, e diventò uno dei primi curatori "indipendenti" del mondo, ideando mostre per i musei in veste di libero professionista. Chiamò questa attività la *Agentur für geistige Gastarbeit* (Agenzia per il lavoro spirituale all'estero).<sup>1</sup> Dopo *documenta 5*, ampliò la portata intellettuale dell'impresa, chiamandola *museum der obsessionen* (museo delle ossessioni), una specie di laboratorio mentale che abbracciava tutti i suoi interessi, tutte le sue mostre – passate, presenti e future – e la sua biblioteca e archivio, le tracce fisiche più durevoli del lavoro di una vita. Allungò il nome della sua agenzia in *Agentur für geistige Gastarbeit im Dienst der Vision eines Museums der Obsessionen* (Agenzia per il lavoro spirituale all'estero a servizio della visione di un museo delle ossessioni) e dedicò i successivi tre decenni della sua vita a sviluppare mostre in qualità di libero professionista.

Il legame con l'arte contemporanea perdurò per tutta la carriera di Szeemann, e verso la fine della sua vita divenne una celebrità come curatore di biennali internazionali come quelle di Venezia, Lione, Siviglia e Gwangju, con progetti che riflettevano la crescente globalizzazione del mondo dell'arte. Viaggiava senza sosta, non solo in Europa occidentale e Stati Uniti, ma anche in Asia, America Latina ed Europa orientale, incontrando e spesso esponendo artisti il cui lavoro non era ancora conosciuto a livello internazionale negli anni novanta e nei primi duemila. Era il "re Harry", l'archetipo del curatore globale, e questo internazionalismo si trova ampiamente riflesso nel suo archivio. Eppure a Maggia, nel cantone svizzero di lingua italiana del Ticino incorniciato dalla bellezza naturale delle Alpi e del lago Maggiore, l'aria era impregnata di storia e mitologia locale. Szeemann si era trasferito lì dopo *documenta 5* e presto si era occupato della storia della regione, in particolare della straordinaria vicenda del Monte Verità, la splendida villa di Ascona e il suo circondario, che avevano ospitato anarchici, artisti, danzatori, nudisti, vegetariani e altri riformatori e radicali fin dagli anni settanta dell'Ottocento. Di sicuro, quando nel 1978 Szeemann allestì la mostra *Monte Verità / Berg der Wahrheit: Le mammelle della verità/ Die Brüste der Wahrheit*, fu con la convinzione implicita di essere l'ultima figura rivoluzionaria a coronare un secolo di storia della regione. Dedicò una parte dell'archivio a quell'esperienza, costruendo eccezionali collezioni relative al Monte Verità che sono tuttora conservate nel Canton Ticino.<sup>2</sup> Tutte le parti dell'archivio di Szeemann sono, però, inestricabilmente intrecciate, e dunque le tracce del Monte Verità e del suo impatto profondo sul suo pensiero restano sparse in diversi sottoschedari e progetti collaterali nell'archivio oggi al GRI. Se oggi si guardano le immagini di quella comunità degli anni dieci, sarebbe facile scambiare i suoi membri per i figli dei fiori della generazione di Szeemann, e questo senza dubbio aveva in parte suscitato il suo interesse: la possibilità di collegare la svolta avvenuta nell'arte e cultura degli anni sessanta a momenti precedenti della storia, sperimentando con uno sguardo fresco il radicalismo delle prime avanguardie e al tempo stesso legittimando quelle attuali. Lo studio del movimento moderno era un vecchio progetto di Szeemann, dalla sua prima mostra nel

1957, dedicata al dadaista Hugo Ball, a una serie di mostre sul tema che costellavano il suo programma di arte per il resto soprattutto contemporanea alla Kunsthalle di Berna, e ai grandi progetti degli anni settanta e ottanta, che rielaborano da cima a fondo la narrazione del moderno, fino alle ultime mostre nazionali che fondevano arte moderna e contemporanea ai fini di una riscrittura poetica delle storie culturali di Svizzera, Austria, Polonia e Belgio. Il moderno – soprattutto nelle sue manifestazioni più anarchiche, caotiche e illogiche – formava lo sfondo costante a partire dal quale Szeemann giudicava l'arte del presente, e lui continuò a trovare nuove aree di interesse storico in tutto il corso della sua carriera, in particolare nei suoi ultimi progetti, in cui espandeva le sue indagini a centri artistici meno battuti ai margini dell'Europa.

Allontanandosi di pochi chilometri appena dal Monte Verità, nell'archivio si trovano affascinanti materiali legati a Armand Schulthess, l'eremita che creò una enciclopedia sospesa della conoscenza nel bosco che circondava la sua abitazione ad Auressio, ed Elisar von Kupffer, che fondò una nuova religione basata su concezioni paradisiache dell'androginia e creò un murale panoramico a Minusio per raffigurare questo utopico aldilà. Addentrandosi nella Svizzera, Szeemann raccolse materiali su Emma Kunz, la curatrice svizzera che disegnava "intensivogrammi" per rappresentare le sue visioni geometriche, e l'autodidatta schizofrenico Adolf Wölfli, le cui incredibili mappe e diagrammi evocavano terre lontane che lui immaginava dalla stanza di ospedale di Berna in cui trascorse la sua vita adulta. Una stanza importante della Fabbrica di Szeemann, chiamata la Stanza dei Cavalieri, conteneva una collezione speciale di documenti dedicata ad artisti – come Hugo Ball, Joseph Beuys, Marcel Duchamp e Alfred Jarry – che secondo Szeemann avevano cambiato radicalmente la direzione della storia dell'arte. Tuttavia, Szeemann era anche affascinato da figure come Schulthess e Kunz, che non avevano mai definito la loro pratica come arte, pur avendo creato spettacolari mondi visivi di sfolgorante complessità. Era attratto dalle ossessioni che spingevano questi personaggi a creare, con un'interferenza minima o inesistente da parte dei sistemi artistici imperanti. Questo interesse risale a quando Szeemann, ancora studente a Parigi negli anni cinquanta, entrò in contatto per la prima volta con l'art brut; e si era mostrato nei suoi primi progetti come *Bildneri der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens* (Arte dei malati di mente), 1963, e in mostre più tardive come *Visionäre Schweiz* (Svizzera visionaria), 1991-92, che mescolava il lavoro di emarginati e autodidatti a quello degli artisti "tradizionali" di avanguardia.

Dunque, in Szeemann troviamo una figura che nella propria ricerca aveva una dimensione globale, eppure manteneva un interesse e un attaccamento mai sopiti per le comunità locali di Berna e del Ticino. Era visto come uno dei curatori più influenti di arte contemporanea in Europa, ma dedicò sostanziali porzioni della sua carriera a indagare e rielaborare la storia del modernismo nell'Ottocento e nel primo Novecento. Era considerato la quintessenza dell'*insider* del mondo dell'arte, eppure continuava a dedicarsi a figure artistiche marginali e oscure. Pur avendo un che di contraddittorio, questi interessi poliedrici non si escludevano a vicenda e anzi rimandavano alla notevole costellazione di soggetti che componeva il Museo delle Ossessioni di Szeemann, le cui collezioni rappresenteranno una risorsa importante per curatori, studiosi e artisti delle generazioni a venire.

La pubblicazione originale di questa mostra, pubblicata dal GRI<sup>3</sup>, è lo sviluppo di un progetto di ricerca durato quasi sette anni e dedicato all'archivio e alla biblioteca di Szeemann. Cominciato insieme al laborioso processo di catalogazione dell'archivio, il progetto mirava a incrementare l'accesso degli studiosi alla collezione e a singole sezioni da parte del pubblico, a inventariarne e valutarne i contenuti, e a confermare l'importanza di Szeemann all'interno della storia dell'arte e della curatela fin dagli anni sessanta.<sup>4</sup> Il GRI ha tentato di coinvolgere nel progetto diversi dipartimenti dell'istituzione, con iniziative a breve e a lungo termine. All'inizio dell'impresa, un anno è stato dedicato alle ricerche capillari sul progetto più famigerato di Szeemann, *Live in Your*

*Head. When Attitudes Become Form*, 1969, per sostenere gli sforzi della Fondazione Prada nella sua epocale ricostruzione e rielaborazione della mostra a Venezia nel 2013, e curare una selezione di materiali d'archivio che avrebbe accompagnato l'evento.<sup>5</sup> Nel 2014 il GRI ha tenuto un seminario accademico, invitando una dozzina di partecipanti a parlare dello stato attuale degli studi su Szeemann. Un'area che richiedeva un'attenzione urgente era la traduzione degli scritti del curatore: anche se da tempo sono disponibili diverse edizioni dei suoi testi in tedesco, francese e italiano, in inglese non esisteva una raccolta del genere, anzi, pochissimi dei suoi testi erano stati tradotti in questa lingua. Il GRI ha oggi commissionato nuove traduzioni di più di settanta saggi di Szeemann, raccolti in un'antologia che sarà pubblicata in concomitanza con il presente volume.<sup>6</sup> Nel 2015, la professoressa e curatrice Miwon Kwon e io, abbiamo tenuto un seminario di dottorato su Szeemann alla University of California, Los Angeles, un progetto che ha poi portato il Getty Trust a finanziare un ambizioso progetto pilota di dottorato digitale nell'autunno del 2017 alla UCLA, Los Angeles, alla University of Chicago e alla Hochschule für Grafik und Buchkunst a Lipsia. Durante questo progetto di ricerca il GRI ha digitalizzato selezioni dell'archivio, tra cui l'intera documentazione fotografica delle mostre di Szeemann e ampie sezioni della sua corrispondenza e dei documenti relativi ai suoi progetti fino al 1972. Il seminario ha permesso agli studenti di esplorare questi materiali tramite una nuova interfaccia che imita la struttura fisica di scatola e fascicolo dell'archivio e di condividere, annotare e discutere virtualmente i materiali tra diversi gruppi di lavoro. Come parte del seminario il GRI ha anche lanciato un progetto di storia orale, in cui abbiamo condotto interviste filmate con trentacinque artisti, curatori, collaboratori e familiari discutendo di dettagli prima non documentati della vita e dei metodi di lavoro di Szeemann. Estratti da sei di queste interviste – con gli artisti Tania Bruguera, Christo e Gilberto Zorio e i curatori Tobia Bezzola, Klaus Honnef e Anda Rottenberg – sono pubblicati nel catalogo originale di questa mostra pubblicato dal GRI.

Tutte queste sfaccettature del più ampio progetto di ricerca su Szeemann hanno contribuito in modi sottili e fondamentali allo sviluppo delle pubblicazioni e delle mostre associate. Fin dall'inizio è apparso chiaro che questa iniziativa sarebbe culminata in una mostra e in un catalogo, e nel 2015 ho avuto il piacere di accogliere Philipp Kaiser come co-curatore e co-redattore di questo progetto. A parte essere uno dei curatori indipendenti più attivi che operano oggi a livello internazionale, Kaiser ha trascorso porzioni significative della sua carriera sia in Svizzera sia a Los Angeles, e ciò lo rendeva la persona ideale per aiutarci a pensare la trasformazione che questa mostra avrebbe subito spostandosi da Los Angeles alle sue destinazioni in Svizzera, Germania e Italia. Come hanno dimostrato le tante nostre conversazioni negli ultimi tre anni, l'impresa intimoriva: come si fa a concepire una mostra su un curatore, e come si fa a rappresentare in modo adeguato una figura complessa e rilevante come quella di Harald Szeemann? In certi momenti il compito ci è sembrato, nel migliore dei casi, un enigma irrisolvibile e, nel peggiore, una trappola. Concentrarsi esclusivamente sulle mostre di Szeemann era la trappola più appariscente: una mostra fatta di documentazione su altre mostre è di poca utilità al visitatore, al massimo gli dà l'impressione che si è perso l'evento principale e che sarebbe stato meglio vedere quello. Quando possibile, abbiamo cercato di includere oggetti che erano esposti nelle mostre di Szeemann e, soprattutto, di esplorare in modo approfondito le idee che stavano dietro ai suoi progetti principali. Ovviamente Szeemann non esisterebbe senza le sue mostre, ma il fatto che fosse un curatore non è l'aspetto che lo rende interessante: è interessante per via delle meravigliose ossessioni che improntavano quasi ogni aspetto della sua vita, permettendogli di identificarsi da vicino con gli artisti che promuoveva, e di accumulare l'archivio straordinario che è oggetto di questo studio. Dunque il nostro progetto verte su Szeemann, ma ancora di più sulle sue ossessioni e sugli artisti e le idee che hanno stimolato il suo fenomenale impulso ad accumulare conoscenze e informazioni.

*Harald Szeemann: Museum of Obsessions / Il museo delle ossessioni* esamina la vita e la carriera di Szeemann, non come una traiettoria lineare di imprese e progetti, ma come una serie di interessi tematici più o meno collegati che ha contrassegnato tutto l'arco della sua vita. La mostra al GRI comprende quattro sezioni complementari e in contrappunto – “Avanguardie”, “Utopie”, “Visionari” e “Geografie” – che si riflettono nelle sezioni della pubblicazione originale del GRI e sono concepite in modo da introdurre visitatori e lettori ai temi principali che caratterizzavano le tante mostre del curatore. “Avanguardie” esamina il rapporto di Szeemann con gli artisti di avanguardia della sua generazione ma anche il suo interesse per le avanguardie radicali di inizio Novecento, abbracciando quindi il suo incarico alla Kunsthalle di Berna (1961-69), oltre a progetti come *Happening & Fluxus*, 1970-71 e *documenta 5*, 1972. Le sezioni strettamente collegate “Utopie” e “Visionari” ruotano attorno ad alcune delle idee cruciali e delle figure affascinanti che ispirarono la rivoluzionaria trilogia di mostre sviluppate da Szeemann tra il 1975 e il 1983. Con *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires* (Le macchine celibi), 1975, *Monte Verità / Berg der Wahrheit: Le mammelle della verità / Die Brüste der Wahrheit*, 1978, e *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (Tendenza verso l'opera d'arte totale: utopie europee dal 1800 circa), 1983, Szeemann presentava una nuova interpretazione della modernità attraverso la storia di movimenti politici radicali e alternativi, visioni del mondo mistiche e ideologie utopiche. Questi progetti possono essere considerati un tentativo di radicalizzare nuovamente le avanguardie del primo Novecento, interpretate come una serie di episodi intensi e mutevoli di impegno artistico e idee rivoluzionarie, più che come una serie cronologica di sviluppi formali ed estetici. Tra le utopie che fanno la loro comparsa in questi progetti ci sono la patafisica, l'anarchismo, i movimenti del *Lebensreform*, oltre alle utopie personali dello stesso Szeemann, la *Agentur für geistige Gastarbeit* (Agenzia per il lavoro spirituale all'estero). “Visionari” presenta una selezione di artisti a cui Szeemann continuava a tornare in tutto il corso della sua carriera, comprese le figure chiave di Duchamp e Beuys, oltre ad alcuni individui straordinari – mistici, autodidatti, artisti reputati malati di mente e altri esseri geniali e pieni di immaginazione – che hanno significativamente plasmato la concezione di Szeemann del processo creativo e del ruolo che l'arte può svolgere nella società. “Geografie” tratta l'identità svizzera di Szeemann, il suo interesse perdurante per i viaggi, la sua tardiva passione per le mostre dedicate all'identità nazionale o regionale (comprese *Visionäre Schweiz* [Svizzera visionaria], 1991, *Austria im Rosennetz* [L'Austria in una rete di rose], 1996, e *La Belgique Visionnaire België: C'est arrivé près de chez nous* [Belgio Visionario: È successo dalle nostre parti], 2005), e i suoi approcci alla globalizzazione come si delineavano nei diversi progetti per le biennali internazionali. Più che concentrarsi sul dettaglio di mostre specifiche, “Geografie” adotta un approccio panoramico per rendere conto dell'ampiezza degli interessi globali di Szeemann, dai suoi progetti di geografia alle superiori alle sue ultime mostre.

Le interviste e i saggi nel catalogo originale pubblicato dal GRI seguono a grandi linee queste tematiche e sono presentati in ordine più o meno cronologico, secondo le fasi principali della carriera di Szeemann. L'esauriente intervista di Tobia Bezzola serve da seconda introduzione alla vita di Szeemann, toccando i momenti più essenziali della sua carriera. L'artista Christo parla di una vita di collaborazioni con Szeemann, con un'enfasi particolare sull'impacchettamento della Kunsthalle di Berna del 1968. Gilberto Zorio riflette sulla fine degli anni sessanta e le atmosfere che circondano *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, 1969, e *documenta 5*, 1972. Klaus Honnef, parte del team curatoriale di *documenta 5*, parla con precisione impressionante di quella imponente mostra e del contesto artistico e politico della Germania a fine anni sessanta e inizio settanta.

Nel saggio *Harald Szeemann's Museum of Obsessions, between Parody and Consacration* (Il

museo delle ossessioni di Harald Szeemann, tra parodia e consacrazione), Doris Chon interpreta il “museo mentale” del curatore come la sua impresa più grandiosa, il veicolo tramite cui cercò al tempo stesso di criticare il conservatorismo del museo attraverso la parodia e di attingere alla funzione conservatrice della stessa istituzione per consacrare il suo lascito di primo curatore indipendente di mostre. Prendendo le mosse dai musei d’artista che aveva esposto a documenta 5, in particolare il fittizio *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (Museo d’Arte Moderna, Dipartimento delle Aquile), 1968-72, di Marcel Broodthaers, Szeemann ridefiniva il suo “museo delle ossessioni” come laboratorio e magazzino per una concezione sperimentale delle mostre, a livello sia mentale sia materiale.

Il saggio *Repeat the Unique Thing: Love, the Artwork, Life* (Ripetere l’unicità: amore, opera d’arte, vita) di Pietro Rigolo riprende gli approcci innovativi di Szeemann al moderno nelle mostre *Jungesellenmaschinen / Les machines célibataires* (Le macchine celibi), 1975, *Monte Verità / Berg der Wahrheit: Le mammelle della verità / Die Brüste der Wahrheit*, 1978, e *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (La tendenza verso l’opera d’arte totale), 1983, offrendo una lettura approfondita del rapporto di Szeemann con la corporeità e il desiderio nell’opera visionaria di Duchamp, Jarry, Kunz e von Kupffer per rivelare la sua interpretazione di creatività, autorialità e capacità di azione dentro e fuori il museo d’arte.

Nel suo saggio *Those Who Were Seen Dancing: Harald Szeemann and Armand Schulthess* (Vennero visti danzare: Harald Szeemann e Armand Schulthess), Carolyn Christov-Bakargiev ragiona sul concetto di artista autodidatta e su Armand Schulthess come *alter ego* di Szeemann nello stimolante periodo che seguì documenta 5, 1972, e si prolungò nei decenni successivi. I due uomini si inscrivono nella storia secolare del principio dionisiaco nel Canton Ticino, da Friedrich Nietzsche, che finì di scrivere *La nascita della tragedia* ad Ascona; a Gustav “Gusto” Gräser, uno dei fondatori della comune vegetariana di Monte Verità; a Schulthess; e infine allo stesso Szeemann.

Megan Luke tratta della mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (La tendenza verso l’opera d’arte totale), 1983, nel saggio *An Art History of Intensive Intentions* (Una storia dell’arte di intenzioni intensive), interpretando i numerosi modelli, repliche e ricostruzioni di ambienti immersivi che Szeemann aveva allestito per la mostra come testimonianze dell’impossibilità di contenere l’opera d’arte totale. Invece di offrire una tipologia onnicomprensiva per la *Gesamtkunstwerk* (opera d’arte totale), questi modelli e ricostruzioni propongono piuttosto una “assoluta specificità, addirittura una identità monadica” come principio organizzativo della mostra.

In *When Attitudes Become a Profession: Harald Szeemann’s Self-Referential Practice and the Art of the Exhibition* (When Attitudes diventa una professione: la pratica autoreferenziale di Harald Szeemann e l’arte dell’esposizione), Beatrice von Bismarck identifica la pratica dell’autocitazione come marchio di fabbrica dell’autorialità curatoriale di Szeemann. Prendendo la mostra *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, 1969, come esempio più importante, illustra i modi in cui il curatore ha proposto coerentemente nuove permutazioni degli stessi artisti in mostre successive nel corso della sua carriera. Da questo punto di vista, ha esercitato le libertà conquistate nel fatidico momento in cui si è emancipato dal ruolo di direttore della Kunsthalle di Berna e si è affermato come curatore indipendente.

Il saggio *The Avant-garde of Silence: Harald Szeemann’s Sculpture Exhibitions of the 1980s* (L’avanguardia del silenzio: le mostre di scultura di Harald Szeemann negli anni ottanta) di Philipp Kaiser contribuisce a rendere nota l’ultima e poco studiata fase della produzione del curatore, prendendo in esame un quartetto di mostre di sculture di grandi dimensioni: *Spuren, Skulpturen und Monument ihrer präzisen Reise* (Tracce, sculture e monumenti dei loro viaggi precisi), 1985-86, *De Sculptura*, 1986, *SkulpturSein*, 1986-87, e *Zeitlos* (Senza tempo), 1988. Szeemann presentò una simile scuderia di artisti in tutte le quattro mostre, con sottili variazioni di soggetto ed enfasi per

comporre quella che Kaiser chiama una “costellazione discorsiva”, tratteggiata nella ricezione critica contemporanea di ogni mostra.

Nella sua intervista, Anda Rottenberg parla delle mostre “nazionali” di Szeemann negli anni novanta e duemila e dell’esperienza personale che visse quando invitò Szeemann a curare una mostra a tema polacco, *Beware of Exiting Your Dreams: You May Find Yourself in Somebody Else’s* (Attento a uscire dai tuoi sogni: potresti trovarti in quelli di qualcun altro) per la Galleria Nazionale d’arte Zachęta a Varsavia, un progetto del 2000-01 che scatenò una controversia sfociata nel suo licenziamento dal ruolo di direttrice. Tania Bruguera, parte della generazione più giovane degli artisti che lavorarono con Szeemann verso la fine della sua vita, parla della sua seconda Biennale di Venezia, 2001, dell’impatto del suo sostegno sulla carriera di un artista emergente, e del suo approccio generale alla collaborazione con gli artisti, sia dentro che fuori le mostre.

Durante quel primo viaggio alla Fabbrica di Szeemann nel 2010, mentre mi meravigliavo dell’ampiezza delle sue collezioni di ricerca, scopro, stanza dopo stanza, materiali relativi al lavoro del parrucchiere. Erano ricordi del nonno di Szeemann, un famoso acconciatore che era nato in Ungheria e aveva trascorso anni a Vienna, Parigi, Londra e in altre città europee prima di stabilirsi a Berna nel 1904, dove sarebbe rimasto fino alla fine dei suoi giorni. Sapevo che Szeemann aveva allestito una mostra sul nonno nel suo appartamento nel 1974 – è il tipo di storia di cui i curatori amano parlare – ma avevo visto un numero esiguo di immagini e conoscevo poco i dettagli del progetto. È stato elettrizzante trovare l’esauriente documentazione fotografica della mostra di Balthasar Burkhard e ancora più elettrizzante cominciare a rendersi conto che altri oggetti sparsi nella Fabbrica venivano da quella mostra, compresi alcuni grossi mobili. Da allora ho avuto anch’io la mia ossessione: capire se questa mostra potesse essere riportata in vita. Il numero di oggetti superstiti era sufficiente a riallestire il progetto? Una prima indagine suggeriva che era così, tanto che i mobili sono stati spediti a Los Angeles insieme all’archivio, ma non abbiamo potuto esserne certi finché l’archivio non è stato completamente catalogato e ogni negativo della mostra scansionato. La mostra del nonno era la “anti-documenta” di Szeemann: una mostra minuscola, quasi privata, in contrasto con la dilagante e sin troppo pubblica documenta, ma si trattava comunque di un’esposizione ambiziosa: più o meno milleduecento oggetti, meticolosamente disposti in un allestimento che costruiva strati su strati di significato, partendo dalla famiglia per concludere con le grandi questioni che ruotano attorno alla nazione e all’identità.

Come succede con quasi tutte le sue collezioni, Szeemann non aveva immagazzinato gli oggetti del nonno in un unico posto, anzi, questi erano forse dispersi più di ogni altro elemento nell’archivio: sono stati trovati in ogni stanza della Fabbrica, usati come decorazione o depositati, e molte parti della collezione del nonno erano state integrate in altre sezioni dell’archivio: fascicoli su altre mostre per cui Szeemann aveva usato o pensato di usare gli oggetti, inframezzati a raccolte di stampe, fascicoli tematici, infilati nelle schede di singoli artisti, sparsi tra i libri della biblioteca, inseriti nella collezione di cartoline, organizzati in album e documenti di famiglia. A volte sembrava che le collezioni del nonno ricoprissero l’archivio come una patina.

Alla fine, più di settecento oggetti originali sono stati localizzati e restituiti più o meno alla loro condizione del 1974, ma oltre quattrocento oggetti continuavano a mancare all’appello. Come dovevamo comportarci al riguardo? L’approccio più limpido e immediato sarebbe stato farne a meno, attenendoci solo a ciò che era noto e disponibile. In ricostruzioni di questo tipo di solito sosterei con convinzione un simile approccio. Ma mentre mi immergevo nello studio accurato della mostra, mi risultò chiaro che uno dei principali obiettivi di Szeemann era l’evocazione di una specie di presenza: una presenza scenica, quasi teatrale. Grosse porzioni di parete vuota avrebbero incrinato questa illusione e compromesso l’intera mostra. Oltre a ciò, non avevo mai visto una mostra tanto attenta alle minuzie dei rapporti tra oggetti. Szeemann aveva passato tre mesi a

installare la mostra, e ogni singolo elemento è presente per un motivo. Dunque, nel bene e nel male, negli ultimi due anni ci siamo imbarcati nell'impresa di trovare gli oggetti mancanti, cercando corrispondenze precise laddove possibile, accontentandoci di corrispondenze approssimative quando non c'è stata scelta, e, quando siamo stati irrimediabilmente impantanati, operando sostituzioni congetturali basate sulle qualità che mi sembravano importanti per Szeemann su singoli elementi. In molti casi il lavoro è stato facile, in altri massacrante, e più di una volta mi sono trovato a fissare un negativo fotografico, cercando di vedere oltre la grana e pregando per un intervento divino. A volte arriva.<sup>7</sup>

La mostra del nonno verrà ricostruita insieme al *Museo delle Ossessioni*, e sarà esposta in circostanze diverse in ogni sede espositiva. La sezione finale della pubblicazione del GRI, *Grandfathers* (Nonni), illustra questo progetto, insieme a due testi. Il saggio di Mariana Roquette Teixeira, *The Grandfathers Exhibitions: A Sort of Manifesto* (La mostra del nonno: una specie di manifesto), colloca la mostra nei postumi di documenta 5 e offre un percorso dettagliato nell'installazione basato su una meticolosa ricerca. Il mio saggio, *Pioneers Like Us* (Pionieri come noi), interpreta la mostra del nonno come prototipo degli approcci poetici alla storia che Szeemann ha cercato durante gli ultimi trent'anni della sua carriera e mira a situare il progetto in rapporto ad alcune delle tematiche più ampie che ha esplorato nel corso della sua vita.

I curatori e i redattori di questo progetto – io e Philipp Kaiser, insieme a Doris Chon e Pietro Rigolo – speriamo collettivamente che la pubblicazione originale del GRI e questo volume offrano un'utile panoramica ai lettori che potrebbero non avere familiarità con Szeemann, e anche che suggeriscano nuove direzioni di ricerca agli specialisti. L'approccio peculiare di Szeemann all'ideazione di mostre costituiva una mescolanza unica di competenze ed estro artistico, e anche di teatralità, caos e occasionali punte di sarcasmo. Ma soprattutto esprimeva la gioia del godere dell'arte, del bearsi delle creazioni più stravaganti e ingegnose concepite dagli artisti. Speriamo che parte di questa gioia si sia trasmessa in queste pubblicazioni.

---

<sup>1</sup> “Agency for spiritual guest labor” (Agenzia per il lavoro spirituale all'estero) era la traduzione inglese più usata quando Szeemann era in vita, sebbene stenti a catturare la sfumatura dell'originale tedesco. La parola *geistig*, che non ha un corrispettivo chiaro in altre lingue, può significare “mentale” e “intellettuale” quanto “spirituale”. *Gastarbeit* si riferisce alla manodopera prestata da lavoratori stranieri migranti (*Gastarbeiter*) in Svizzera e soprattutto in Germania a partire dagli anni cinquanta, ed evoca la politica e i pregiudizi che circondavano queste comunità in Europa alla fine degli anni sessanta. Dopo un acceso dibattito tra i redattori di questo volume su possibili traduzioni alternative – come “Agency for itinerant intellectual labor” (Agenzia per il lavoro intellettuale itinerante), proposto dal traduttore Jonathan Blower – abbiamo infine deciso di utilizzare la traduzione “Agency for spiritual guest labor” (Agenzia per il lavoro spirituale all'estero).

<sup>2</sup> Dopo la morte di Szeemann, le sue principali collezioni relative al Monte Verità sono state separate dall'archivio secondo le sue volontà e sono accessibili ai ricercatori presso l'Archivio di Stato del Canton Ticino a Bellinzona. La mostra “Monte Verità” è permanentemente esposta alla Casa Anatta sul Monte Verità, dopo un progetto di restauro e rinnovamento durato diversi anni che si è concluso nel maggio 2017.

<sup>3</sup> Glenn Phillips, Philipp Kaiser, Doris Chon, e Pietro Rigolo, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, Getty Research Institute, Los Angeles 2018.

<sup>4</sup> Gli schedari fotografici, contenenti più di quarantamila immagini, sono stati aperti nel luglio 2012. Gli schedari dei progetti, che comprendono più di mille scatole di materiale, sono stati aperti nel 2013. Gli schedari degli artisti, contenenti materiali relativi a circa ventiduemila singoli artisti, sono stati aperti nel 2014. Le serie restanti sono state completate nel 2015 e 2016. La biblioteca di Szeemann includeva oltre ventiseimila volumi.

<sup>5</sup> V. Germano Celant, a cura di, *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano 2013.

---

<sup>6</sup> Doris Chon, Glenn Phillips e Pietro Rigolo, a cura di, *Harald Szeemann: Selected Writings*, trad. di Jonathan Blower ed Elizabeth Tucker, Getty Research Institute, Los Angeles 2018.

<sup>7</sup> Quando questa pubblicazione stava per essere completata, sono stati scoperti diversi centinaia di oggetti mancanti in una collezione privata in Svizzera, e questo ha ridotto notevolmente il numero di sostituzioni che avrebbero dovuto essere effettuate.