



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

**Harald Szeemann e il mito del curatore:
When Attitudes Become Form e un caso di re enacting**

Relatore: **Prof. Giovanni Bianchi**

Laureanda: **Eva Berno**

Matricola: **2002656**

Anno Accademico
2022/2023

INDICE

Introduzione	p. 1
Capitolo 1: Harald Szeemann	
1.1 Indicazioni biografiche e mostre principali	p. 4
1.2 Szeemann e la pratica curatoriale: il metodo di lavoro	p. 20
Capitolo 2: Live in Your Head. When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information), Berna, 1969	
2.1 La direzione di Szeemann alla Kunsthalle e la genesi della mostra	p. 28
2.2 When Attitudes Become Form: il concept della mostra, gli artisti esposti e il catalogo	p. 32
2.3 La ricezione del pubblico, della critica e il valore della mostra nella curatela	p. 43
Capitolo 3: Un caso di re enacting: When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013	
3.1 Cenni sulla pratica del re enacting e sul re enacting di mostre	p. 48
3.2 <i>When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013</i>	p. 54
3.3 Ricezione e considerazioni critiche sulla mostra	p. 61
Appendice iconografica	p. 68
Bibliografia	p. 89
Sitografia	p. 92

Introduzione

Questo elaborato affronta la figura di Harald Szeemann e si concentra sull'organizzazione della mostra del 1969 *Live in your head. When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* in virtù del contributo che ha fornito per la disciplina curatoriale e per la fondazione di una storia delle esposizioni. L'eredità della mostra in relazione ad una nuova definizione di curatela è approfondita anche nell'analisi del *re enacting* dell'esposizione *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013* progettata da Germano Celant nel 2013.

Il primo capitolo dell'elaborato è incentrato sulla vita di Harald Szeemann e definisce alcune delle tappe salienti della sua carriera, quali il passaggio dalla carriera teatrale a quella della realizzazione di mostre, la direzione della Kunsthalle di Berna e l'attività di curatore indipendente seguita alla fondazione dell'*Agenzia per il lavoro spirituale all'estero*, punto d'inizio fondamentale per la concezione contemporanea di curatela e del mestiere di curatore. All'interno di questa sezione sono inoltre trattate, a grandi linee, le mostre più importanti realizzate da Szeemann, tra cui figurano: *Documenta 5* (1972), *Grossvater - Ein Pionier wie wir* (1974), *Le macchine celibi* (1975), *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topologia sacrale moderna* (1978), la sezione *Aperto* per la Biennale di Venezia (1980), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800* (1983-1984), *Zeitlos* (1987), la retrospettiva di Joseph Beuys (1993), la quarantottesima edizione della Biennale di Venezia, *dAPERTutto* (1999) e la quarantanovesima edizione della stessa, *Platea dell'Umanità* (2001).

La seconda parte del capitolo affronta invece alcuni dei nodi fondamentali del pensiero e del metodo di lavoro di Szeemann (quali la gestione dei rapporti con gli artisti e le istituzioni o degli spazi espositivi), spiegandone l'evoluzione in relazione all'*Agenzia* e le motivazioni della sua fondazione, approfondendo

anche l'invenzione del *Museo delle Ossessioni* e il ruolo dell'archivio personale del curatore a Maggia, in Svizzera, per la fase di ricerca e preparazione delle esposizioni.

Il secondo capitolo dell'elaborato è incentrato sulla realizzazione di *When Attitudes Become Form*. Dopo una breve contestualizzazione sull'operato di Szeemann alla Kunsthalle, viene affrontata la fase di definizione preliminare del progetto della mostra (finanziamento, definizione del tema e scelta degli artisti e del titolo) per poi delineare il vero e proprio profilo dell'esposizione in tutte le sue parti, con una particolare attenzione alle questioni che ne costituiscono il fulcro centrale (la presa di posizione rivoluzionaria degli artisti rispetto alla commercializzazione delle loro opere mediante la realizzazione di opere *site specific* e dalla natura effimera, l'interazione con lo spazio espositivo ed il pubblico, il clima collaborativo di lavoro) oltre che alla disposizione vera e propria delle opere esposte. Infine, l'ultima parte del secondo capitolo è dedicata alla ricezione della mostra nel 1969, alle polemiche sollevate e ai pareri positivi che ha raccolto, nonché alla sua rivalutazione critica nell'età contemporanea, che la considera come punto cardine nel panorama delle esposizioni più importanti del XX secolo.

Il terzo capitolo affronta invece questa eredità in relazione al *re enacting* di mostre. A brevi cenni teorici sulla pratica, sulle sfide che pone e le sue potenzialità, segue l'esposizione del rifacimento di *When Attitudes Become Form* a cura di Germano Celant presso Fondazione Prada a Ca' Corner della Regina a Venezia nel 2013. All'interno di questa sezione sono descritte le intenzioni ed i presupposti dell'operazione, che, ad una parte documentaria, coniuga una ricostruzione in scala 1:1 degli ambienti originali della mostra tenutasi alla Kunsthalle quarantaquattro anni prima. Inoltre sono approfondite la fase di ricerca e documentazione preliminare, le questioni autoriali in merito alla riproduzione di opere perdute o da ricreare, il senso dell'operazione e il rapporto che si instaura tra l'architettura veneziana e la ricostruzione degli ambienti

originali. L'elaborato si conclude con una parte dedicata alla ricezione del rifacimento di Celant, che evidenziano punti di forza e le debolezze dell'operazione condotta, rinnovando come, nonostante questi, essa sia sintomatica del valore che l'esposizione di Szeemann del 1969 ha assunto nella storia delle esposizioni, della curatela e nella storia dell'arte contemporanea.

Capitolo 1. Harald Szeemann

1.1 Indicazioni biografiche e mostre principali

Harald Szeemann nasce a Berna nel 1933 da una famiglia cattolica di origini ungheresi¹. Il padre Etienne e il nonno Istvan sono entrambi *maître coiffeur* e possiedono, insieme allo zio, a Spitalgasse 40 il più grande salone di barbieri di tutta Berna, dove Harald trascorre gran parte della propria infanzia².

Szeemann dichiara di non essere mai stato un grande amante della scuola e di aver sofferto un certo disagio a causa della differenza d'età presente tra lui ed i compagni a seguito della sua bocciatura in quarta liceo, ma di aver proseguito gli studi grazie a una promessa fatta al padre prima che quest'ultimo morisse, all'età di cinquantaquattro anni, a causa di una malattia³.

Il periodo del liceo è quello in cui matura il suo interesse per lo sport, la pittura ma soprattutto per il teatro, che anima anche gli anni successivi della sua vita.

Ottenuto il diploma, infatti, sceglie di non iscriversi immediatamente all'università ma entra a far parte di una compagnia teatrale alternativa diretta dall'attrice Toni Fontuason e svolge il servizio militare obbligatorio⁴.

Solo in seguito cerca di ottenere, invano, inizialmente una borsa di studio come storico dell'arte nel Canton Berna prima e poi una all'università di Parigi, su raccomandazione dello storico della letteratura Guillemin⁵.

¹ STÉPHANIE MOISDON, *Harald Szeemann: vie et mort du commissaire Harry*, in "Beaux Arts Magazine: mensuel de l'actualité des arts", n. 251, maggio 2005, pp. 44-45.

² HARALD SZEEMANN, *With By Through Because Towards Despite*, in TOBIA BEZZOLA, ROMAN KURZMEYER (a cura di), *Harald Szeemann - with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Springer, Vienna 2007, p. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ H. SZEEMANN, *Una vita raccontata. Tegna 15 ottobre 2002*, in LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann il pensatore selvaggio*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, p. 56.

⁵ *Ibidem*.

Per questa ragione Szeemann è costretto a lavorare d'estate come grafico a Zurigo per pagarsi gli studi. Durante tutto il periodo dell'università vive tra Berna, Parigi e Zurigo continuando l'attività teatrale con discreto successo, arrivando a mettersi in proprio, stanco del resto della compagnia, creando il suo *one-man theatre*, nel 1956⁶.

Nel 1957 Szeemann cura la sua prima mostra: *Malende Dichter, dichtende Maler*, un progetto riguardante il doppio ruolo dei pittori-poeti e dei poeti-pittori che si tiene presso il Kunstmuseum St. Gallen. Lo stesso Szeemann in un'intervista rilasciata alla sociologa Nathalie Heinich nel settembre 1988 ricorda le condizioni fortuite con cui aveva ricevuto l'incarico, grazie alla raccomandazione di Franz Meyer:

Ho cominciato a fare mostre nel '57, quasi per caso. C'era un comitato di cinque persone - era una mostra gigantesca, da Michelangelo ai giorni nostri ("Malende Dichter, dichtende Maler", incentrata sul doppio talento dei pittori poeti e dei poeti pittori) - ma uno aveva avuto un infarto, un altro una malattia ai reni, non ricordo bene... Così chiesero a Franz Meyer, che allora dirigeva la Kunsthalle di Berna e in seguito sarebbe stato a capo anche del Kunstmuseum di Basilea, se conosceva qualcuno che potesse occuparsi della sezione d'arte moderna. E lui disse: sì conosco un tizio che deve ancora finire gli studi e ha qualche esperienza nel teatro. Fu così che iniziai⁷.

Grazie a questa opportunità Szeemann comprende che la mostra è il medium che meglio gli consente di esprimere la sua vena creativa e dare vita a nuovi mondi, senza doversi per forza esporre direttamente e stare sul palco ogni sera, come era stato per il teatro⁸.

Dopo la mostra e la realizzazione di uno spettacolo dedicato ad Hugo Ball tenutosi sempre nel 1957, Szeemann fa due viaggi a Parigi e nel 1958 sposa

⁶ H. SZEEMANN, *With By Through...* op. cit., p. 14.

⁷ NATHALIE HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare*, trad it. Ximena Rodríguez Bradford, Johan & Levi, Monza, 2021, pp. 19-20.

⁸ HANS ULRICH OBRIST, *Breve storia della curatela*, Postmedia Srl, Milano, 2011, p. 79.

Françoise Bonnefoy con cui avrà due figli, Jérôme Patrice, nato l'anno successivo e Valérie Claude, nata nel 1964⁹.

Dopo la morte del padre, Szeemann torna a Berna e termina i suoi studi in storia dell'arte, archeologia e giornalismo discutendo la sua tesi di dottorato sulle illustrazioni degli artisti Nabis nel 1960.

Successivamente Szeemann, la moglie e il figlio si trasferiscono a Parigi in Avenue d'Italie in una casa di proprietà di Günter Grass.

Qui, con la famiglia, affronta un periodo di difficoltà economiche ed è costretto a chiedere dei prestiti a personalità benestanti di Berna per potersi mantenere. Nonostante ciò, la stagione parigina è per Szeemann una grande occasione per studiare e approfondire, grazie alle giornate passate alla Bibliothèque Nationale, il pensiero di grandi letterati e della scuola iconografica e iconologica tedesca, ma soprattutto per costruire una rete di contatti con artisti e curatori, che spesso gli fanno visita.

Durante una di queste visite Arnold Rüdlinger, allora direttore della Kunsthalle di Basilea, lo avverte del posto vacante come direttore della Kunsthalle di Berna¹⁰.

Szeemann decide dunque di candidarsi, nonostante i soli ventisei anni di età, per prendere il posto che era stato di Franz Meyer.

Szeemann ottiene infine l'incarico, soprattutto grazie al peso dei voti degli artisti locali, in particolare di Georg Mühleck, che dopo la visita di Szeemann al suo studio e un lungo colloquio, invita gli altri artisti a votare per lui¹¹.

Il periodo speso dal 1961 al 1969 alla Kunsthalle è per Szeemann e l'istituzione stessa un «momento magico» in cui lavora a contatto con gli artisti, in un clima di reale collaborazione¹².

⁹ AMBRA STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, Logo Fausto Lupetti, Bologna, 2014, p. 97.

¹⁰ H. SZEEMANN, *With By Through...* op. cit., pp. 15-18.

¹¹ H. SZEEMANN, *Una vita raccontata...* op. cit., p. 58.

¹² N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., p. 25.

Sotto la sua direzione alla Kunsthalle vengono organizzate dalle dodici alle quindici mostre ogni anno, dedicate ad artisti emergenti e affermati, svizzeri e stranieri, oltre ad un fitto palinsesto di attività culturali parallele (incontri con artisti, conferenze sulla musica, sulla filosofia e la letteratura, serate di poesia concreta, *happening*, serate di *free jazz* e musica contemporanea, rappresentazioni teatrali e cinematografiche) che rispecchiano l'idea del museo come luogo culturale da vivere pienamente¹³.

Tra le mostre di questo periodo sono da annoverare *Science Fiction* del 1967 grazie a cui la Kunsthalle raggiunge il maggior numero di visitatori di sempre, *12 Environments* del 1968 in cui l'artista Christo imballa completamente la sede espositiva (non senza incorrere in importanti problemi burocratici¹⁴) e nel 1969 *When Attitudes Become Form* che è acclamata come la mostra più importante dell'anno e costituisce il punto di svolta nella carriera di Szeemann¹⁵.

Il periodo felice come direttore della Kunsthalle termina nel 1969, dopo che Szeemann decide di dimettersi. Le ragioni sono sia di carattere personale che professionale: Szeemann è fondamentalmente insoddisfatto della routine dell'organizzazione delle numerose mostre che hanno luogo ogni anno e trova ormai difficile gestire i rapporti con il consiglio di amministrazione della Kunsthalle, più interessato a mantenere il controllo della dimensione artistica locale che a creare un clima culturale vivace e ricco di novità¹⁶.

Parte del disagio associato all'incarico è inoltre dovuto al ruolo che la sua figura assume in relazione alle mostre che allestisce, come egli stesso dichiara:

¹³ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., pp. 64-65.

¹⁴ Visti gli scarsi fondi a disposizione, Christo aveva usato per l'*emballage* materiali di scarto e di recupero provenienti dal suo lavoro per *Documenta 4*. Essi erano tuttavia infiammabili e nessuno era disposto a prendersi la responsabilità di un potenziale incendio alla Kunsthalle, così toccò a Szeemann stesso fungere da assicuratore. Per maggiori informazioni sulla vicenda si veda *Ivi*, pp. 73-76.

¹⁵ *Ivi*, p. 86.

¹⁶ H. SZEEMANN, *Sguardo all'indietro quasi senza collera. Intervista con Petra Kipphof*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 166.

Oggetto o azione diretta, il risultato era sempre il medesimo: conferma di possesso e non quello che io cercavo veramente, cioè partecipazione. [...] Significativamente non venivano più discussi i prodotti degli artisti, ma i miei allestimenti e non allestimenti. Cioè colui che permetteva agli artisti di fare qualcosa nella Kunsthalle venne dichiarato ugualmente responsabile dell'opera¹⁷.

Per liberarsi dall'istituzionalizzazione e dalla visione che crea un'assoluta corrispondenza tra la sua persona e l'esercizio del potere¹⁸, in pieno spirito sessantottino, nel 1969 Szeemann decide di mettersi in proprio e aprire l'attività che denomina *Agenzia per il lavoro spirituale all'estero* (in tedesco *Agentur für geistige Gastarbeit*), che gli consente di svolgere il proprio ruolo di curatore più liberamente, occupandosi di tutto il processo «dalla visione al chiodo», ovvero dall'ideazione del progetto all'allestimento vero e proprio delle opere¹⁹.

Da questo punto in poi Szeemann svolge la propria professione come *freelancer*, accettando commissioni mediante l'agenzia o realizzando progetti personali sempre servendosi di essa in vari luoghi della cultura europei.

Nel 1970 con l'Agenzia cura dapprima *8 ½ Dokumentation 1961-1969*, una mostra sui suoi anni di attività di direttore alla Kunsthalle ospitata dalla Galleria Givaudan a Parigi²⁰ e poi, nello stesso anno, *Happening & Fluxus* presso il Kunstverein di Colonia e di Stoccarda, contenente una parte documentaria, una parte dedicata alle azioni e una agli ambienti. Alla mostra partecipano anche alcuni esponenti dell'Azionismo Viennese (Günter Brus, Otto Mühl e Hermann Nitsch)²¹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ H. SZEEMANN, *Sguardo all'indietro quasi senza collera. Intervista con Petra Kipphof*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 167.

¹⁹ H. U. OBRIST, *Breve storia della curatela...* op.cit, p. 85.

²⁰ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 91.

²¹ *Ivi*, p. 93.

Il 1970 è anche l'anno in cui Szeemann, anzi l'Agenzia²², riceve l'incarico di organizzare Documenta 5 a Kassel, inaugurata nel 1972²³.

Da subito la sua nomina a Segretario Generale desta polemiche, poiché mai prima di quel momento la direzione di Documenta era stata assegnata ad un singolo e non ad un comitato di persone²⁴. In realtà Szeemann si avvale dell'aiuto di Arnold Bode (fondatore di Documenta e curatore delle precedenti edizioni), Jean Christophe Amman (direttore del Kunstmuseum di Lucerna) e di Bazon Brock e Hans Heinz Holz (filosofi) per concepire una Documenta incentrata intorno ad un nucleo tematico, perfettamente riassunto nel titolo dell'esposizione *Befragung der Realität - Bildwelten heute*²⁵, ma che sia anche un «evento per 100 giorni»²⁶. L'idea di Szeemann è di strutturare la mostra come un percorso attraverso le immagini declinate come realtà della rappresentazione, come realtà del rappresentato sia in senso visivo che ideologico e come identità o non-identità della rappresentazione e del rappresentato²⁷.

Oltre al percorso allestito all'interno degli edifici della Neue Galerie e del Fridericianum (Szeemann aveva infatti deciso di non utilizzare gli spazi esterni disponibili per creare una «scatola-recipiente» per rendere meglio i «diversi

²² Nell'intervista a N. Heinrich è Szeemann stesso a dichiarare: «[...] la mia versione ufficiale è sempre stata che Documenta ha incaricato l'Agenzia di organizzare un'edizione di Documenta e vorrebbe che a occuparsene fosse il suo collaboratore Szeemann.». Si veda N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., p. 19.

²³ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 97.

²⁴ N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., p. 27.

²⁵ in italiano *Interrogando la realtà - i mondi delle immagini oggi*.

²⁶ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 97.

²⁷ Rientrano nelle immagini della realtà della rappresentazione le immagini autonome nel contenuto (immagini relative al realismo socialista, alla pubblicità, alla fantascienza, kitsch, copertine di riviste, immagini di propaganda politica e di iconografia sociale quali banconote e bandiere.

Tra le realtà del rappresentato si classificano l'iperrealismo, i reportage, l'arte religiosa popolare, la pornografia, il teatro di strada e le Mitologie Individuali.

Tra le identità della rappresentazione invece sono presenti immagini di identità forzata (disegni infantili, psicotici, concretisti) e i lavori in cui si isola il reale per mostrarlo per come è (Arte povera, Process art, azioni gestuali, giochi senza competizioni e manifestazioni di arte=vita).

Tra le non-identità delle rappresentazioni e del rappresentato rientrano invece la percezione distorta delle immagini, il costruttivismo, le opere di Claes Oldenburg e René Magritte, la Minimal art, la Conceptual art e la Land art.

Per maggiori informazioni si veda *Ivi*, pp. 98-99.

livelli di stratificazione dell' opera»²⁸) Documenta fu arricchita dal festival cinematografico di Sigurd Hermes, dall'agenzia di viaggi di Christo che pubblicizzava il suo *Great Curtain Project* in Colorado e dall'*Ufficio per la democrazia diretta attraverso il referendum* di Joseph Beuys, oltre che da numerose performance²⁹.

L'edizione di Szeemann di Documenta inizialmente non riceve una buona accoglienza: la critica ha difficoltà a comprendere il reale significato della mostra, complice anche la mancanza di testi esplicativi di introduzione³⁰, in particolare per quanto riguarda la sezione dedicata alle *Mitologie individuali*, in cui Szeemann include una serie di contributi di artisti appartenenti a correnti e tendenze molto diverse tra loro (Surrealismo, Costruttivismo, Conceptual Art, fotorealismo, Pop Art e Minimal Art) per comporre una complessiva «storia dell'arte dell'intensità»³¹ in cui l'elemento discriminante non sono più gli stili e la loro opposizione, ma l'espressione dei singoli mondi simbolici che prendono forma nel lavoro artistico³².

Durante i preparativi e lo svolgimento di Documenta si creano inoltre molte polemiche sul ruolo assunto da Szeemann: l'artista Daniel Buren (che partecipa alla mostra installando una carta da parati con strisce bianche nella sede espositiva) mette in discussione l'operato dei curatori, che egli ritiene che si comportino come «super-artisti» che «usano le opere come tante pennellate in un enorme dipinto»³³ e che vogliono dunque sfruttare gli artisti per un tornaconto

²⁸ MAURIZIO BORTOLOTTI, *Il critico come curatore*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, p. 61.

²⁹ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., pp. 100-102.

³⁰ Szeemann dichiara che a causa di un taglio sul budget di un milione di marchi fu costretto a tralasciare ogni introduzione per il pubblico, aspetto che inficiò molto la ricezione della mostra in Germania, dove fu accolta aspramente. A riguardo si veda M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 68.

³¹ H. SZEEMANN, *Mitologie individuali*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., pp. 289-290.

³² A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., pp. 102-103.

³³ H. U. OBRIST, *Breve storia della curatela...* op. cit., p. 87.

personale e la formazione di un mito personale³⁴, piuttosto che aiutarli nel loro lavoro.

Nonostante le critiche, Documenta 5 è infine un grande successo, al punto che a Szeemann viene offerta la direzione anche dell'edizione successiva, che egli tuttavia, stanco della pressione e dell'impegno di un così grande evento, rifiuta³⁵. Terminata l'esposizione Szeemann decide infatti di cambiare completamente approccio al mestiere di curatore, come ricorda in un colloquio avuto con il critico Maurizio Bortolotti:

Per me l'esperienza di Documenta fu qualcosa di molto forte dal punto di vista psicologico, poiché dopo essa non mi fu possibile riprendere subito a lavorare in uno spazio più piccolo. Avevo inoltre deciso che se volevo continuare a fare il curatore rimanendo fedele alla vocazione, non potevo più mantenere l'incarico di direttore di museo, perché la parte amministrativa mi occupava troppo tempo. Ho dovuto perciò inventarmi delle mostre diverse e negli anni seguenti, anziché dedicarmi a mostre personali degli artisti che avevo individuato, ho preferito fare mostre tematiche³⁶.

Documenta non impatta solo sulla sua carriera professionale ma anche sulla sua vita privata: è in quest'occasione, infatti, che incontra e si innamora dell'artista Ingeborg Lüscher, con cui, dopo il divorzio dalla prima moglie, si sposerà e avrà una figlia, Una Alja, nel 1975³⁷.

Tra le prime esposizioni realizzate dopo Documenta figura quella dedicata al nonno di Szeemann e ai suoi strumenti di lavoro, *Grossvater - Ein Pionier wie wir*, tenutasi nel 1974 nell'appartamento di Szeemann a Gerechtigkeitsgasse il

³⁴ A riguardo Szeemann commenta: «Le svariate accuse, secondo cui io, con tali mostre e parti di "Documenta 5", avrei favorito una formazione del mito personale, quindi qualcosa di 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 intenzionato a riempire una data cornice, tendo invece sempre più a proiettare in questa stessa cornice le mie rappresentazioni» in H. SZEEMANN, *L'Agenzia per il lavoro spirituale all'estero a servizio di un Museo delle Ossessioni*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 229.

³⁵ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 69.

³⁶ *Ivi*, p. 68.

³⁷ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 97.

giorno del subentro del successivo proprietario, il gallerista Toni Gerber³⁸. Il progetto era nato dalla volontà di «rimettere al centro la dimensione dell'intimità³⁹» dopo il grande impegno che era stata l'organizzazione di Documenta, ma allo stesso tempo da una nuova procedura nel creare mostre, che punta alla rivitalizzazione degli oggetti per evocare un determinato concetto o, come in questo caso, la presenza del nonno scomparso⁴⁰.

Nel volantino di invito alla mostra Szeemann spiega così il senso dell'esposizione:

Dopo la sua morte nel 1971, riordinando la sua casa, misi da parte tutto quello che ricorda i miei nonni. Da anni ritenevo quel nido degno di una mostra, come visualizzazione di una storia, testimonianza di uno stile di vita, come illustrazione del riconoscimento che nella vita di ogni uomo c'è un punto in cui ogni segno diventa ovvio, e che non è più d'intralcio all'accumulo dei segni e degli oggetti⁴¹.

Dal 1973, inoltre, L'Agenzia e la scelta dei lavori di Szeemann si fanno guidare dal criterio della costruzione di un Museo delle Ossessioni⁴², uno spazio mentale in cui egli raccoglie gli stimoli e le informazioni e tenta di dargli una forma concreta sotto forma di visualizzazione per dare forma ai propri progetti⁴³.

In quest'ottica nel 1975 prende forma *Le macchine celibi*, una mostra itinerante⁴⁴, che mediante l'esposizione di opere, oggetti, documenti e ricostruzioni di macchine il mito della 'macchina celibe' in relazione alla contemporaneità⁴⁵ e di

³⁸ H. SZEEMANN, *Una conversazione a Tegna. Risposte ad Alessandra Lukinovich*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 248.

³⁹ H. SZEEMANN, *La verità ha più seni. Intervista con Theo Kneubühler*, in *Ivi*, p. 218.

⁴⁰ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., pp. 115-116.

⁴¹ H. SZEEMANN, *Il nonno: un pioniere come noi*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 283.

⁴² Del concetto di Museo delle Ossessioni si tratterà nel dettaglio nella seconda parte di questo capitolo.

⁴³ H. SZEEMANN, *Museum der Obsessionen*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER (a cura di), *Harald Szeemann - with by through...* op. cit., pp. 370-372.

⁴⁴ La mostra viene esposta tra il 1975 e il 1977 alla Kunsthalle di Berna, alla Biennale di Venezia del 1975 nei Magazzini del Sale alle Zattere, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, alla Kunsthalle di Düsseldorf, al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, alla Kunsthalle di Malmö, allo Stedelijk Museum di Amsterdam e al Museum des 20. Jahrhunderts di Vienna.

⁴⁵ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., pp. 119-120.

«visualizzare un'altra cosa, un meccanismo dello spirito, un modello di pensiero, di vita»⁴⁶.

Per il tema de *Le macchine celibi* Szeemann si ispira all'opera *Il Grande Vetro* di Marcel Duchamp ma soprattutto allo studio del 1954 di Michel Carrouges *Les machines célibataires*, che tratta di macchine inventate da vari scrittori (Alfred Jarry, Raymond Roussel, Franz Kafka) composte da elementi maschili e femminili in un ciclo chiuso, dunque tendenti alla non procreazione⁴⁷.

Le macchine celibi era in realtà parte di un progetto più ampio, una trilogia, in cui oltre al celibe si approfondivano i temi della *Mamma* e del *Sole*⁴⁸.

La mamma doveva occuparsi in varie sezioni della trasformazione del corpo, del parto, del rientro nel circuito dei celibi mediante l'educazione, della rinuncia alla maternità di artiste e religiose in rapporto alle madri e all'autorappresentazione delle donne nella contemporaneità⁴⁹.

Per quanto riguarda *Il sole* la mostra avrebbe dovuto occuparsi del mito del Sud come luogo dell'antiautoritarismo e accorpate le varie rappresentazioni del sole nella cultura europea (specie in relazione alla figura di San Francesco) e Inca⁵⁰.

Cosciente che per queste esposizioni non vuole utilizzare un altro museo del Nord, Szeemann si orienta sul territorio del Ticino, arrivando a scegliere come luogo prediletto il Monte Verità a Ascona⁵¹.

Una volta giunto sul posto, tuttavia, si rende conto che il monte stesso ha una storia particolare, che rappresenta una sorta di regno delle utopie, che vale la pena di essere raccontata⁵². Per questo motivo nel 1978 inaugura *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topologia sacrale*

⁴⁶ N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., p. 31.

⁴⁷ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 120.

⁴⁸ H. U. OBRIST, *Breve storia della curatela...* op. cit., p. 88.

⁴⁹ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 127.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., pp. 31-33.

⁵² *Ibidem*.

moderna, una mostra incentrata sulle subculture⁵³ che avevano abitato il luogo da inizio Novecento alla ricerca di un modello di vita e di società alternativo sia al capitalismo, al progresso e al comunismo, basato sull'isolamento e il contatto diretto con la natura⁵⁴. Dopo il debutto presso il Monte Verità, luogo delle utopie, anche questa mostra si sposta in svariati musei europei (Kunsthaus di Zurigo, Akademie der Künste di Berlino, Museum des 20. Jahrhunderts di Vienna e Museum Villa Stück a Monaco), prima che gran parte degli oggetti e dei documenti esposti siano acquistati da Szeemann stesso per realizzare un museo sulla collina⁵⁵. Il progetto si concretizza infine nel periodo tra il 1981 e 1987, durante cui, dopo un'attenta riorganizzazione dei materiali raccolti, vengono inaugurati quattro piccoli musei in Canton Ticino: Museo Casa Anatta, Museo Casa Selma, Museo Chiaro Mondo dei Beati (a Monte Verità) e Museo Casa del Padre (a Madonna del Sasso)⁵⁶.

Nel 1980 Szeemann organizza per la Biennale di Venezia insieme a Achille Bonito Oliva *Aperto*, una sezione della mostra all'interno dello spazio delle Zattere dedicata ai giovani artisti, nata con l'auspicio di dare loro la possibilità di esporre le loro «energie» senza imposizioni di vincoli e suddivisioni nette tra gli artisti proposti⁵⁷. La Biennale del 1980 era dedicata agli artisti degli anni Settanta

⁵³ Nel territorio di Ascona tra fine Ottocento ed il primo Novecento si stabiliscono molti intellettuali utopisti di origine mitteleuropea, tra cui anarchici, teosofisti, vegetariani e artisti. Fondamentali sono anche gli interventi architettonici fatti dalla baronessa Antoniette de Saint-Leger che costruisce il giardino botanico e dal barone Eduard von der Heydt che vi fa costruire un albergo razionalista e che lascia poi in eredità il monte alla città di Ascona affinché vi vengano svolte attività culturali.

Per approfondire la storia del Monte Verità e dei personaggi che l'hanno abitato ad inizio del XX secolo si vedano H. SZEEMANN, *Il luogo delle utopie concrete. La montagna incantata. La storia di Monte Verità raccontata a "Risk"*, in L. DE DOMIZIO DURINI, Harald Szeemann... op. cit., pp. 115-116 e H. SZEEMANN, *Monte Verità*, in L. DE DOMIZIO DURINI, Harald Szeemann... op. cit., pp. 273-277.

⁵⁴ H. SZEEMANN, *Monte Verità. Per Ingeborg*, in L. DE DOMIZIO DURINI, Harald Szeemann... op. cit., p. 214.

⁵⁵ «Perché in fondo era proprio questo il punto: il museo come veicolo espressivo di una mostra, in cui presentare le cose come se quella società ideale, in qualche modo, fosse esistita davvero...» in N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., pp. 35-37.

⁵⁶ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 133.

⁵⁷ H. SZEEMANN, *Aperto*, in L. DE DOMIZIO DURINI, Harald Szeemann... op. cit., p. 270.

e dunque ai giovani artisti fu chiesto di elaborare delle opere su questo tema autonomamente⁵⁸.

Szeemann riporta che l'organizzazione della mostra non fu affatto facile a causa della mancanza di tempo, dei contrasti con Achille Bonito Oliva, «soprattutto preoccupato di invitare i suoi artisti» piuttosto che dal proporre una cerchia di artisti che offrisse una valida rappresentazione del periodo⁵⁹ e delle discussioni avute con il consiglio direttivo per la scelta del titolo da assegnare alla sezione⁶⁰. L'anno successivo, nel 1981, il direttore della Kunsthhaus di Zurigo offre a Szeemann un contratto come consulente, che egli accetta a patto che l'incarico non si trasformi in uno da conservatore per il museo⁶¹.

La prima mostra che realizza con questo ruolo è *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800* che tra il 1983 e il 1984 è presentata alla Kunsthhaus di Zurigo e poi a Dusseldorf, Vienna e Berlino.

Il termine *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale, è ripreso da un testo di Richard Wagner, *L'opera d'arte del futuro*, e indica un'opera d'arte ideale che è espressione di tutte le forme artistiche⁶². La mostra approfondisce i temi delle mostre *Le macchine celibi* e *Monte Verità* e tutte le opere esposte sono caratterizzate da una spinta utopica legata al potenziale potere trasformativo dell'arte per quanto riguarda l'uomo e la società⁶³. L'esposizione presenta opere vere e proprie (celebri le ricostruzioni architettoniche realizzate all'interno degli

⁵⁸ Ivi, p. 271.

⁵⁹ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 70.

⁶⁰ «Nel 1980 non ci fu niente di regalato. Dovetti lottare anche per il titolo: "APERTO" non era italiano, doveva essere "Apertura". Ma per me la situazione era già aperta e non soltanto da aprire. E "APERTO" era pensato come estensione e correzione perché il tema stabilito dal consiglio direttivo per la mostra principale non poteva tenere conto dell'ultimo sviluppo post concettuale: il decennio 1968-1978 visse quella che ancora oggi vale come l'ultima rivoluzione delle arti, di conseguenza la mostra abbracciò tutti quegli artisti che si potevano già vedere in "When Attitudes Become Form. Live in your Head: Works - Projects - Processes - Situations - Information" (1969) e in occasione di "Documenta 5" (1972)» in H. SZEEMANN, *Aperto*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 271.

⁶¹ N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare...* op. cit., p. 41.

⁶² A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 135.

⁶³ Ivi, p. 136.

spazi della Kunsthaus⁶⁴) ma anche una vasta raccolta di documenti, oggetti, progetti e scenografie a cui si correlano attività come balletti, spettacoli d'opera, proiezioni di film e seminari e un approfondimento teorico contenuto nel catalogo della mostra⁶⁵. Nel complesso tutti i contributi tendono alla ricreazione del concetto di opera d'arte totale e risultano allo stesso tempo separati e interconnessi, grazie all'attenzione che Szeemann pone alla gestione degli spazi, non sempre facile⁶⁶.

In generale gli anni Ottanta sono un periodo in cui Szeemann sperimenta con l'uso di spazi insoliti che rappresentino «un'avventura per gli artisti»⁶⁷. È questo il caso della mostra *Zeitlos*, che si svolge nel 1987 nella Hamburger Bahnhof di Berlino, restaurata per l'occasione⁶⁸. In questo caso nel grande spazio espongono sculture sia artisti giovani che affermati e l'intero progetto si basa sull'interazione tra loro e con lo spazio⁶⁹.

Sui presupposti e gli obiettivi di *Zeitlos*, Szeemann si esprime così:

[...]a chi non è arrivata la luce negli occhi a causa di tutte le idee di possibilità di nuove esperienze spaziali per l'amata scultura degli ultimi vent'anni? In nessun altro posto come qui ci può essere a disposizione una cornice enorme per coloro che hanno conquistato nuove dimensioni attraverso l'eliminazione del piedistallo della scultura creando in tal modo una monumentalità senza ideologia e per coloro che, sebbene ritornino alle forme primarie e creino dai loro spiriti, vogliono lasciare agire la loro ossessione in modo concentrato in spazi chiusi e in tal modo attivando di nuovo in parte il piedistallo. E qui persino la pittura, i quadri, e la

⁶⁴ Per la mostra vengono ricostruite negli ambienti della Kunsthaus il *Modello sospeso* della cappella Güell di Antoni Gaudì, il *MERZbau I* di Kurt Schwitters e il modello della *Torre per la III internazionale* di Vladimir Tatlin. Si veda in *Ivi*, pp. 137-138.

⁶⁵ Gli autori dei saggi sono Walter Scheel, Harald Szeemann, Bazon Brock, Odo Marquand, Michael Lingner, Gunter Metken, Werner Hofmann, Jean Clair, Karla Fohrbeck. in *Ivi*, pp. 138-139

⁶⁶ «[...] our work was very delicate: we had to stay true to it, we had to find an architecture that on one hand allowed the separation of statements and on the other hand shows that everything is connected to everything else. This was hard. There is no gesamtkunstwerk and there is even less of a discussion about it. The different installations of the exhibitions were different attempts at approaching it.» in DORIS CHON, GLENN PHILLIPS, PIETRO RIGOLO (a cura di), *Harald Szeemann. Selected writings*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2018, p. 285.

⁶⁷ H. U. OBRIST, *Breve storia della curatela...* op. cit., pp. 92-93.

⁶⁸ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 159.

⁶⁹ H. SZEEMANN, *Suoni a-storici*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 268.

videoscultura trovano spazi adatti, spazi che, attraverso il loro utilizzo, sono migliori di un compendio su come si fa a porre e disporre⁷⁰.

Riguardo il titolo assegnato all'esposizione si creano delle polemiche per il possibile riferimento alla mostra intitolata *Zeitgeist*, curata da Christos Joachimides e Norman Rosenthal al Martin Gropius Bau nel 1982, con cui si ipotizza una rivalità da parte di Szeemann. Egli, tuttavia, smentisce immediatamente le controversie e dichiara che il titolo è scaturito da «ispirazioni scatenate all'ultimo minuto» e che «Se *Zeitgeist* ha mostrato una fetta di intensità, ebbene noi oggi abbiamo mostrato l'altra»⁷¹.

Nel corso degli anni Ottanta e per gran parte degli anni Novanta Szeemann si assume anche il compito di organizzare mostre retrospettive sugli artisti della generazione del Sessantotto, per riproporre la loro spinta etica e concezione di fare arte⁷².

Tra queste⁷³ una delle più importanti retrospettive, anche in virtù del legame d'amicizia tra l'artista e il curatore, vi è quella organizzata in onore di Joseph Beuys alla Kunsthaus di Zurigo nel 1993. La mostra si tiene poi, nel corso dell'anno successivo, anche al Museo Nacional Reina Sofía di Madrid e al Centre Georges Pompidou di Parigi⁷⁴.

In realtà già dopo la morte di Beuys nel 1986 gli era stata dedicata una retrospettiva a Berlino, ma lo stesso Szeemann l'aveva ritenuta fredda e senz'anima.

In virtù di questo, egli struttura la sua versione facendo affidamento sulla propria sensibilità e conoscenza dell'artista, cercando di ricreare l'energia e l'approccio

⁷⁰ *Ivi*, p. 267.

⁷¹ *Ivi*, p. 268.

⁷² M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 71.

⁷³ Tra le personali curate in questo periodo rientrano quelle dedicate a Mario Merz, Cy Twombly, Marianne Werefkin, Piet Mondrian, Richard Serra, Ettore Jelmorini, Walter de Maria, Wolfgang Laib, Bruce Nauman. Per maggiori informazioni si consiglia di consultare T. BEZZOLA, R. KURZMEYER (a cura di), *Harald Szeemann - with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Springer, Vienna 2007.

⁷⁴ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 193.

che Beuys avrebbe avuto nell'organizzare una propria mostra, mettendo al centro la questione spaziale in rapporto alle opere e al pubblico⁷⁵.

La mostra assume dunque un aspetto diverso a seconda dell'istituzione in cui viene allestita e lo stesso Szeemann dichiara di preferire la versione tenutasi a Madrid per la maggiore disponibilità di spazio⁷⁶.

Szeemann percepisce a pieno la difficoltà della creazione di una mostra che restituisca la visione di Beuys e il suo contributo per il mondo dell'arte:

La sua capacità di decidere e la sua presenza mancheranno in questa mostra. L'unica cosa che possiamo fare è trovare un respiro nella presentazione che deve essere all'altezza del suo valore, delle interpellanze che emergono nelle sue opere, testimonianze dei suoi rapporti con lo spazio che egli cercava di sormontare anziché dominare. La mostra è uno spartito che si prolunga, è il catalogo di un'istantanea, il "luogo fisso", di una "conferenza permanente" con questi temi: le opere e le idee di un illuminato, che si è consumato troppo presto, in quanto "egli non ha soltanto capito ma anche prodotto la verità"⁷⁷.

Nonostante la portata del compito l'intento di Szeemann riesce pienamente e la mostra è un grande successo, sia per quanto riguarda il pubblico che per la critica, che ritiene che chi entra nello spazio veda non solo Beuys ma anche un'intera era dell'arte⁷⁸.

Il periodo degli anni Novanta termina con l'organizzazione della quarantottesima edizione della Biennale di Venezia nel 1999 intitolata *dAPERTutto*.

L'edizione di Szeemann è prorompente, rompe con le regole autoimposte dell'istituzione e innova moltissimi aspetti, come richiesto direttamente dal presidente Paolo Baratta a Szeemann⁷⁹.

⁷⁵ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 71.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ H. SZEEMANN, *La macchina termoardente per esplorare il tempo*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 124.

⁷⁸ T. BEZZOLA, R. KURZMEYER (a cura di), *Harald Szeemann - with by through...* op. cit., p. 575.

⁷⁹ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 209.

La prima novità introdotta è un ampliamento degli spazi: a quelli tradizionali si aggiungono infatti varie parti dell'Arsenale e delle Corderie oltre alle Artiglierie, le Tese, le Gaggiandre, i Depositi delle Polveri e i Magazzini dell'Isolotto⁸⁰. Szeemann sceglie anche di presentare gli artisti italiani in un padiglione virtuale, ovvero disseminando le loro opere negli spazi disponibili, piuttosto che riunirli in un unico luogo, affinché essi possano dialogare con gli altri artisti in mostra⁸¹.

Per la mostra Szeemann seleziona in totale circa un centinaio di artisti, molti dei quali di origine cinese, che per la prima volta appaiono in così grande numero in una manifestazione dal respiro così ampio, dove di norma il maggior numero di contributi proviene dall'area euro-americana⁸².

In generale Szeemann dichiara che la scelta degli artisti e delle opere da esporre è sempre legato alla sua intuizione e ad un rapporto sinergico che si crea tra curatore ed artisti⁸³.

Le intenzioni di Szeemann riguardo la manifestazione sono sintetizzabili in una sua dichiarazione:

Parliamo di una nuova Biennale perché ce n'era una vecchia e una vecchissima. E senza i nuovi spazi non si potrebbe parlare di una nuova Biennale. C'è uno sforzo tremendo per far sì che la mamma di tutte le Biennali ringiovanisca. Ecco che d'APERTutto diventa un tema, un criterio, per mostrare a tutte le biennali d'Europa e del mondo che siamo qui e realizziamo delle mostre che vengono dall'arte e non da un tema dato. Con la cosiddetta globalizzazione non c'è più verticalità ma orizzontalità: volevo questa apertura totale⁸⁴.

Dopo l'edizione del 1999 Szeemann viene richiamato per curare anche la successiva nel 2001 con il tema *Platea dell'Umanità*. I criteri che guidano l'esposizione sono analoghi alla precedente edizione: sono presenti artisti giovani

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ A. STAZZONE, *Identikit di Harald Szeemann*, in "Tema Celeste", n.75, luglio-settembre 1999, p. 8.

⁸² A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 210.

⁸³ A. STAZZONE, *Identikit di Harald Szeemann...* op. cit., p. 7.

⁸⁴ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 214.

e affermati provenienti da tutto il mondo, senza imposizione di criteri stilistici o di tecnica e sono invitati alla collaborazione⁸⁵. Szeemann decide infatti di rendere la Biennale pienamente interdisciplinare e di dare spazio ad arti quali il cinema e la poesia, che mai erano state ospitate all'interno di quegli spazi, anche se la pretesa non è quella di creare un *Gesamtkunstwerk*:

Platea dell'umanità è pronta a dare ospitalità anche ad altre arti. L'incontro tra queste potrebbe dare nutrimento all'illusione di trovarsi di fronte a un'opera d'arte totale. Questa rimane tuttavia un'utopia. Ogni arte ha le proprie leggi, condizioni, modalità di fruizione dello spazio⁸⁶.

Oltre agli artisti selezionati, visto che la mostra inaugura il nuovo millennio, sono presenti anche personalità influenti del XX secolo⁸⁷ e l'esposizione si apre con l'opera di Joseph Beuys *La fine del XX secolo*, che rappresenta un invito, in conclusione del secolo, a riportare nuovamente alla vita la materia inorganica tramite il calore umano, in una visione positiva della società⁸⁸.

La Biennale è l'ultimo grande evento internazionale curato da Szeemann, che il 18 febbraio 2005 si spegne a Tegna, in Ticino, dove si era stabilito da tempo⁸⁹.

1.2 Szeemann e la pratica curatoriale: il metodo di lavoro

Nel corso degli ultimi decenni si è iniziato a ripensare la storia dell'arte del XX secolo non come storia delle opere d'arte ma come storia delle esposizioni. In

⁸⁵ *Ivi*, p. 217.

⁸⁶ H. SZEEMANN (a cura di), *La Biennale Di Venezia: 49. Esposizione Internazionale D'arte: Platea Dell'umanità = Plateau of Humankind = Plateau Der Menschheit = Plateau De L'humanité*, catalogo della mostra (Venezia, 10 giugno - 4 novembre 2001), Electa, Milano 2001, p. XVII.

⁸⁷ Tra gli altri: Cy Twombly, Gerhard Richter, Niele Toroni, Marisa Merz, Richard Tuttle, Helmut Federle, Bill Viola, Mimmo Rotella, Jeff Wall, Richard Serra, Ilya e Emilia Kabakov. Per approfondire si veda *Ivi*, p. XVIII.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit. pp. 294-296.

questo senso il contributo di Szeemann nella definizione della disciplina e del ruolo del curatore appare imprescindibile, specie per quanto riguarda il metodo di lavoro adottato nella fase indipendente⁹⁰.

Agli albori della sua attività come curatore, nel corso degli anni Sessanta, l'approccio adottato da Szeemann è molto flessibile e mira alla creazione di una rete di contatti⁹¹: egli invita direttamente gli artisti ad esporre negli spazi che gestisce alla Kunsthalle e grazie a loro viene a conoscenza di altre personalità e ricerche interessanti nel mondo dell'arte⁹². In questo periodo agli artisti è concessa molta libertà nell'impostazione degli spazi espositivi, secondo un principio di *laissez-faire*, che è perfettamente esemplificato in *When Attitudes Become Form*.

Tuttavia, ad inizio anni Settanta, con l'organizzazione e gli scandali di *Happening & Fluxus*, Szeemann inizia ad assumere maggiore controllo sull'operato degli artisti, gestendo personalmente le questioni espositive⁹³.

Gli anni Settanta sono anche il periodo di forte insofferenza alle istituzioni ed al potere ad esse legate, in cui Szeemann cerca di emanciparsi rispetto ad esse, creando la propria *Agenzia per il lavoro spirituale all'estero* e servendosi di «spazi espositivi non tradizionali»⁹⁴.

La fondazione dell'Agenzia è anche un modo per Szeemann di sfidare i concetti di proprietà e autorialità. Le sue intenzioni sono pienamente espresse dal suo primo motto «Rimpiazzare la proprietà con azioni libere»⁹⁵ e le mostre sono firmate dall'Agenzia, un collettivo anonimo, dunque non più strettamente legate alla sua individualità⁹⁶.

⁹⁰ FLORENCE DERIEUX, *Introduction*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurigo, Le Magasin, Grenoble 2007, pp. 8-9.

⁹¹ *Ivi*, p. 8.

⁹² M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 63.

⁹³ FRANÇOIS AUBART, FABIEN PINAROLI, *Interview with Tobia Bezzola*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 27.

⁹⁴ H. U. OBRIST, *Breve storia della curatela...* op. cit., p. 92.

⁹⁵ In tedesco *Besitz durch freie Aktionen ersetzen*.

⁹⁶ F. PINAROLI, *The Agency for Intellectual Guest Labour*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 65.

Questa concezione, tuttavia, mostra presto i suoi limiti: gran parte dell'organizzazione ricade su Szeemann stesso e l'identificazione dell'autore di una mostra risulta centrale per destare interesse, come egli stesso dichiara in un'intervista rilasciata nel 1970:

My first idea was to build a team, perhaps formally constituted as a company, but it very soon turned out that as far as mounting exhibitions was concerned nobody was interested in the work of an anonymous collective. On the contrary, as with art itself, what was wanted were "signed" exhibitions, in other words exhibitions which could be identified with the individual profile of the exhibition maker. So the agency has remained a one-man undertaking until this day, and that is the only form in which it has operated⁹⁷.

Alla luce di queste considerazioni, alla fine degli anni Settanta, il focus dell'Agenzia ed il suo operato si spostano dall'eliminazione del possesso e dell'autorialità alla realizzazione di mostre «dalla visione al chiodo»⁹⁸, ovvero mostre tematiche, soggettive e firmate da Szeemann⁹⁹.

Per quanto riguarda il modo di operare dell'agenzia Szeemann lo descrive così:

Andavo avanti così: ho un'idea. Mi incarico, in qualità di Agenzia per il lavoro spirituale all'estero, di realizzare l'idea. L'Agenzia mi comunica che sono soltanto io in questione. Io chiedo all'agenzia quali mezzi ci sono a disposizione. Il reparto che si occupa dei finanziamenti mi comunica che non si possono mettere a disposizione né mezzi né personale, almeno non per il momento. Nelle dure sedute degli esecutivi, degli organi legislativi e degli esperti di finanza si prende la decisione: se mi voglio dichiarare pronto a realizzare l'idea, gli altri si dichiarano

⁹⁷ «La mia prima idea era di costruire un team, magari costruito formalmente come una compagnia, ma si è presto scoperto che per quanto riguarda l'allestimento di mostre, nessuno era interessato al lavoro di un collettivo anonimo. Al contrario, come per l'arte, quello che si cercava erano mostre "firmate", in altre parole mostre che potessero essere identificate con il profilo individuale di un curatore. Quindi l'agenzia è rimasta un'impresa di un singolo fino ad oggi, e questo è l'unico modo in cui ha operato» (trad. mia).

L'intervista integrale è riportata in lingua inglese in URS E RÖS GRAF, *The Agency for Intellectual Guest Labour. Interview with Harald Szeemann. December 28, 1970 (first version)* in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., pp. 83-89.

⁹⁸ Questo è il motto che si aggiunge al precedente legato all'Agenzia. Su questo cambiamento si veda F. PINAROLI, *The Agency for Intellectual Guest Labour*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 65.

⁹⁹ *Ibidem*.

pronti a rispettarla e a sostenerla. Dal momento che la decisione dell'agenzia in ultima istanza spetta a me poiché l'agenzia sono io, mi assumo l'incarico di realizzare la mia idea. Da quel momento in poi tutto va liscio: sono io a decidere per la mia agenzia e sono io il mio stesso personale, fino a che non comincia la fase dei preparativi, in cui non si può fare a meno dell'aiuto degli altri¹⁰⁰.

Nel corso degli anni Harald costruisce infatti una squadra di lavoro affidabile composta da Josy Kraft per quanto riguarda i trasporti delle opere, da suo figlio Jérôme Szeemann per l'installazione delle opere e da Christoph Zürcher, architetto. Queste figure non sono impiegati dell'Agenzia o suoi membri ufficiali, ma vengono direttamente contattati dalle istituzioni presso cui si svolgono le esposizioni, su richiesta di Szeemann¹⁰¹.

Fondamentale per la direzione dell'operato dell'Agenzia è anche la creazione nel 1973 del *Museo delle Ossessioni*, non una vera e propria istituzione, ma piuttosto uno spazio mentale provvisorio che Szeemann utilizza per riorganizzare gli stimoli e le suggestioni che animano la sua quotidianità e tentare di dargli una visualizzazione, seppur temporanea¹⁰².

Il suo nome è dato da una volontà di rivalutare l'ossessione, a lungo considerata dalla chiesa e dalla psicanalisi come un elemento negativo, in chiave positiva e come elemento determinante nella creazione artistica¹⁰³.

Il *Museo delle Ossessioni* non è caratterizzato da un tema specifico, ma punta in maniera utopica ad essere un museo che visualizza il tutto:

¹⁰⁰ H. SZEEMANN, *Pensiero*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 260.

¹⁰¹ F. PINAROLI, *The Agency for Intellectual Guest Labour*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 68.

¹⁰² «Nel Museo delle Ossessioni non si effettuano delle scelte secondo determinati criteri, ma lo sforzo di una attività visualizzante, come viene richiesto ufficialmente da un artista, si sposta qui verso il rispetto continuo per la fonte d'energia, perché solo l'ossessionante ha superato, in un modo non direttamente comprensibile, ma tanto più eccitante, il problema del tempo libero che tocca la società.» in H. SZEEMANN, *Il Museo delle Ossessioni*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 280.

¹⁰³ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 63.

In breve, non c'è niente che non possa essere interessante per il Museo delle Ossessioni, perché esso è TUTTO. Perciò il Museo delle Ossessioni non è una alternativa, per esempio, al contesto ufficiale, ma è semplicemente l'eliminazione di qualsiasi dialettica, come intenzione e come intensità¹⁰⁴.

A partire dagli anni Ottanta, dopo la nomina a consulente permanente della Kunsthaus di Zurigo, Szeemann reinstaura una collaborazione con le istituzioni, che diventano uno strumento che sfrutta a proprio vantaggio: esse gli consentono non solo di ottenere prestiti di opere che non gli sarebbero altrimenti concessi, ma anche di sfruttare grandi e prestigiosi spazi espositivi per i progetti tematici elaborati con l'Agenzia¹⁰⁵.

Quest'ultima, in questo periodo, perde la propria funzione operativa, rimpiazzata dalle istituzioni museali, ma conserva il proprio valore ideologico e identitario rispetto alla figura di Szeemann, contribuendo a formare il mito che egli rappresenta oggi per il mondo della curatela¹⁰⁶.

In generale nella propria pratica Szeemann utilizza le mostre come strumento di espressione: nella mostra crea un'unitarietà che si basa sulla somma e l'interazione dei singoli elementi esposti¹⁰⁷.

In questo processo un ruolo fondamentale è ricoperto dalla scelta del luogo espositivo e la gestione dei suoi spazi: Szeemann mira a far "respirare" le opere e gli oggetti, utilizzandoli in maniera analoga a sculture, per creare degli spazi tridimensionali che siano ricchi di pathos e atmosferici¹⁰⁸.

¹⁰⁴ H. SZEEMANN, *Il Museo delle Ossessioni*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 281.

¹⁰⁵ F. PINAROLI, *The Agency for Intellectual Guest Labour*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 69.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 70.

¹⁰⁷ JEAN-MARC POINSOT, *Art and Its Context or a Question of Culture*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 24.

¹⁰⁸ F. AUBART, F. PINAROLI, *Interview with Tobia Bezzola*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 30.

Sul rapporto fondamentale tra Szeemann e il tema dello spazio è emblematico il commento di Lucrezia De Domizio Durini, collezionista, divulgatrice e amica di Szeemann:

Per Harald Szeemann il tema dello spazio è molto significativo nel suo concetto di vita e di creatività artistica. Attraverso lo spazio vive una certa attitudine che governa la sua natura libera. È il luogo della poesia dove privilegia il suo impegno di *costruttore* di immagini metaforiche che tramuta in montaggi di *mostre singolari*, eventi epocali divenuti nel tempo per molti imprenditori artistici copie e fotocopie di altre manifestazioni. Una zona franca che lui concepisce come una specie di guida, di strumento che serve per creare un nuovo spazio di estensione di pensiero, al di fuori del tempo e delle logiche comuni. Un luogo ergonomico dove ogni gesto, ogni opera, ogni atto si pone in profonda relazione armonica con il senso del Progetto¹⁰⁹.

Per quanto riguarda la scelta degli artisti da esporre Szeemann dichiara di affidarsi sempre alla propria intuizione, cercando di affiancare sempre artisti già affermati a giovani artisti, per creare una dimensione dialettica tra le opere e dare la possibilità anche a nuove personalità del mondo dell'arte di emergere:

Quando organizzo una mostra collettiva, cerco sempre di fare in modo che i più giovani possano approfittare della presenza di nomi già affermati. [...] È per questo motivo che a ogni mostra voglio restare aperto a ogni possibile invito, fino all'ultimo momento, cioè fino al giorno prima dell'inaugurazione, se il catalogo viene presentato a mostra in corso. Ho molti canali che mi consentono di restare aggiornato sulle novità nell'ambito artistico internazionale. Io però mi affido molto all'intuizione. Senza intuizione, credo che sia impossibile fare questo mestiere¹¹⁰.

Nel corso degli anni Szeemann è stato anche accusato di esporre sempre gli stessi artisti noti e suoi conoscenti, ma in merito egli si è sempre difeso dichiarando che

¹⁰⁹ L. DE DOMIZIO DURINI, *L'incontro*, in L. DE DOMIZIO DURINI *Harald Szeemann...* op. cit., pp. 42-43.

¹¹⁰ H. SZEEMANN, *Una vita raccontata. Tegna, 15 ottobre 2002*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 61.

la selezione degli artisti è sempre dettata dagli spazi espositivi e dalla ricerca di una determinata intensità¹¹¹.

Un importante ruolo nella pratica di Szeemann è ricoperto dal suo archivio personale, la cosiddetta Fabbrica Rosa a Maggia, in Ticino, dove Szeemann ha negli anni conservato tutta la documentazione sulle mostre da lui realizzate e una vastissima bibliografia sui più disparati argomenti ed artisti¹¹². L'archivio è il punto di partenza per le ricerche per le mostre tematiche ideate da Szeemann, che lavora per stratificazione a partire dalla sua idea, cercando fonti nell'archivio e solo poi nuove fonti, come ricordato da Tobia Bezzola, che con lui aveva collaborato per la realizzazione della mostra su Joseph Beuys del 1993:

He never started from zero, he always began planning an exhibition with was already on his mind. [...] At the start of every project he would pull out some of his older acquisitions and combine them with new work. It's true that after the *Penchant for a Synthesis of Arts* in 1983 he no longer really did any research, but this was because he had a stock of works to draw upon. He could put together half the exhibition in his head or from his archive before he had to start looking for anything new¹¹³.

L'archivio rappresenta un lascito fondamentale per la ricerca sulla storia delle esposizioni e permette di comprendere a pieno la prassi curatoriale di Szeemann, oltre a contribuire, insieme all'Agenzia, ad alimentare il mito della sua persona¹¹⁴.

¹¹¹ «In making a selection I always let myself be inspired by the spaces, not by my "circle of friends." Ultimately, I want to give an intensive guest performance, put down a temporary root that hopefully will continue to operate as the memory of an event.» in GERHARD THEEWEN, *The Museum of Obsessions. Interview with Gerhard Theewen*, in D. CHON, G. PHILLIPS, P. RIGOLO (a cura di), *Harald Szeemann. Selected writings...* op. cit., pp. 362-363.

¹¹² Per maggiori informazioni riguardo l'archivio e la sua organizzazione si veda F. AUBART, SADIE WOODS, *The Archive*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., pp. 39-43.

¹¹³ «Non iniziava mai da zero, iniziava sempre a programmare una mostra con ciò che aveva già in mente. All'inizio di ogni progetto tirava fuori qualche sua vecchia acquisizione e la combinava con il nuovo lavoro. È vero che dopo *Penchant for a Synthesis of Arts* nel 1983 non aveva più fatto ricerche, ma questo era dato dal fatto che aveva una scorta di lavori da cui attingere. Era in grado di mettere insieme metà mostra nella sua testa o dal suo archivio prima di dover cercare qualcosa di nuovo.» (trad. mia) in F. AUBART, *Interview with Tobia Bezzola*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 61.

¹¹⁴F. DERIEUX, *Introduction*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology...* op. cit., p. 10.

La filosofia di Szeemann sulla curatela e l'allestimento di mostre, aldilà del suo metodo, è pienamente riassumibile con le sue dichiarazioni al riguardo, che dimostrano una vera e propria passione per la sua professione e per l'arte:

Rifiuto l'allestimento che non libera l'allestimento che non libera l'ossessione del creatore e le intense intenzioni dell'opera, riducendosi quindi a una funzione decorativa. Ed è in questo senso che dico SI all'allestimento che riesce a liberare in modo non verbale strati significativi e nuove energie nella ricezione. Il suo carattere temporaneo gli conferisce la funzione di banco di prova per l'opera nei confronti del tempo, mai nocivo, bensì ad arricchimento del desiderio di perennità. [...] Senza visione non esiste il visibile, ma è il visibile che sempre determina la visione. Altrimenti ci ritroviamo ad “appendere e posizionare e a suddividere nuovamente il processo “dalla visione al chiodo” in brevi compiti parcellizzati. Che tristezza se ciò accadesse! [...] L'allestimento dell'arte è la visualizzazione del piacere del rapporto con l'arte e della combinazione delle possibilità che da essa scaturiscono proprio quando la si ritiene autonoma. Allestire è amare¹¹⁵.

¹¹⁵ H. SZEEMANN, *Ha forse bisogno di registi l'arte?*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 101.

Capitolo 2. Live in Your Head. When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information), Berna, 1969

2.1 La direzione di Szeemann alla Kunsthalle e la genesi della mostra

Quando Szeemann assume l'incarico di direttore alla Kunsthalle di Berna nel 1961 ne imposta il programma espositivo in modo tale da alternare mostre tematiche (*Puppets – Marionetten – Schattenspiel: Asiatica und Experimente, Ex voto, Licht und Bewegung / lumière et mouvement / luce e movimento: Kinetische Kunst, Weiss auf Weiss, Science fiction, When Attitudes Become Form*), mostre personali e collettive di artisti svizzeri e internazionali (Bruno Müller, Walter Kurt Wiemken, Otto Meyer-Amden, Louis Moilliet, Piotr Kowalski, Henn Etienne-Martin, Auguste Herbin, Mark Tobey, Louise Nevelson, Giorgio Morandi) ed eventi cinematografici e musicali per restituire il clima contemporaneo nel modo più completo possibile, andando anche oltre i contributi delle arti visive¹¹⁶.

L'operato di Szeemann è guidato dall'intento di trasformare la Kunsthalle in un laboratorio al servizio delle idee e degli artisti, come egli stesso ricorda in una conversazione con il critico Maurizio Bortolotti:

Già con queste mostre volevo allontanarmi dall'idea di quadro e trasformare lo spazio della Kunsthalle, anziché in un luogo di consacrazione degli artisti, in un laboratorio. Allora si cominciava anche ad avvertire quel ritmo di temporalità accelerata che era proprio degli anni Sessanta¹¹⁷.

¹¹⁶ H. U. OBRIST, *Breve storia della curatela...* op. cit., p. 83.

¹¹⁷ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 63.

A questo approccio laboratoriale si accompagna una gestione più flessibile ed informale dei rapporti con gli artisti, che Szeemann incontra direttamente e grazie a cui conosce nuove ricerche e artisti interessanti, che entrano poi a far parte dei suoi progetti¹¹⁸.

La direzione di Szeemann crea dunque a Berna un clima favorevole allo sviluppo artistico: i giovani artisti sono invogliati a rimanere in città per cogliere le opportunità presenti, l'arte contemporanea raggiunge un pubblico a cui era estranea ed anche i collezionisti si interessano ai lavori presentati, grazie alla costanza con cui viene sviluppata la programmazione¹¹⁹. Gran parte del successo della formula di Szeemann è inoltre dovuto alla sua attenzione alla perenne evoluzione dell'arte e alla sua volontà di mostrare «*l'art en-train-de-se-faire*»¹²⁰ e «il nuovo che ha la forza del non ancora classificato»¹²¹.

Per attuare il suo ambizioso programma, Szeemann necessita tuttavia di una grande quantità di fondi, all'epoca piuttosto scarsi, aspetto che costringe la Kunsthalle a collaborare con altre istituzioni europee¹²² per il trasporto delle opere dagli Stati Uniti all'Europa e a modificare il proprio programma¹²³.

Fortunatamente, nel 1968, Szeemann viene contattato da Nina Kaiden, direttrice di Fine Arts Ruder & Finn, e Jean-Marie Theubet di Philip Morris Europe che gli propongono di realizzare una mostra d'arte internazionale itinerante¹²⁴ con i fondi

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ H. SZEEMANN, *Sguardo all'indietro quasi senza collera. Intervista con Petra Kipphof*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann... op. cit.*, p. 169.

¹²⁰ YANN PAVIE, *Vers le musée du futur entretien avec Harald Szeemann*, in "Opus", n. 36, giugno 1972.

¹²¹ H. SZEEMANN, *Spazio mentale = clima*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann... op. cit.*, p. 182.

¹²² Tra le istituzioni con cui collabora più spesso figurano il Moderna Museet di Stoccolma, lo Stedelijk Museum di Amsterdam e la Kunstverein für Nordrhein und Westfalen di Düsseldorf.

¹²³ «The financial situation – both personal and public – was desolate. My whiskey consumption took care of my salary in no time, and as far as the Kunsthalle was concerned, the only solution for me was to develop cooperative projects with other institutions, including the Moderna Museet in Stockholm and, to a greater extent, the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Kunstverein für Nordrhein und Westfalen in Düsseldorf. I produced for export. That was the way to get the most done on a tight budget in the sixties.» in H. SZEEMANN, *With By Through Because Towards Despite*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER (a cura di), *Harald Szeemann - with by through... op. cit.*, pp. 26-27.

¹²⁴ La mostra, dopo Berna, farà tappa al Museum Haus Lange di Krefeld (9 maggio-15 giugno 1969) e all' Institute of Contemporary Art (ICA) di Londra (28 agosto-27 settembre 1969).

della Philip Morris (in totale 25000 \$, di cui 15000 da spendere per i preparativi della mostra e 10000 per la stesura del catalogo) sulle ricerche degli artisti contemporanei riguardo la luce¹²⁵. Le intenzioni e le motivazioni del finanziamento ad un simile progetto sono riportate anche nella dichiarazione del presidente di Philip Morris Europe, John A. Murphy, nelle prime pagine del catalogo di *When Attitudes Become Form*:

We at Philip Morris feel it is appropriate that we participate in bringing these works to the attention of the public, for there is a key element in this “new art” which has its counterpart in the business world. That element is innovation - without which it would be impossible for progress to be made in any segment of society. [...] Our constant search for a new and better way in which to perform and produce is akin to the questionings of the artists whose works are represented here¹²⁶.

Szeemann è entusiasta della proposta e accetta immediatamente, riservandosi però di poter cambiare il tema della mostra, non volendo ripetere quanto fatto con *Licht und Bewegung / lumière et mouvement / luce e movimento: Kinetische Kunst* qualche anno prima¹²⁷.

¹²⁵ H. SZEEMANN, *Come nasce una mostra? Diario e cronaca di viaggio dei preparativi e degli effetti, e solo di questi, della mostra “Quando le attitudini diventano forma. Lavori, concetti, processi, situazioni, informazione”*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 150.

¹²⁶ «Noi di Philip Morris riteniamo opportuno partecipare nel portare queste opere all'attenzione del pubblico, perché c'è un elemento chiave in questa “nuova arte” che ha la sua controparte nel mondo degli affari. Questo elemento è l'innovazione, senza la quale sarebbe impossibile progredire in qualsiasi ambito della società. [...] La nostra costante ricerca di una modalità nuova di produrre e di esibirsi è in sintonia con gli interrogativi delle opere degli artisti qui rappresentati.» in H. SZEEMANN (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo 1969 – 27 aprile 1969), Stampfli et Cie, Berna, 1969.

Per un ulteriore approfondimento sul finanziamento della mostra da parte di Philip Morris si consiglia di consultare CLAUDIA DI LECCE, *Avant-garde Marketing: ‘When Attitudes Become Form’ and Philip Morris’s Sponsorship*, in CHRISTIAN RATTEMEYER, *Exhibiting the new art : “Op Losse Schroeven” and “When attitudes become form” 1969*, Afterall, Londra, 2010, pp. 220-229.

¹²⁷ H. SZEEMANN, *Come nasce una mostra?...* op. cit., in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 150.

Il tema viene deciso progressivamente, durante i vari viaggi effettuati da Szeemann per la preparazione dell'esposizione, accuratamente documentati in un diario che viene poi pubblicato all'interno del catalogo¹²⁸.

L'interesse per la gestualità e la volontà di presentarla al pubblico, nasce in Szeemann a seguito di una visita nello studio dell'artista Jan Dibbets, in cui questi gli presenta un'opera composta da due tavoli, uno con dei tubi neon e l'altro con un prato, che l'artista prontamente inaffia, attirando l'attenzione del curatore¹²⁹. Questa esperienza lo porta a maturare l'idea di una mostra incentrata su un confronto tra gli artisti della *Cold Poetic Image* (Marcel Duchamp, Öyvind Fahlström, Carl Andre, Michelangelo Pistoletto, Dan Flavin) e gli esponenti della nuova arte emergente. Questa idea è sottoposta ai rappresentanti della Philip Morris nell'agosto 1968, che gli concedono l'autorizzazione a procedere. Szeemann, tuttavia, in seguito scarta il confronto con la *Cold Poetic Image* per concentrarsi solo ed esclusivamente sui nuovi artisti. L'idea e il titolo definitivi per *When Attitudes Becomes Form* vengono approvati in un incontro a New York con Nina Kaiden il 18 dicembre 1968¹³⁰.

Prima di approdare al titolo finale, varie proposte giungono a Szeemann: l'artista Piero Gilardi suggerisce *Micro-emotive art* che Szeemann trova incomprensibile, qualcuno vorrebbe usare il termine *Anti-form* coniato da Robert Morris ma il curatore lo ritiene troppo negativo, mentre il suggerimento dell'artista Richard Artschwager *Weak Interactions* gli appare sia negativo che incomprensibile¹³¹.

¹²⁸ Il diario è interamente disponibile tradotto in lingua italiana in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., pp. 150-163.

¹²⁹ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art : "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, Londra, 2010, p. 20.

¹³⁰ H. SZEEMANN, *Come nasce una mostra?...* op. cit., in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 155.

¹³¹ ALISON M. GREEN, *When Attitudes Become Form and the Contest over Conceptual Art's History*, in MICHAEL CORRIS, *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 133.

Il titolo finale *When Attitudes Become Form* è arricchito da una frase, *Live in your head*, coniata da Keith Sonnier, che sottolinea «il medium ideale per fare arte»¹³² e richiama alle esperienze ed emozioni che si palesano nel processo creativo¹³³. Il sottotitolo (*Works – Concepts – Processes – Situations – Information*) invece segnala che tipo di “forme” si possono incontrare all’interno della mostra, come espresso da Szeemann stesso nel catalogo:

Opere, concetti, processi, situazioni, informazione (ho deliberatamente evitato le espressioni oggetto ed esperimento) sono le “forme” in cui questi atteggiamenti artistici hanno trovato espressione. Sono “forme” che non sono nate da opinioni figurative preconcepite ma da un evento del processo artistico¹³⁴.

2.2 When Attitudes Become Form: il concept della mostra, gli artisti esposti e il catalogo

When Attitudes Become Form è una mostra che si basa su una nuova concezione dell’opera d’arte e del processo creativo: gli artisti non partono più dai materiali e dalla loro lavorazione per generare un oggetto ma i materiali si adattano all’idea prodotta dall’attitudine e l’energia specifica di ogni singolo artista¹³⁵.

Lo spirito di questa nuova tendenza è perfettamente riassunto dalle parole di Szeemann nelle prime pagine del catalogo della mostra:

Tema centrale e contenuto non sono più la caratteristica principale dell’arte odierna, la forma dello spazio, bensì l’attività dell’uomo, dell’artista. A questo punto si può capire anche il titolo

¹³² «... points to the ideal medium for art to be made in» in *Ibidem*.

¹³³ C. RATTEMEYER, ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 52-53.

¹³⁴ H. SZEEMANN, *Mostra “Quando le attitudini diventano forma”*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 149.

¹³⁵ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore...* op. cit., p. 66.

(una frase e non uno slogan) della mostra: l'atteggiamento interiore dell'artista non è mai diventato opera in modo tanto diretto. [...] Gli artisti di questa mostra non sono tuttavia creatori di oggetti, cercano al contrario di liberarsi dall'oggetto ampliandone in tal modo i piani di significato, per essere la situazione molto importante oltre l'oggetto. Vogliono che il processo artistico rimanga ancora visibile anche nel prodotto finale e nella "mostra". [...] Quindi il significato di quest'arte è che una generazione di artisti si impegna a far diventare la "natura dell'arte e degli artisti" "forma" nel processo naturale¹³⁶.

Parte della rivoluzione di questa generazione di artisti riguarda anche il sistema dell'arte e la sua impostazione: Szeemann concepisce infatti *When Attitudes Become Form* come una mostra incentrata sui gesti per mettere in discussione il tradizionale sistema di interazione tra atelier, galleria e museo ed evitare il possesso e la commercializzazione degli oggetti d'arte¹³⁷. Il proposito non è in realtà rispettato, poiché la grande eco mediatica della mostra comporta una grande commercializzazione delle opere, finendo per confermare il sistema stesso, come ricorda Szeemann in un colloquio con Yann Pavie:

A l'origine, le mouvement occasionné par l'exposition des "Attitudes" manifestait le désir de faire éclater le fameux triangle: atelier, expositions, musée, mais il devint au fur et à mesure des expériences, la confirmation la plus pure de ce triangle¹³⁸.

La carica innovativa degli artisti presentati si manifesta anche nella gestione degli spazi della Kunsthalle e nel loro modo di operare: i lavori, caratterizzati da un assortimento di materiali che contrasta con la sobria architettura neoclassica dell'edificio¹³⁹, sono disposti in maniera apparentemente caotica all'interno dei

¹³⁶ H. SZEEMANN, *Mostra "Quando le attitudini diventano forma"*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann... op. cit.*, p. 149.

¹³⁷ H. SZEEMANN, *Quand les attitudes deviennent formes*, in KATHARINA HEGEWISCH, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*, Éditions du regard, Parigi, 1998, p. 372.

¹³⁸ «In origine, il movimento provocato dall'esposizione di "Attitudes" manifestava il desiderio di rompere il famoso triangolo: atelier, mostre, museo, ma con il progredire degli esperimenti è diventato la conferma più pura di questo triangolo.» (trad. mia) in Y. PAVIE, *Vers le musée du futur entretien avec Harald Szeemann... op. cit.*, p. 40.

¹³⁹ REESA GREENBERG, *The exhibition redistributed*, in BRUCE W. FERGUSON, R. GREENBERG, SANDY NAIRNE, *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londra, New York, 1996, pp. 356-357.

vari ambienti e per la maggior parte sono montati o elaborati *in situ* dagli artisti stessi, che si stimolano a vicenda¹⁴⁰. Proprio l'interazione tra le opere e il luogo espositivo, con il pubblico e tra di loro conferisce alla mostra la sua forza espressiva¹⁴¹.

Riguardo al clima creatosi in occasione dell'allestimento, l'artista Richard Serra, in una conversazione con Lucy Steeds, ricorda l'atmosfera sperimentale che animava l'ambiente:

Artists were invited and works were conceived and built in place. That is the way I constructed my *Props*. There were no finished sculptures that were shipped to the show. [...] you really had to build in situ. That was even more true for my *Splash Pieces*. Other artists were working in the galleries in a similar manner and that gave me confidence that I wasn't out there alone¹⁴².

L'impostazione di *When Attitudes Become Form* è fortemente influenzata dalla visione di Szeemann, nel dicembre 1968, di *Nine at Leo Castelli* (anche noto come *Castelli Warehouse Show*) a New York, la mostra curata da Robert Morris nella galleria di Leo Castelli dove ha occasione di vedere le opere di Giovanni Anselmo, Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra e Gilberto Zorio. La mostra lo colpisce per l'approccio flessibile e improntato al fare, *site specific* e per l'attenzione al materiale piuttosto che al formale. Szeemann trova molto validi tutti i contributi presentati e decide di invitare a Berna tutti gli artisti partecipanti, aggiungendo a loro Robert Morris,

¹⁴⁰ JEAN MARC POINSOT, *Large exhibition*, in B. W. FERGUSON, R. GREENBERG, S. NAIRNE, *Thinking about exhibitions...* op. cit., pp. 48-49.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² «Gli artisti erano invitati e le opere venivano concepite e montate sul posto. Questo è il modo in cui ho costruito i miei *Props*. Non c'erano sculture finite che venivano mandate alla mostra. [...] si doveva davvero costruire in situ. Questo era ancora più vero per i miei *Splash Pieces*. Altri artisti stavano lavorando nelle gallerie in modo simile e questo mi diede fiducia che non ero solo là fuori.» (trad. mia), in C. RATTEMEYER, *Richard Serra in conversation with Lucy Steeds, 13 November 2009*, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 262.

il curatore, e Rafael Ferrer, autore di un intervento di protesta sulle scale della galleria¹⁴³.

Molti degli artisti presenti ad *Attitudes* in realtà si erano già conosciuti in occasione della mostra *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* inaugurata da Wim Beeren allo Stedelijk Museum di Amsterdam solo una settimana prima della mostra di Berna¹⁴⁴. Alcuni dei lavori esposti inoltre, ad esempio lo *Splash Piece* di Richard Serra e l'opera di Walter De Maria, erano già stati precedentemente realizzati in occasione di altri eventi¹⁴⁵.

In totale gli artisti presenti a Berna sono sessantanove e provengono da paesi diversi (Stati Uniti, Belgio, Germania, Francia, Regno Unito, Paesi Bassi e Italia), anche se solo quaranta espongono opere vere e proprie all'interno della mostra, mentre gli altri sono rappresentati all'interno del catalogo sotto forma di «informazione»¹⁴⁶. Questo aspetto consente un'apertura rispetto a opere come quelle della Land Art e alle proposte immateriali concettuali, che di norma non trovano un posto nelle mostre tradizionali¹⁴⁷.

Apparentemente i contributi possono apparire tra di loro slegati e la mostra «una sorta di addizione di racconti in prima persona»¹⁴⁸, ma sono in realtà accomunati dalla stessa volontà di mettere in relazione i lavori con lo spazio e di creare una relazione con esso e con il pubblico¹⁴⁹. Inoltre, come rimarca Scott Burton in uno dei saggi introduttivi al catalogo, tutti gli artisti condividono la stessa urgenza espressiva portata all'estremo:

¹⁴³ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 43-44.

¹⁴⁴ BRUCE ALTSHULER, *Dematerialization: The voice of the Sixties*, in B. ALTSHULER, *The avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams, New York, 1994, p. 253.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 248.

¹⁴⁶ H. SZEEMANN, *Mostra "Quando le attitudini diventano forma"*, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 148.

¹⁴⁷ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 54.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ SCOTT BURTON, *Notes on the new*, in H. SZEEMANN (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo 1969 – 27 aprile 1969), Stampfli et Cie, Berna, 1969.

What matters is not so much the esthetic position in itself as the extremity to which it is taken, and this exhibition includes some of the most extreme art ever produced. The modern obsession with going as far as possible is demonstrated again and again; relationships between art and idea, art and site, art and material, art and methodology are pushed to their limits by these artists. Perhaps the only quality that unifies the artists in this show is their urgency¹⁵⁰.

Nel complesso la mostra e gli artisti che rappresenta costituiscono il «riconoscimento ufficiale di un movimento artistico ancora *in fieri* che considerava fondamentale il processo creativo e il coinvolgimento del pubblico»¹⁵¹.

Nel dettaglio i lavori presentati alla Kunsthalle sono disposti all'esterno dell'edificio e in città, nelle quattro gallerie al piano terra, nelle due seminterrate e nella *Schulwarte*, uno spazio normalmente utilizzato come scuola¹⁵².

Per quanto riguarda gli interventi all'esterno del museo sono presenti opere di Michael Heizer, Jan Dibbets, Ger Van Elk e Robert Barry.

Heizer realizza *Bern Depression* (1969) (Fig. 1), un cratere creato con l'ausilio di una palla demolitrice sul marciapiedi davanti all'edificio, *Cement Through* (1969) (Fig. 2), un solco lungo e stretto scavato dall'artista nel prato e *Precarious Space* (1969) (Fig. 3) che consiste nel seppellimento di un blocco di ferro in giardino; Dibbets scava i quattro angoli del museo per mostrarne le fondamenta per *Museumssokkel met 4 hoeken van 90°* (1969); Ger Van Elk rimuove una porzione di marciapiedi davanti alla Kunsthalle e la sostituisce con una fotografia

¹⁵⁰ «Ciò che conta non è tanto la posizione estetica in sé quanto l'estremo a cui viene portata, e questa mostra comprende alcune delle opere più estreme mai prodotte. L'ossessione moderna di spingersi il più lontano possibile è dimostrata ancora una volta; i rapporti tra arte e idea, arte e sito, arte e materiale, arte e metodologia sono spinti al limite da questi artisti. Forse l'unica qualità che accomuna gli artisti di questa mostra è la loro urgenza.» in *Ibidem*.

¹⁵¹ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 81.

¹⁵² C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 35-40.

Una pianta dell'edificio della Kunsthalle e dei suoi dintorni con le posizioni delle varie opere è presente in *Ivi*, pp. 130-131.

in scala 1:1 della parte rimossa per il suo *Replacement Piece* (1969); Barry posiziona *Uranyl Nitrate (UO-2 (NO-3) 2)*, un piccolo radioisotopo, sul tetto¹⁵³. In città gli artisti lavorano con la quotidianità degli abitanti, come Joseph Kosuth, o con la città stessa, come nel caso di Robert Smithson e Stephen Kaltenbach. Kosuth partecipa alla mostra con *I. Space (Art as Idea as Idea)* (1968) (Fig. 4), una serie di quattro annunci pubblicitari stampati sui quotidiani locali con cui l'artista vuole occuparsi dei «multiple aspects of an idea of something»¹⁵⁴; Smithson presenta *Bern Earth – Mirror Displacement* (1969), la fotografia dello specchio da lui posizionato in città; mentre Kaltenbach con *Lips* (1968) stampa un timbro delle sue labbra in tutta Berna¹⁵⁵.

All'interno della Kunsthalle, nel primo ambiente presente all'entrata, Szeemann sceglie di esporre le opere di Richard Serra: il suo *Belt Piece* (1967) (Fig. 5) composto da strisce di gomma e neon si trova vicino all'entrata insieme a tre dei suoi *Prop Pieces (Shovel Plate Prop, Close Pin Prop, Sign Board Prop)* (1969) (Fig. 6) e su un lato della stanza è colato il piombo dello *Splash Piece* (1969) (Fig. 7) realizzato dall'artista *on site*¹⁵⁶.

Nella sezione a destra rispetto alla sala di Serra, nelle gallerie sud, sono presenti nella prima sala opere di Joseph Beuys, Claes Oldenburg e Edward Kienholz, considerati da Szeemann come particolarmente influenti per quanto riguarda il metodo di lavoro basato sul processo e la sperimentazione con materiali particolari ed inusuali¹⁵⁷.

Beuys presenta *Wärmeplastik* (1969) (Fig. 8), un letto di feltro, *Fettecke* (1969), un intervento in cui cosparge gli angoli della stanza con della margarina (Fig. 9),

¹⁵³ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 34-35.

¹⁵⁴ «molteplici aspetti dell'idea di qualcosa» (trad. mia). L'intera dichiarazione dell'artista riguardo l'opera presentata è presente in H. SZEEMANN (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo 1969 – 27 aprile 1969), Stampfli et Cie, Berna, 1969.

¹⁵⁵ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 35.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 38.

a richiamarsi al suo mito personale di rinascita¹⁵⁸, e *Ja-Ja-Ja-Ja-Ja, nee-nee-nee-nee-nee* (1969) (Fig. 10) un registratore che ripete continuamente queste parole e che enfatizza il ruolo di guida paterna che egli ha assunto nel mondo dell'arte¹⁵⁹. L'installazione di Beuys è una delle più apprezzate della mostra e Jean Christophe Amman, nella sua recensione su "Art International" la definisce così:

Combinazione eccellente. Un'area di associazione, un clima che nasce semplicemente dalla specificità del materiale, che nella sua qualità sensuale-aptica ha qualcosa di simile allo stesso segno. Questo è importante, perché per Beuys le azioni sono significative quanto gli oggetti e la loro combinazione¹⁶⁰. (trad. mia)

Oldenburg invece presenta due sculture giovanili *Street Head II* (1960) e *Pants Pocket with Pocket Objects* (1963) rappresentative di *The Street* (1960) e *The Store* (1961) e due *soft sculptures* (*Soft Washstand*, 1965 e *Model (Ghost) Medicine Cabinet*, 1966) ovvero rappresentazioni di oggetti comuni resi con materiali morbidi¹⁶¹.

Nella stessa stanza è presente anche *A walking Tour in the Berner Oberland* (1969), un poster che documenta la durata e il titolo dell'opera di Richard Long, costituita proprio da una passeggiata nell'Oberland svizzero svoltasi tra il 19 e il 22 marzo 1969¹⁶². La sala è attraversata e connessa alla successiva da *Two Space*

¹⁵⁸ Nel corso della sua vita Joseph Beuys aveva sostenuto che sull'orlo della morte per assideramento dopo una caduta in aereo in Crimea nel 1943, era stato salvato dai Tartari, che l'avevano fasciato con del feltro e del grasso. A seguito dell'episodio, Beuys avrebbe abbandonato la carriera militare per dedicarsi all'arte. Per approfondire la vicenda si veda L. DE DOMIZIO DURINI, *Il Cappello di Feltro: Joseph Beuys. Una vita raccontata*, Charta, Milano, 1998, pp. 16-17.

¹⁵⁹ B. ALTSHULER, *Dematerialization: The voice of the Sixties*, in B. ALTSHULER, *The avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century...* op. cit., p. 250.

¹⁶⁰ «Die Kombination ist ausgezeichnet. Ein Assoziationsbereich, ein Klima ergibt sich allein schon aus dem Spezifischen des Materials, das in der sinnlich-haptischen Qualität so etwas wie gleiche Vorzeichen aufweist. Das ist wichtig, denn bei Beuys sind Aktionen so bedeutend wie Objekte und deren Kombination.», in JEAN CHRISTOPHE AMMAN, *Schweizer Brief*, in "Art international", vol 13, n. 5, 20 maggio 1969, pp. 47-50.

¹⁶¹ C. RATTEMEYER, *'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 38.

¹⁶² *Ivi*, p. 35.

Rope Sculpture (1967) di Barry Flanagan, diciotto metri di corda pesante che, come un serpente, attraversa lo spazio¹⁶³ (Fig. 11).

La stanza successiva (Fig. 12) contiene invece il *Felt Piece Number 4* (1968) di Richard Morris in cui i pezzi di feltro agglomerati «assumono naturalmente la forma imposta dalla gravità sopra le loro caratteristiche fisiche specifiche»¹⁶⁴. Sono inoltre presenti quattro opere di Bruce Nauman (tra cui *Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists* (1966) e *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals* (1966)), due lavori di Mario Merz, *Sit-in* (1968) e *Appoggiati* (1969) (Fig. 13), e, al centro della stanza, *Io che prendo il sole il sole a Torino il 24 febbraio 1969* (1969) (Fig. 14) di Alighiero Boetti, una silhouette del corpo dell'artista steso a terra composta di 110 palle di cemento.

Questo lato del percorso termina in una grande sala in cui sono contenuti i lavori della giovane generazione degli artisti statunitensi Bill Bollinger, Gary Kuehn, Richard Tuttle, Eva Hesse, Alan Saret, Walter de Maria, Keith Sonnier, Reiner Ruthenbeck e dello svizzero Markus Raetz¹⁶⁵ (Fig. 15).

Bollinger presenta *Rope Piece* (1968) composto da corde legate, *2 Pipe Pieces* (1968) (Fig. 16) e *Wire Piece* (1968)¹⁶⁶; Kuehn due installazioni composte da cavalletti tagliati e ricoperti con fibra di vetro; Tuttle dei tessuti colorati dalle forme irregolari; Hesse la sua scultura in lattice *Augment* (1968); Saret una serie di cavi aggrovigliati¹⁶⁷, De Maria *Art by Telephone* (1967/1969) un telefono che squilla una sola volta al giorno e che consente a chi risponde di parlare con l'artista (Fig. 17); Ruthenbeck un cumulo di ceneri ricoperto da una rete

¹⁶³ *Ivi*, p. 38.

¹⁶⁴ GRÉGOIRE MULLER, *La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta*, Alfieri, Venezia, 1972, p. 15.

¹⁶⁵ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 38-39.

¹⁶⁶ H. SZEEMANN (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo 1969 – 27 aprile 1969), Stampfli et Cie, Berna, 1969.

¹⁶⁷ B. ALTSHULER, *Dematerialization: The voice of the Sixties*, in B. ALTSHULER, *The avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century...* op. cit., p. 253.

metallica¹⁶⁸ (Fig. 18); Sonnier *Flocked Wall e Flocked Pulled from Wall with String* (1969) in cui l'artista applica e rimuove fibre tessili per creare e scomporre un grande tessuto incollato al muro¹⁶⁹ (Fig. 19).

Sempre al piano superiore, sul lato nord, sono invece disposti i lavori di Carl Andre, Robert Ryman, Fred Sandback, Mel Bochner, Sol LeWitt, Hanne Darboven e Franz Erhard Walther, accomunati da una tendenza concettuale e principi performativi, quindi caratterizzati da una materialità ancora minore¹⁷⁰.

Particolarmente interessante è il confronto tra i lavori di Andre e LeWitt, come evidenziato anche da Scott Burton nel catalogo della mostra: il primo presenta *Steel Piece* (1968) che unisce sul pavimento una serie di lamiere d'acciaio a formare un quadrato in cui tutte le componenti possono essere spostate senza che l'opera modifichi il proprio significato, mentre in *Wall Markings* (1968) di LeWitt le parti sono fissate al muro a comporre una struttura rigida, statica e strettamente legate al luogo in cui sono installate¹⁷¹ (Fig. 20).

Sulle scale che portano al piano interrato trovano spazio le opere di Lawrence Weiner, Jannis Kounellis e Alain Jacquet.

Mentre Weiner in *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968) rimuove una porzione quadrata di gesso dal muro delle scale¹⁷² (Fig. 21); Kounellis, per ovviare al mancato arrivo delle sue opere bloccate alla dogana, espone una serie di sacchi contenenti derrate alimentari acquistate a Berna che esprimono «il senso del privato, del quotidiano

¹⁶⁸ J. C. AMMAN, *Schweizer Brief...* op. cit., p. 49.

¹⁶⁹ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 38-39.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 37.

¹⁷¹ SCOTT BURTON, *Notes on the new*, in H. SZEEMANN (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo 1969 – 27 aprile 1969), Stampfli et Cie, Berna, 1969.

¹⁷² C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 39.

esistenziale»¹⁷³ usando il museo «come se fosse un mercato all'ingrosso»¹⁷⁴ (Fig. 22) e Jacquet esibisce una serie di «fili alla deriva»¹⁷⁵.

Nel piano seminterrato sono invece esposti i lavori degli artisti italiani dell'Arte Povera (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Merz e Gilberto Zorio) insieme a quelli di Neil Jenney e Sarkis, accomunati in virtù dell'uso di materiali naturali e dell'attenzione rivolta ai processi di trasformazione della materia, anche in senso simbolico¹⁷⁶ (Fig. 23).

Liberamente installati in tutte le sale della Kunsthalle ed anche alcuni punti della città sono i quaranta *blp* di Richard Artschwager, oggetti di pelo arrotondati, lunghi quaranta centimetri e larghi quindici¹⁷⁷.

Per quanto riguarda la scuola, ambiente esterno all'edificio della Kunsthalle, essa ospita le installazioni e le opere che non trovano una collocazione altrove: *Specification for a Piece with Combustible Materials* (1969) di Robert Morris; *Untitled* (1968), un oggetto-quadro fatto di strisce di tela strappate poste su una barella, di Michael Buthe; *Untitled Travel Piece, Part 1* (1969) di Allen Ruppersberg ovvero un tavolo da gioco ricoperto da una tovaglia bianca che mostra 4 giornali regionali dagli Stati Uniti e *Confluenze* (1967), un grande contenitore poco profondo di metallo contenente acqua colorata di blu realizzato da Pino Pascali¹⁷⁸.

Oltre agli artisti sopra citati sono esposti anche i lavori di Thomas Bang, Marinus Boezem, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Rafael Ferrer, Emilio Prini, Frank Lincoln Viner e William T. Wiley¹⁷⁹.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ TOMMASO TRINI, *When Attitudes Become Form / works, concepts, processes, situations, information: una mostra tenutasi alla kunsthalle di Berna*, in "Domus", n. 478, settembre 1969.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 37 e sgg.

¹⁷⁷ J. C. AMMAN, *Schweizer Brief...* op. cit., p. 49.

¹⁷⁸ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 39.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Anche il catalogo è impostato in maniera atipica: esso non è uno dei giornali abitualmente realizzati per le mostre di Szeemann, ma uno schedario mobile ordinato alfabeticamente, con fogli raccolti in un contenitore di cartoncino giallo chiaro sulla cui copertina è riportato, con la grafia di Szeemann, il titolo della mostra in quattro lingue (inglese, tedesco, francese e italiano). All'interno del catalogo le prime pagine di colore rosa contengono i testi in lingua originale (tedesco, inglese, francese e italiano) di Szeemann, Scott Burton, Grégoire Muller e Tommaso Trini che sottolineano il carattere sperimentale e innovativo della mostra. Essi sono seguiti dall'elenco delle opere esposte e da una scheda per ogni singolo artista con una foto in formato fototessera, scritti a mano e a macchina, fotografie, disegni e progetti vari da loro forniti¹⁸⁰.

All'esposizione sono associati anche altri due interventi particolari, nessuno dei due autorizzato, uno ad opera dell'artista Daniel Buren e l'altro attribuito allo scrittore Peter Saam e all'artista Hans-Peter Jost.

Buren, non invitato, installa su vari cartelloni pubblicitari nei pressi della Kunsthalle la propria opera composta da carta da parati a strisce verticali bianche e rosa, finendo per essere multato ed arrestato¹⁸¹ (Fig. 24).

Saam e Jost, entrambi cittadini svizzeri, decidono invece di protestare contro la leva obbligatoria bruciando delle uniformi militari proprio nella piazza antistante la Kunsthalle, venendo immortalati da Harry Shunk, giunto per fotografare le opere della mostra, e finendo dunque per essere ad essa associati, visto anche lo spirito rivoluzionario dell'esposizione stessa¹⁸² (Fig. 25).

¹⁸⁰ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., pp. 82-83.

¹⁸¹ C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 36.

¹⁸² *Ibidem*.

2.3 La ricezione del pubblico, della critica e il valore della mostra nella curatela

All'opening della mostra partecipano circa mille persone e l'evento ha buon riscontro mediatico, ma il clima generale che domina a Berna è di scontento e protesta. In particolare, i cittadini ed i conservatori lamentano l'uso di fondi pubblici per realizzare interventi artistici che classificano al pari di atti vandalici¹⁸³: una delle opere che crea più malcontento è quella di Michael Heizer, al punto che di essa si discute al parlamento di Berna e la questione raggiunge il municipio della città. Qui, tuttavia, le accuse di vandalismo sono smentite e si decide di non intervenire, ritenendo che nessuno sia stato messo in pericolo e che il marciapiedi in oggetto sia di proprietà della Kunsthalle e che non sia necessario limitare la libertà artistica¹⁸⁴.

Il clima di ostilità in città è ben rappresentato anche da un altro episodio, in cui il gruppo Gag AG scarica davanti alla Kunsthalle un mucchio di letame corredato da un cartello che recita *Mistification* (in tedesco *Mist* significa letame) e chiede di essere ammesso alla mostra. Alla provocazione Szeemann risponde etichettando il gruppo di artisti come gruppo di contestatori e che i loro lavori sarebbero stati presi in considerazione solo quando fossero diventati meno distruttivi. Dopo la risposta, il collettivo dichiara che non interferirà più con il programma della Kunsthalle ma di ritenere che non sia presente nessuna qualità artistica nella mostra realizzata¹⁸⁵.

Anche la stampa locale e svizzera si esprime negativamente rispetto ai contenuti della mostra, probabilmente percepita come una frangia dell'attivismo rivoluzionario di quel periodo, visto anche l'episodio dell'incendio delle divise militari. Altre critiche riguardano invece la sponsorizzazione dell'azienda

¹⁸³ B. ALTSHULER, *Dematerialization: The voice of the Sixties*, in B. ALTSHULER, *The avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century...* op. cit., p. 254.

¹⁸⁴ H. SZEEMANN, *Quand les attitudes deviennent formes*, in KATHARINA HEGEWISCH, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle...* op. cit., p. 369.

¹⁸⁵ STEVEN TEN THIJE, *Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form: Public Reception in the Netherlands and Switzerland*, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 217.

americana Philip Morris e l'ipocrisia degli artisti che criticano il sistema dell'arte, continuando però a farne parte¹⁸⁶.

La ricezione negativa del pubblico e della stampa portano alla chiusura anticipata della mostra e alle dimissioni di Szeemann, che la stampa interpreta come segno di resa all'opinione pubblica¹⁸⁷. In realtà le dimissioni di Szeemann sono dovute ai suoi dissidi con la commissione di artisti della Kunsthalle che, oltre a lamentarsi per la scarsa presenza di artisti svizzeri a fronte di quelli stranieri in *When Attitudes Become Form*¹⁸⁸, nega al curatore di organizzare la personale di Joseph Beuys in programma, spaventata dall'idea di creare nuovamente scandalo¹⁸⁹.

Al contrario di quanto avvenuto per la stampa locale e nazionale, quella internazionale accoglie bene la mostra, con svariate recensioni positive che appaiono sulle testate artistiche, spesso in associazione ad altri eventi e mostre dal carattere simile¹⁹⁰.

Jean Christophe Amman nella sua *Schweizer Brief*, pubblicata su "Art International", descrive l'evento come «la mostra più importante dell'anno»¹⁹¹ e ne celebra la capacità di riassumere tutte le ultime tendenze rappresentate dalle varie gallerie europee e di descrivere «le grandi possibilità dell'arte nei prossimi anni come nessun'altra mostra»¹⁹².

Tommaso Trini invece si esprime sull'operato di Szeemann e la mostra su "Domus" dichiarando:

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 218-219.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 217.

¹⁸⁸ DANIEL BIRNBAUM, *When Attitudes Become Form: works, concepts, processes, situations, information*, in "Artforum", estate 2005.

¹⁸⁹ B. ALTSHULER, *Dematerialization: The voice of the Sixties*, in B. ALTSHULER, *The avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century...* op. cit., p. 254.

¹⁹⁰ *When Attitudes Become Form* è spesso presentata in coppia con *Op Losse Schroeven* e le due proposte sono paragonate, vista la condivisione di risorse organizzative e degli artisti esposti. Per saperne di più sul confronto tra le due mostre si veda C. RATTEMEYER, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., pp. 55-56.

¹⁹¹ J. C. AMMAN, *Schweizer Brief...* op. cit., p. 47.

¹⁹² *Ivi*, p. 50.

Harald Szeemann ha realizzato quella che passerà come l'esposizione chiave del '69 nel quadro delle proposte internazionali, con la sola forza dell'attitudine realistica. "Quando le attitudini diventano forma" si presenta in tutte le sue contraddizioni. È un censimento delle nuove esperienze artistiche succedute all'arte pop e minimal, di qua e di là dell'oceano, e insieme la consacrazione ufficiale dell'antiforma, dell'arte povera, e degli "earthworks"¹⁹³.

Trini è particolarmente entusiasta riguardo ai contributi forniti dall'Arte Povera e stabilisce che «la partecipazione italiana, dunque, ha fornito a Berna gli spunti migliori di un'autenticità dell'attitudine»¹⁹⁴.

Anche la stampa tedesca è favorevole, infatti Georg Jappe sul "Frankfurter Allgemeine" scrive:

Questa nuova arte soggettiva ha tratti romantici e mistici: libera il mondo represso delle cose, rompe attraverso idee visionarie le nostre rappresentazioni spaziali, fin qui fissate sugli oggetti e sottolinea l'autoriflessione intuitiva nelle cose¹⁹⁵.

Nel corso degli anni, a posteriori, è possibile constatare che *When Attitudes Become Form* è divenuto, con il suo curatore, un evento fondamentale per la storia e la prassi curatoriale.

Bruce Altshuler inserisce la mostra all'interno della sua pubblicazione sulle mostre più importanti del XX secolo, evidenziando come essa abbia contribuito alla definizione del ruolo del curatore indipendente:

¹⁹³ T. TRINI, *When Attitudes Become Form / works, concepts, processes, situations, information: una mostra tenutasi alla kunsthalle di Berna...* op. cit.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ «"Attitudes" ha cominciato a rappresentare la concezione romantica del curatore come compagno dell'artista, un attore creativo che concepisce idee originali e strutture attraverso cui l'arte entra nella coscienza collettiva.» GEORG JAPPE, *La nuova opera: arte senza nome: 'A briglia sciolta' ad Amsterdam*, in *Frankfurter Allgemeine*, 16 aprile 1969, in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann...* op. cit., p. 161.

“Attitudes” has also come to represent the romantic conception of the curator as inspired partner of the artist, a creative actor who generates original ideas and structures through which art enters public consciousness¹⁹⁶.

A partire da questa mostra, infatti, il ruolo del curatore non viene più associato solamente a quello di conservatore o storico dell’arte ma a quello di un vero e proprio inventore, che collabora con gli artisti per dare una forma all’idea della mostra¹⁹⁷. In questo senso, un importante contributo fornito da *When Attitudes Become Form* riguarda l’innovativo approccio laboratoriale adottato all’interno delle istituzioni nella produzione di esposizioni artistiche¹⁹⁸. Il curatore, infatti, non è più soltanto colui che sceglie quali opere preesistenti esporre, ma diviene la figura che sceglie gli artisti che, in un clima di condivisione, intervengono sullo spazio, molto spesso creando appositamente le opere da esibire¹⁹⁹.

When Attitudes Become Form inoltre è stato un evento che ha aperto il panorama delle mostre collettive al contesto internazionale²⁰⁰, mostrando contemporaneamente, nello stesso luogo, gli artisti e le diverse tendenze che avevano caratterizzato il decennio e che avevano contribuito a cambiare la definizione di cosa potesse o meno essere arte²⁰¹.

Da questo momento in poi, sempre più, le mostre assumono un ruolo nella definizione dei cambiamenti del mondo dell’arte e diventano «sempre più decisive per l’affermazione dell’arte e dei suoi nuovi processi e forme»²⁰².

¹⁹⁶ B. ALTSHULER, *Biennale and Beyond – Exhibitions that made art history. Volume II: 1962-2002*, Phaidon, Londra e New York, 2013, p. 95.

¹⁹⁷ GIACINTO DI PIETRANTONIO, *Postfazione*, in A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L’arte di creare mostre...* op. cit., p. 229.

¹⁹⁸ F. DERIEUX, *Introduction*, in F. DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurigo, Le Magasin, Grenoble 2007, p. 9.

¹⁹⁹ PAUL O’NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT, Cambridge Massachusetts, 2012, p. 16.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ C. RATTEMEYER, ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969, in C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art...* op. cit., p. 14.

²⁰² G. DI PIETRANTONIO, *Postfazione*, in A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L’arte di creare mostre...* op. cit., p. 230.

Ancora oggi l'approccio e la metodologia di Szeemann, in particolare per quanto riguarda la relazione dinamica tra artisti e spazi espositivi²⁰³, costituiscono un modello che ha influenzato anche l'attività di altri curatori noti e importanti in ambito internazionale (Hans Ulrich Obrist, Maria Lind, Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans, Vasif Kortun, Maria Hlavajova, Jens Hoffmann, Adam Szymczyk)²⁰⁴.

Il mito creatosi intorno alla figura di Szeemann e di *When Attitudes Become Form* è ben evidenziato anche dalle ricostruzioni che ne sono state fatte nel corso degli anni, che celebrano la sua mostra originale come se fosse essa stessa un'opera d'arte²⁰⁵.

²⁰³ A. M. GREEN, *When Attitudes Become Form and the Contest over Conceptual Art's History*, in M. CORRIS, *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice...* op. cit., p. 132.

²⁰⁴ A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre...* op. cit., p. 222.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 223. Stazzone cita in particolare il rifacimento proposto da Jens Hoffmann al CCA Wattis Institute for Contemporary Art di Detroit nel 2013 e quello curato da Germano Celant a Ca' Corner della Regina presso Fondazione Prada a Venezia nel 2013.

Capitolo 3. Un caso di re enacting: When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013

3.1 Cenni sulla pratica del re enacting e sul re enacting di mostre

Il termine inglese *reenact* indica la ricostruzione o il rifacimento di un evento, ma può assumere vari significati, a seconda del contesto in cui viene impiegato. Di seguito riporto la definizione ed il significato che ne dà Cristina Baldacci in relazione all'ambito storico e artistico:

Come voce del verbo 're-enact', il termine è comparso tra il XIV e XV secolo, quale derivato del tardo inglese medio 'enacten', e nell'uso corrente prende diverse accezioni a seconda del contesto in cui è inserito. Ci basti accennare alle due principali riprese da un comune dizionario. La prima, "ripetere le azioni di un avvenimento o di una circostanza passata", è meno interessante in questo caso, perché si ricollega principalmente alla moda della *Living History*, cioè del revival storico come forma di intrattenimento e azione del ricordare collettivo attraverso il 'fare esperienza' (Carlson 2014). La seconda, "agire o eseguire di nuovo" è associata alla precedente ma entra nel vivo della questione, perché riguarda l'ambito delle arti performative, da dove il sostantivo *re-enactment* è stato preso per poi essere adottato, in una prospettiva più ampia e con sempre maggiore persistenza a partire dagli anni '90, da altri linguaggi artistici. Per quanto in entrambi i casi si tratti di un tentativo di riportare in vita la Storia, diversamente dalla messa in scena della *Living History*, che è una replica il più fedele possibile dell'evento originale, il "ri-mettere-in-azione" (Lepecki 2016) come forma d'arte è un gesto interpretativo che non produce mai una vera ripetizione²⁰⁶.

Il fenomeno del *reenacting* e del *remake* è fortemente legato alle tendenze postmoderne del periodo tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento, durante cui la rivisitazione di stimoli del passato per attribuirgli nuovi significati è diffusa nella prassi artistica²⁰⁷.

²⁰⁶ CRISTINA BALDACCI, *Re-enactment e altre storie. Dall'archivio alla contro-narrazione per immagini nell'arte contemporanea*, in "La Rivista di Engramma", n. 150, ottobre 2017, pp. 41-48.

²⁰⁷ ELENA DI RADDÒ, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, in "Ricerche di S/Confine", vol. VI, n. 1, 2015, pp. 243-244.

Il curatore Dieter Roelstraete interpreta questa tendenza metariflessiva dell'arte in relazione alla percezione di un'assenza di futuro dopo il 1989, a cui consegue la sostituzione dell'«istinto atavico che induce l'arte a guardare avanti» a favore di «una passione divorante per il passato, e più precisamente per la storia dell'arte stessa»²⁰⁸.

In merito alla popolarità delle attività di rivisitazione nel corso degli anni Novanta, un altro fattore importante da rilevare è la proliferazione dei musei di arte contemporanea e della cultura intesa come «economia dell'esperienza», che portano alla diffusione della convinzione che la migliore fruizione possibile per le opere d'arte effimere sia l'esperienza diretta, non più la sola documentazione fotografica²⁰⁹.

Negli ultimi decenni la pratica del *re enactment* si è rivolta soprattutto alla riproposizione di performance del passato, che “riattualizzano” le opere in contesti inediti e si rivolgono ad un nuovo pubblico, ma si è affermata anche la tendenza di ripresentare anche alcune mostre, alla luce del peso sempre maggiore che hanno assunto nello studio della storia dell'arte²¹⁰.

A partire dagli anni Novanta, infatti, si è manifestato un crescente interesse per la storia delle esposizioni (come evidenziato dal moltiplicarsi di pubblicazioni, riviste specializzate in merito e programmi dedicati²¹¹) e per la curatela, in virtù del ruolo che esse ricoprono nella trasmissione del «mondo stesso dell'artista

²⁰⁸ DIETER ROELSTRAETE, *Ri-fare: l'eterno ritorno dell'oggetto*, in GERMANO CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina 1 Giugno - 3 Novembre 2013), Fondazione Prada, 2013, p. 664.

²⁰⁹ CLAIRE BISHOP, *L'era della ricostruzione: anacronie nell'arte dell'installazione*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 669.

²¹⁰ ALESSANDRA TRONCONE, *Remaking exhibitions*, in “Flash Art”, 20 luglio 2015.
<<https://flash---art.it/article/remaking-exhibitions/>> (consultato il 06/09/2023)

²¹¹ ELITZA DULGUEROVA, *Histoires de réexpositions*, in *Critique d'art* [online], 42, 15 maggio 2014.
<<http://journals.openedition.org/critiquedart/13482>> (consultato il 06/09/2023)

attraverso la sua opera»²¹² e della loro centralità nel rapporto diretto tra il pubblico, l'oggetto, e il suo contesto²¹³.

In relazione alla storia delle esposizioni, il *re enactment* dimostra come esse, insieme alle opere e agli artisti, siano divenute degli elementi da affrontare dal punto di vista critico, poiché «artisti e curatori, da diversi anni oramai, ne hanno fatto un ambito poetico di libera appropriazione»²¹⁴.

Il moltiplicarsi di iniziative di *re enacting* ha dato vita a studi specifici che riguardano le tipologie e gli approcci che si possono adottare in queste occasioni, oltre ai loro limiti e potenzialità.

Reesa Greenberg individua tre specifiche modalità di *remembering exhibitions*: la *replica*, il *riff*, la *reprise*²¹⁵.

La *replica* secondo Greenberg è il tipo di mostra più comune e consiste nel tentativo di rimettere insieme il maggior numero possibile di opere esposte, siano esse originali o riproduzioni, in una singola mostra o in una serie di esse, legate o meno allo schema di installazione iniziale, nel luogo d'origine o in uno nuovo²¹⁶. Tra le repliche, quella che è in grado di riunire tutti i contenuti nello spazio originale, senza cambiarne la disposizione, è classificata da Greenberg come *repeat remembering exhibition*²¹⁷, anche se nella maggior parte dei casi la prassi prevede l'aggiunta di contenuti non presenti originariamente (in genere

²¹² E. DI RADDÒ, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre...* op. cit., p. 244.

²¹³ FRANCESCO STOCCHI, *Ogni atto critico è un atto creativo*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 675.

²¹⁴ E. DI RADDÒ, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre...* op. cit., p. 249.

²¹⁵ R. GREENBERG, *Remembering exhibitions: from point to line to web*, in "Tate papers", n. 12, autunno 2009.

<<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>> (consultato il 06/09/2023)

²¹⁶ «The most common form of 'remembering exhibition' is the replica. This approach seeks to re-assemble as much of the artwork displayed as possible, either as originals or reproductions, in a stand-alone single exhibition or sequence of exhibitions that may or may not employ the initial installation schema and may or may not be held in the original location.» in *Ibidem*.

²¹⁷ Un esempio di mostra di questo tipo riportato da Greenberg è *Gutai Exhibition 1-2-3* tenutasi all'Ashiya City Museum of Art and History in Giappone tra il 1992 e il 1993 che commemorava le mostre Gutai organizzate nel corso della seconda metà degli anni Cinquanta. In *Ibidem*.

materiale fotografico e documentario sulla ricezione della mostra originale) e le repliche diventano parte di mostre storiche più ampie²¹⁸. In altri casi, invece, si raggruppano più mostre, per offrire un quadro completo di un determinato momento storico²¹⁹ oppure non si replica fedelmente ogni parte di una mostra ma solamente lo spirito o la pratica di essa²²⁰.

I *riff* invece sono le forme di mostra che si adottano quando la realizzazione delle repliche non è possibile. Una tipologia di *riff* prevede l'uso di un semplice riferimento ad un'altra mostra, ad esempio al titolo²²¹, mentre in altri casi le variazioni sono più elaborate e complesse, e prevedono di indagare varie stratificazioni di uno stesso evento²²².

L'ultima tipologia individuata da Greenberg, la *reprise*, si articola mediante «strutture di memoria tangibili e tradizionali», quali cataloghi, sagistica e materiale fotografico²²³. Riguardo a questa forma di esposizione Greenberg evidenzia come spesso il web non sia sfruttato nel pieno delle sue potenzialità dalle istituzioni e auspica che vi sia un incremento nell'uso di siti web per quanto riguarda le iniziative in merito alla storia delle esposizioni, affinché la loro memoria possa essere meglio preservata dalla collettività²²⁴. In particolare

²¹⁸ Gli esempi riportati riguardano in questo caso i rifacimenti delle mostra del 1937 sull'arte degenerata: *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* del 1991 e *Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler* del 1997, entrambe a cura di Stephanie Barron. In *Ibidem*.

²¹⁹ In questo caso l'esempio riportato è *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*, tenutasi al Los Angeles County Museum of Art nel 2009, co-curata da Stephanie Barron e contenente le repliche dell'esposizione di Heinz Mack del 1960 alla Galerie Diogenes a Berlino e di quella di Gerhard Richter, Volker Bradke, del 1966 tenutasi alla Galerie Schmela. In R. GREENBERG, *Remembering exhibitions: from point to line to web...* op. cit.

²²⁰ In particolare sono indicate come esempi: *Voids: A Retrospective*, tenutasi al Centro Georges Pompidou di Parigi dal 23 febbraio al 23 marzo del 2009 e *Allan Kaprow: Art as life*, tenutasi tra il 2006 e il 2008 al MOCA di Los Angeles. In *Ibidem*.

²²¹ Riguardo questo uso sono citate *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age* del 2004 e *When Lives Become Form* del 2008 che echeggiano il titolo dell'esposizione *When Attitudes Become Form* del 1969, senza però avere aspetti in comune con essa. In *Ibidem*.

²²² Questo è quanto viene fatto da Michael Glasmeier che, in occasione di *50 Jahre/Years. Documenta 1955-2005*, impossibilitato a ricostruire le undici edizioni passate di Documenta, decide di creare una mostra contenente cinque capitoli in totale, due dei quali dedicati alla memoria di documenta, articolata in senso artistico (*Discreet Energies*) e in senso documentario/archivistico (*Archive in Motion*). In *Ibidem*.

²²³ Nella sezione dedicata alla *reprise* Greenberg dice: «Remembering took the form of tangible and traditional memory structures» in *Ibidem*.

²²⁴ «When institutions and individuals do not mobilise the potential of the web as a remembering vehicle and space, the pattern of removing the history of exhibitions from active public memory and as a feature

Greenberg evidenzia come le *reprise* sul web diano la possibilità di mostrare materiale rimasto inedito, non pubblicato o assente nei cataloghi, mediante la creazione di archivi di documentazione online²²⁵.

Nel considerare la pratica del *re enacting* è possibile inoltre individuare degli approcci differenti nel rifacimento, uno più filologico-documentario ed uno maggiormente legato alla creazione di un prodotto curatoriale originale²²⁶.

A seconda dell'approccio adottato si ottengono tipologie di rifacimenti diversi, che Alessandra Troncone classifica così:

Provando quindi a enucleare dei format, con uno sguardo ai vari esempi di “mostre sulle mostre” degli ultimi anni, sembra che l'omaggio alle esposizioni storiche assuma tre forme diverse, in alcuni casi complementari e conviventi: la mostra del passato funziona da ispirazione per dire qualcosa sul presente, e da questa deriva un prodotto completamente originale; la mostra storica viene riedita presentando le stesse opere esposte nell'occasione originaria, spesso però (ri) contestualizzate in un nuovo spazio; la mostra storica viene documentata e inquadrata nel proprio contesto attraverso l'esposizione di documenti originali e immagini fotografiche, spesso digitalizzate²²⁷.

I *re enactment* si rivolgono a diverse platee di pubblico, a seconda delle quali la ricezione e la percezione saranno diversi, come specifica Francesco Stocchi nel catalogo di *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013*:

Riproporre una mostra è rivolgersi a tre tipologie di pubblico distinte: chi ha visitato l'originale non potrà non confrontarsi con l'aura nostalgica dell'esperienza passata; chi la mostra la conosce, perché l'ha studiata attraverso riproduzioni e testimonianze, vivrà una sorta di

of everyday life is re-inscribed and archaic models for reprising exhibition history perpetuated.» in *Ibidem*.

²²⁵ «Some curators and institutions, however, have embraced web representations of their 'remembering exhibitions' as integral components of their documentation and remembering processes. There is an increased understanding that reprising exhibitions on the web offers opportunities to record aspects of exhibitions that, until now, have remained invisible or under-visualised, to provide material not found in catalogues, and to circulate information about exhibitions before the catalogue is published or when out of print.» in *Ibidem*.

²²⁶ E. DI RADDÒ, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre...* op. cit., pp. 244-246.

²²⁷ A. TRONCONE, *Remaking exhibitions...* op. cit.

esperienza simile all'entrare fisicamente in un archivio; e infine chi la mostra la scopre per la prima volta. In quest'ultimo caso, agli occhi dello spettatore il confine tra riedizione e mostra storica sarà labile, e l'esperienza sarà incentrata maggiormente sulla fruizione, quindi sul presente²²⁸.

Nel corso degli anni i *re enactment* sono diventati veri e propri casi studio e diversi storici dell'arte e critici si sono espressi in merito alle loro problematiche e potenzialità. Nella maggior parte dei casi, si rileva come i rifacimenti di mostre passate siano opportunità per fare esperienza di eventi passati sotto una luce nuova e offrire nuovi spunti interpretativi su un dato fenomeno²²⁹, di creare mediante materiale d'archivio una narrazione viva e innovativa di eventi storici²³⁰, e un modo di permettere ai curatori di riflettere sulla storia della propria disciplina e di ribadire il ruolo centrale delle mostre come «creatively inspired and intellectually and historically engaged medium»²³¹. Nel complesso dunque le pratiche di *re enacting* contribuiscono a mantenere «vive»²³² le esposizioni e

²²⁸ F. STOCCHI, *Ogni atto critico è un atto creativo*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 676.

²²⁹ «In questo processo il *re-enactment* gioca un ruolo centrale perché, attraverso la rilettura della Storia, e il sovvertimento di preconcetti e fatti ormai dati come consolidati, permette di ripensare il presente rifiutando l'inevitabilità del passato e suggerendo un ventaglio di futuri possibili. Il nocciolo della questione non è più tanto offrire un preciso resoconto storico, bensì un'apertura verso nuove e più fruttuose possibilità interpretative, dove il punto di vista soggettivo trova posto accanto alla ben più ampia – ma non sempre più vera – prospettiva socio-politica». In C. BALDACCI, *Re-enactment e altre storie. Dall'archivio alla contro-narrazione per immagini nell'arte contemporanea...* op. cit.

²³⁰ «In most cases, the reenactment of mainly archival materials is a unique opportunity to put history in motion through original counternarratives. History, then, is transformed from a succession of supposedly universally significant facts, which usually produce and reiterate a dominant cultural narrative, into a counter-history where archival documents are revived or, if necessary, recreated ex novo (through fiction) as witnesses and personal devices of memory and resistance.» in C. BALDACCI, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in CHRISTOPH F. E. HOLZHEY, ARND WEDEMEYER, *Cultural Inquiry, 15. Re-: An Errant Glossary*, ICI Berlin, Berlino, 2019, pp. 57–67.

²³¹ «Medium ispirato dalla creatività e impegnato intellettualmente e storicamente» (trad. mia) in CHELSEA HAINES, *Exhibitions on Exhibitions*, in "Mousse Magazine and Publishing", n. 39, giugno 2013.

²³² «Lo studio delle mostre storiche e delle relazioni che pongono in atto rappresenta uno degli aspetti più stimolanti della critica recente. L'attenzione verso il ruolo del curatore e il suo "linguaggio espressivo" porta a percepire la mostra come "opere d'arte". Szeemann intendeva le mostre come *poems in space*: per rimanere viva, la poesia, come le altre espressioni artistiche, ha bisogno di essere ripetutamente letta e recitata.» in F. STOCCHI, *Ogni atto critico è un atto creativo*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 677.

consentono una riflessione su criteri, processi e condizioni che riguardano la loro valutazione storica²³³.

Tuttavia, il processo di rifacimento di un' esposizione pone spesso delle sfide ai curatori, quali l'impossibilità di restituire completamente la mostra originale in relazione al suo contesto²³⁴, la scelta delle opere da esporre e di eventuali copie da reperire²³⁵ e la restituzione e ricontestualizzazione di tutti i fattori immateriali che costituiscono la pratica della realizzazione di mostre²³⁶.

I curatori, dunque, devono far fronte a queste difficoltà e mantenere sempre un approccio interrogativo rispetto al senso delle operazioni che conducono, al fine di evitare di incorrere in rifacimenti che feticizzano le opere esposte, alimentando semplicemente l'auto-glorificazione e i meccanismi economici del mercato, anziché creare momenti per una riflessione storica²³⁷.

3.2 When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013

Con questo spirito, nel 2013, Fondazione Prada affida a Germano Celant l'impresa di ricreare una delle mostre più significative per il mondo dell'arte contemporanea *When Attitudes Become Form* a cura di Harald Szeemann.

²³³ «Repeating an exhibition is a third-order act of showing: it shows something, it shows itself, and it shows the conditions that constituted the exhibition it is itself restaging. In this way, re-presenting an exhibition is not least an opportunity to reflect on the criteria, processes, and conditions governing its (art-historical) evaluation.» in BEATRICE VON BISMARCK, *The Devil Wears Historicity or, The Look of Provocation: When Attitudes Become Form–Bern 1969/Venice 2013*, in "documenta studies", n. 07, luglio 2019.

²³⁴ «Inevitabilmente, infatti, lo scarto temporale tra la mostra originale ed il suo rifacimento, vede il contesto mutare dal punto di vista socio-economico e politico e quindi la sua ricezione sarà diversa.» in C. HAINES, *Exhibitions on Exhibitions...* op. cit.

²³⁵ C. BALDACCI, *Re-Presenting Art History: An Unfinished Process*, in C. BALDACCI, CLIO NICASTRO, ARIANNA SFORZINI *Cultural Inquiry*, 21. *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ICI Berlin Press, Berlino, 2022, pp. 173-182.

²³⁶ «Repeating or restaging an exhibition therefore poses the challenge of doing justice to this constellational quality. [...] Not just the exhibits undergo the processes of recontextualization inherent in exhibiting, but also the exhibition itself. It is performed as an exhibition, as a constellation in time and space.» in B. VON BISMARCK, *The Devil Wears Historicity or, The Look of Provocation: When Attitudes Become Form–Bern 1969/Venice 2013...* op. cit.

²³⁷ C. BALDACCI, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in C. F. E. HOLZHEY, A. WEDEMEYER, *Cultural Inquiry*, 15. *Re-: An Errant Glossary...* op. cit.

Fondazione Prada matura l'idea di un simile progetto espositivo proprio in relazione agli aspetti problematici che il rifacimento di una mostra evidenzia. Miuccia Prada e Patrizio Bertelli, nella dichiarazione che apre il catalogo della mostra, dichiarano la volontà della Fondazione di riflettere sulla riproducibilità degli eventi espositivi, ampliando al campo artistico quanto realizzato con i remake in altri ambiti (cinema, musica), ma soprattutto di voler indagare come, a distanza di quasi cinquant'anni dall'evento del 1969, si articoli il rapporto tra le opere esposte ed il pubblico che, mediante il rifacimento, ha per la prima volta l'opportunità di vivere in prima persona un evento ormai diventato parte della storia²³⁸.

Germano Celant accetta l'incarico cosciente che si tratta di ricreare «un evento sempre più proteso verso la dimensione postuma del mito, al quale le immagini fotografiche e l'immaginario artistico hanno eretto un monumento»²³⁹ e che è diventato paradigmatico nella prassi curatoriale post 1969²⁴⁰. Tuttavia, per Celant, il rifacimento non rappresenta soltanto un omaggio alla figura di Szeemann ma anche il ricordo e la celebrazione di un momento autobiografico, visto che, proprio su invito di Szeemann, Celant aveva tenuto a Berna il discorso di inaugurazione della mostra²⁴¹.

Il rifacimento è stato accuratamente progettato affinché esso non si trasformasse in un'operazione meramente commerciale, ma mantenesse il suo valore di «operazione fondamentale culturale»²⁴².

La volontà di instaurare una riflessione sul linguaggio curatoriale e sulle relazioni tra le opere all'interno di una mostra trasferite però in un nuovo contesto

²³⁸ Si veda G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., pp. 646-647.

²³⁹ G. CELANT, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 651.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 653.

²⁴² *Ivi*, p. 654.

geografico e storico si è concretizzata nel progetto realizzato a Ca' Corner della Regina da Celant, l'architetto Rem Koolhaas e il fotografo Thomas Demand²⁴³.

Il confronto tra le parti coinvolte è stato parte fondamentale della realizzazione del progetto fin dalla sua genesi ed è approdato alla soluzione che prevede che nel rifacimento ci sia una parte documentaria a cui si associa una ricostruzione dell'ambiente e dell'esposizione originale della Kunsthalle, inserita in Ca' Corner della Regina. Riguardo questa scelta Celant dichiara:

Coscienti che “When Attitudes Become Form” ha rappresentato un nuovo agire artistico e una nuova metodologia espositiva, dove tutto era lasciato al processo liberatorio del fare senza limiti, difese, piedistalli e costrizioni territoriali, abbiamo tentato di assumere la sua frattura linguistica e curatoriale, che ha rappresentato uno strappo processuale e metodologico rispetto alla sua epoca. Si è cercato di attuare questa frattura storica nell'ambito dell'arte contemporanea e nel territorio del processo espositivo a Venezia, nel contesto di Ca' Corner della Regina. L'intenzione era di rispettare al massimo il “tutto” espositivo di Berna²⁴⁴.

La mostra dunque è stata trattata come un *ready made*, nella sua totalità e, proprio come se fosse un oggetto, è stata trasportata a Venezia dove le è concesso di «accedere a una nuova molteplicità di significati, in terra di altre relazioni da inventare e scoprire»²⁴⁵.

Concretamente, la realizzazione del progetto è iniziata con un lavoro di documentazione e ricerca svolto sulle fonti primarie dell'archivio di Szeemann, sulle testimonianze e i documenti delle fondazioni degli artisti coinvolti, oltre che sulla vasta documentazione fotografica dell'evento che mirava a ricostruire, in modo più accurato possibile, la disposizione dei lavori presentati all'evento del 1969. Durante questa operazione sono stati ricostruiti tutti gli ambienti della

²⁴³ *Ivi*, p. 653.

²⁴⁴ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 656.

²⁴⁵ G. CELANT, *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013*, in G. CELANT, *The story of (my) exhibitions*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2021, p. 527.

Kunsthalle, sala per sala, ma anche quello della Schulwarte, scoprendo, nella maggior parte dei casi, anche nuovi elementi precedentemente ignoti²⁴⁶.

Una volta mappato l'ambiente e compreso quali lavori fossero effettivamente esposti, il team ha proceduto con due differenti approcci: nel caso di opere originali appartenenti a collezioni pubbliche o private si sono richiesti i prestiti ed i permessi ai musei ed ai collezionisti che le possiedono²⁴⁷, mentre nel caso di opere non reperibili, per cui fossero da realizzare delle copie o dei *re enactment*, è stato necessario contattare gli artisti e le loro fondazioni²⁴⁸.

In generale tutti gli artisti coinvolti hanno ritenuto che l'evento fosse un'iniziativa interessante e si sono dimostrati propositivi riguardo la realizzazione di copie da esporre oppure hanno proposto frammenti degli originali o opere ex novo per rimpiazzare quelle distrutte o non replicabili²⁴⁹. In alcuni casi, nell'impossibilità di operare in questo modo, è stato scelto di indicare l'assenza delle opere con un tratteggio che ne indica i volumi spaziali e la forma (Fig. 26) anziché lasciare all'interno dello spazio espositivo il vuoto²⁵⁰. In merito a questa scelta Celant si esprime così:

Qui il visto e il vedente si muovono nel reale, partecipano all'happening delle cose. Questa è la ragione dell'assoluto rifiuto di un simulacro che potesse sostituire qualsiasi opera d'arte, come si era ventilato: sarebbe stata una menzogna informativa, non accettabile. Avrebbe significato nuovamente differire l'esperienza diretta sostituendola con un'imitazione e una copia spingendo la percezione verso l'apparenza delle cose, non verso la loro realtà²⁵¹.

²⁴⁶ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., pp. 655-656.

²⁴⁷ Questo è quanto avvenuto ad esempio con le opere di Carl Andre, Claes Oldenburg, Bruce Nauman, Eva Hesse, Giovanni Anselmo, Hanne Darboven, Reiner Ruthenbeck, Marinus Boezem e Richard Tuttle. In *Ivi*, p. 655.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 658.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 661.

²⁵¹ *Ivi*, p. 660.

Un'altra importante sfida che si è dovuta fronteggiare è stata la ricreazione degli interventi immateriali ed effimeri che erano stati una parte fondamentale dell'esposizione: nel caso degli interventi realizzati *in situ* dagli artisti si è tentato, per quanto possibile, di ricreare le stesse situazioni ambientali dell'originale, utilizzando ad esempio i corridoi e le scale presenti a Ca' Corner della Regina (ad esempio sono riproposti gli interventi di Jannis Kounellis (Fig. 27), Lawrence Weiner e Alain Jacquet (Fig. 28)); mentre in altri casi si sono riproposti dei contributi fotografici oppure si è scelto di rinunciare (è questo il caso dei lavori eseguiti da Michael Heizer all'esterno della Kunsthalle)²⁵². Gli altri interventi che si erano svolti in città non caratterizzati dalla stessa carica distruttiva, come quelli di Daniel Buren (Fig. 29) e Stephen Kaltenbach (Fig. 30), e l'opera di Joseph Kosuth sono invece stati riproposti²⁵³.

Al terzo piano dell'edificio veneziano, non restaurato e rimasto abbandonato per molti anni, è stato ricreato l'ambiente della Schulwarte, per rendere l'idea della lateralità di questo spazio che, anche nell'esposizione originale, era alternativo a quello museale²⁵⁴. Rispetto al 1969, inoltre sono state esposte anche delle opere che notoriamente dovevano essere presenti, ma che, per le più svariate ragioni, non sono infine state esposte e trovano nel rifacimento di Venezia l'occasione di essere viste²⁵⁵.

²⁵² «In merito all'impossibilità di ricreare le opere di Heizer senza snaturarle, Celant si esprime così: Di fatto a Venezia la parte extra-museale, quella rappresentata dagli interventi concreti e fisici, che comportavano rimozioni, scavi e movimenti di terra nel landscape urbano non ha trovato un contesto possibile. In particolare *Depression* e *Cement Through* dell'artista americano, essendo manifestazioni ambientali reali e non pensate per essere riprodotte, non potevano essere sostituite da una simulazione tramite immagine, o scritta o concetto. Per riportarle in essere oggi, sarebbe stata indispensabile una riproposta della loro realtà sostanziale. Avendo come aspirazione quella di dissolvere i confini del territorio museale per attingere al potere della natura e del paesaggio, nel caso di Heizer è stato impossibile – in un ambiente costruito come Venezia – riproporre l'uso di una palla da demolizione, o rifare uno scavo utilizzando del cemento che si poneva in relazione con la Kunsthalle, evidenziando ulteriormente la radicalità di questo fare.» in *Ivi*, pp. 656-657.

²⁵³ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., pp. 656-657.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Questo il caso delle opere bloccate alla dogana di Pier Paolo Calzolari, Emilio Prini, Pino Pascali e Jannis Kounellis ma anche dei lavori che all'epoca sono passati come documenti e non come opere originali di Robert Smithson e Dennis Oppenheim. Anche la performance di Paolo Icaro non fu realizzata nel 1969 ma è stata presentata nel 2013. In *Ivi*, p. 657.

Naturalmente, il rischio maggiore nel condurre un'operazione di tale portata era di feticizzare l'evento originale e le sue opere, sconvolgendone la natura radicale e rendendolo una semplice glorificazione e replica dell'originale²⁵⁶.

Per evitare questo effetto, la ricostruzione degli ambienti è stata accuratamente progettata affinché non fosse una mera riproduzione, ma creasse delle suggestioni nuove nell'interazione tra la ricostruzione delle pareti bianche della Kunsthalle originaria e l'architettura barocca di Ca' Corner della Regina (Figg. 31 e 32). Il senso e la ragione della scelta curatoriale di evidenziare il contrasto tra i due ambienti è descritto da Celant con queste parole:

Siccome qualsiasi architettura ha un valore spaziale diverso, rimuovere quella di Berna per utilizzare quella di Venezia sarebbe stata un'operazione di estrinsecazione diversa dalla formulazione storica. Annullare invece la presenza storico-muraria di Venezia a favore di una sequenza di stanze *white cube* avrebbe significato immettere l'insieme curato da Szeemann in un *limbo*, senza ancoraggi o referenze visive ed esperienziali alla situazione presente. Si è optato per una spazialità che non risolvesse il discorso a favore di una o dell'altra architettura, forzando la *frattura* temporale e spaziale. Il risultato è stato creare un *continuum* dove il concetto architettonico altera ed è alterato dall'innesto tra Kunsthalle, Schulwarte e Ca' Corner della Regina. Non si è tentato di realizzare alcun falso criterio di continuità o di integrazione stilistica, ma si è lavorato per contrasto, immettendo in modo eclatante gli spazi moderni di Berna dentro il contenitore storico di Venezia²⁵⁷.

Questo elemento di contrasto emerge grazie alla scelta di ricostruire le pareti bianche della Kunsthalle ed il caratteristico pavimento della sala di Serra (Fig. 33), lasciando invece scoperti i soffitti (Fig. 34) e, nella maggior parte dei casi, anche le porte di Ca' Corner della Regina (Figg. 35 e 36)²⁵⁸. Riguardo questa scelta Thomas Demand dichiara che quanto realizzato funge da supporto per

²⁵⁶ *Ivi*, p. 659.

²⁵⁷ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 661.

²⁵⁸ Intervista di Germano Celant a Thomas Demand, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 662.

l'immaginazione e dunque «ricercare la completezza includendo i soffitti sarebbe proprio stato spingersi troppo oltre»²⁵⁹, mentre Rem Koolhaas evidenzia come la dimensione sperimentale legata al «matrimonio forzato tra le due architetture» abbia rappresentato un fattore che meglio restituiva l'atmosfera originale rispetto ad un inquadramento convenzionale di tipo storico-artistico.²⁶⁰

Un importante ruolo per il rifacimento è ricoperto dal catalogo della mostra, che aggiunge al racconto fatto dai partecipanti all'evento una parte teorica e interpretativa relativa al peso dell'esposizione anche per coloro che non erano presenti all'epoca dei fatti. Questo aspetto di analisi a posteriori è rimarcato da Celant come fondamentale per «rivelare i significati senza commettere l'errore di difenderli e di definirli secondo la condivisione diretta e complice»²⁶¹.

Questa dichiarazione è anche rappresentativa dell'arduo ruolo che il curatore ha dovuto assumere rispetto all'operazione: innanzitutto egli ha dovuto lavorare per ricostruire la mostra nella sua totalità, senza modificarla, per ricreare «una costellazione identificabile come una totalità, all'epoca pensata come un nuovo sistema di fare, di mostrare e di pensare l'arte»²⁶², annullando di fatto la propria soggettività per costruire il testo di un altro curatore e solo in seguito alla ricostruzione del suo significato originale è potuto «entrare in rapporto diacronico con esso per suscitare una sensibilità attuale»²⁶³, dando al *re enacting* stesso il suo senso più profondo²⁶⁴.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Intervista di Germano Celant a Rem Koolhaas, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 663.

²⁶¹ G. CELANT, *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice 2013*, in G. CELANT, *The story of (my) exhibitions...* op. cit., p. 527.

²⁶² G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 660.

²⁶³ *Ivi*, p. 661.

²⁶⁴ *Ibidem*.

3.3 Ricezione e considerazioni critiche sulla mostra

L'operazione di Celant è stata sicuramente spunto di riflessioni per molti professionisti del mondo dell'arte ed ha raccolto pareri sia positivi che negativi, che individuavano i punti di forza e quelli deboli della sua mostra.

Tra gli aspetti più apprezzati rientra il valore che il rifacimento rappresenta, concretamente, per la scrittura di una storia delle esposizioni. In merito, il direttore di museo Charles Esche, nel catalogo della mostra, evidenzia come la ricostruzione e l'esperienza fisica da essa derivata siano contributi tangibili che si possono integrare ai contributi critici, ormai ritenuti singolarmente insufficienti per lo studio della disciplina²⁶⁵. Anche lo studioso Jorge Lopera Gómez apprezza la ricostruzione dell'ambiente e la ritiene una grande possibilità di visionare la mostra nella sua totalità per chi era assente nel 1969 oltre che un'importante occasione per aggiornare le conoscenze sull'originale, evidenziando il «ruolo della mostra come documento storico, in cui convergono notevoli fratture della storia, di pari passo con le congiunture sociali, politiche ed economiche di un particolare momento»²⁶⁶. Lopera Gómez apprezza anche la scelta della riproduzione di opere materiali piuttosto che delle azioni degli artisti e la riflessione semantica che nasce dal trasferimento in un nuovo contesto geografico

²⁶⁵ «Al tempo stesso, la riedizione in quanto tale della mostra del 1969 è pienamente partecipe dell'aspirazione a scrivere una storia delle esposizioni e delle citazioni nostalgiche delle sperimentazione tardo-modernista che si osservano in tutto il mondo dell'arte e non solo. Appare evidente, inoltre, che la riflessione testuale o la critica non bastano più a soddisfare questo bisogno di riandare alle mostre del passato, ma che anche l'esperienza fisica diretta – la finzione di andare a ritroso nel tempo pur essendo perfettamente consci dell'anacronismo – sta diventando un modo essenziale di postulare sul Modernismo e tutte le sue varianti come solo un'azione coinvolgente come questa può riuscire a fare.» in CHARLES ESCHE, *Un'ambientazione diversa cambia tutto*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 689.

²⁶⁶ «[...] pone de presente el papel que cumple la exposición como documento histórico, en el que confluyen rupturas notables en la historia, de la mano de coyunturas de orden social, político y económico de un momento particular.» (trad. mia). In JORGE LOPERA GÓMEZ, *Curaduría, narración y repetición. La exposición artística como formato susceptible de reescritura: When Attitudes Become Form (Bern 1969/Venecia 2013)*, in GABRIELE BIZZARRI, JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO, DONATELLA PINI, ANDRÉS VÉLEZ POSATA, *Reescritura, ¿lógicas de la repetición?*, EAFIT, Università degli studi di Padova, 2017, p. 303.

e temporale rispetto all'originale, poiché essa pone l'accento sull' «incontro con la memoria»²⁶⁷.

Il curatore Pierre Yves Desaive descrive invece su “Flash Art International” l'operazione come «intriguing» e apprezza l'atteggiamento di Celant nel proporre una riflessione sulla libertà del curatore, esponendo opere d'arte storiche in un contesto architettonico così insolito:

Celant forces us to wonder whether it makes sense to display these historical pieces in this way, putting the emphasis on the freedom of the curator. His gesture seems iconoclastic at first glance, but produces the exact opposite effect; even under these conditions, the works maintain their integrity²⁶⁸.

A questi punti di forza si aggiunge quello evidenziato dallo storico dell'arte Thomas Crow su “Artforum”: il catalogo della mostra. Infatti, egli apprezza l'occasione ricoperta dalla ricostruzione per fare esperienza dell'ambiente originale, ma ritiene che essa non sia in grado di restituire l'universo delle intenzioni e delle considerazioni che gravitavano intorno all'originale. Questa mancanza è secondo lui proprio colmata dalla documentazione contenuta nel catalogo, grazie a cui, il visitatore, seppur necessitando di uno sforzo, è in grado di ricostruire lo spirito che animava Berna nel 1969²⁶⁹.

²⁶⁷ «Mientras en aquel entonces las discusiones giraban en torno a los cambios que ocurrían sobre la producción artística, en la materialización de 2013 se privilegia el encuentro con la memoria.» in *Ivi*, pp. 308-309.

²⁶⁸ «Celant ci costringe a chiederci se abbia senso esporre questi pezzi storici in questo modo, mettendo l'accento sulla libertà del curatore. Il suo gesto sembra a prima vista iconoclasta, ma produce l'effetto esattamente opposto: anche in queste condizioni, le opere mantengono la loro integrità.» (trad. mia) in PIERRE YVES DESAIVE, *When Attitudes Become Form: 1969/2013*, in “Flash art international”, vol. 46, n. 291, 2013, pp. 74-75.

²⁶⁹ «Despite the perceptual richness of the Fondazione Prada's re-presentation of “Attitudes,” those forgotten threads of motivation remain elusive. The new catalogue — alongside the exhibition's continual screening of contemporaneous documentaries about the show — comes to the rescue, at least up to a point. If the written contributions of no fewer than seventeen curators, critics, artists, and historians offer a predictably mixed bag, the catalogue's most treasurable section consists of a 360-page cornucopia of photographs documenting the original exhibition from the initial installation stages to its opening. [...] What this extensive documentation also allows — with some effort required on the part of the viewer — is a degree of access to the youthful energy of that moment as channeled by the thirty-five-year-old Swiss curator.» in THOMAS CROW, *Venice 2013*, in “Artforum international”, vol. 52, n. 1, settembre 2013.

Proprio quest'ultimo punto è rilevato invece, da molte recensioni, come uno degli aspetti più critici della mostra e che ha suscitato maggiori perplessità.

Il gallerista Karsten Schubert sul "The Burlington Magazine" ritiene che la mostra esprima molto poco l'*ethos* dell'originale del 1969 ma che sia fortemente esemplificativa dell'approccio curatoriale corrente, in particolare se relazionata all'agenda e alle realtà legate alla Biennale del 2013 che accompagna²⁷⁰.

Elena Di Raddo crede che la mostra sia stata spogliata «di quello spirito "in presenza" che l'aveva fortemente caratterizzata» e che le opere appaiano dunque «prive di qualsiasi vitalismo, fredde e distanti»²⁷¹. Stefania Zuliani, storica dell'arte, si spinge fino a definire il rifacimento come un'«operazione di necrofilia» in cui «della mostra di Szeemann, della sua carica inaugurale, della forza della sua proposta non trova alla fine traccia»²⁷². La storica dell'arte Beatrice Von Bismarck sottolinea invece come lo spirito originale che ricercava nell'effimero e nell'esibizione del processo un modo per fuggire ai meccanismi di mercato sia stato nel tempo tradito, trasformando le componenti della mostra originale in dei simboli dal sempre crescente valore economico e che dunque il rifacimento di Venezia appaia come una messa in scena di questo patrimonio²⁷³. Anche l'allestimento in sé è stato molto criticato. Schubert lamenta un effetto claustrofobico²⁷⁴ dato dall'insieme della ricostruzione degli ambienti della

<<https://www.artforum.com/print/201307/thomas-crow-42629>> (consultato il 09/09/2023)

²⁷⁰ «The Prada exhibition is less interesting in terms of what insights it gives us into the ethos and spirit of 1969; but it tells us an awful lot about the state of curating and exhibition-making in 2013, its particular agendas, pressures and realities, especially when considered in the context of 2013 Biennale, which the show accompanies.» in KARSTEN SCHUBERT, *When Attitudes Become Form: Venice*, in "The Burlington Magazine", vol. 155, n. 1328, 2013, pp. 794-795.

²⁷¹ E. DI RADDO, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre...* op. cit., p. 248.

²⁷² STEFANIA ZULIANI, *When Attitudes Become Form Reloaded*, in "doppiozero", 26 giugno 2013. <<https://www.doppiozero.com/when-attitudes-become-form-reloaded>> (consultato il 10/09/2023)

²⁷³ «[...] over time, the components of the original constellation (exhibits, artists, curator, sponsor, publication medium, and exhibition architecture) are transformed into proxies that perform their increase in economic and symbolic value. The exhibition emerges as a staged attention asset.» in B. VON BISMARCK, *The Devil Wears Historicity or, The Look of Provocation: When Attitudes Become Form—Bern 1969/Venice 2013...* op. cit.

²⁷⁴ «Inserting replicas of the Bern Kunsthalle interiors to scale within the architecture of the Ca' Corner della Regina creates a density that, combined with Szeemann's crowded installation, gives an

Kunsthalle e delle opere esposte negli ambienti di Ca' Corner della Regina, oltre a trovare il contrasto tra le due architetture un'operazione che disorienta lo spettatore. Nel suo articolo il rifacimento degli interni è tracciato con queste parole:

The effect is disorienting, as if the chronology of the original interiors and the inserted ones has been accidentally inverted. The inserted spaces have no ceilings, so that when one looks up to see the Palazzo's elaborate decorations, the effect being somewhere between a bad conversion and an art fair. The absence of any daylight (the actual Bern Kunsthalle is sky-lit and light-filled) only further underlines the theatrical impression. After a while it becomes impossible to tell any longer what one is actually looking at, resulting in eclectic delirium and cognitive dissonance. [...] In the end it is the ragged fissures between original and insert that steal the show, even upstaging the art on display²⁷⁵.

Anche Zuliani critica le scelte di Celant, ritenendo che l'allestimento non sia in grado di creare la "distanza" auspicata e che la riproposizione si tramuti in uno «spiazzamento puramente visivo». L'operazione architettonica è descritta aspramente:

Non è sufficiente, per creare significato e attualità, fermarsi appena un po' prima del virtuosismo e della parodia, non nascondere i soffitti affrescati, i volumi e i colori della dimora settecentesca limitando, per così dire, l'intervento alla ricostruzione dei perimetri delle stanze, sorta di scatole senza coperchio in cui le opere sono elementi di una scenografia che della mostra di Szeemann privilegia e feticizza, altro che no, il dato puramente ottico, tradendone il valore evenemenziale, il portato di ricerca, di sperimentazione, di, magari ingenua e persino imprevedibile, eversione²⁷⁶.

impression that borders on the claustrophobic.» in K. SCHUBERT, *When Attitudes Become Form: Venice...* op. cit.

²⁷⁵ «L'effetto è disorientante, come se la cronologia degli interni originali e di quelli inseriti fosse stata accidentalmente invertita. Gli spazi inseriti non hanno soffitti, così che quando si alza lo sguardo per vedere le elaborate decorazioni del Palazzo, l'effetto è a metà tra una cattiva conversione e una fiera d'arte. L'assenza di luce naturale (l'attuale Kunsthalle di Berna è illuminata dal cielo e piena di luce) sottolinea ulteriormente l'impressione teatrale. Dopo un po' diventa impossibile capire cosa si stia effettivamente guardando, con conseguente delirio eclettico e dissonanza cognitiva. [...] Alla fine sono le fessure tra l'originale e l'inserito a rubare la scena, superando persino l'arte esposta.» in *ibidem*.

²⁷⁶ S. ZULIANI, *When Attitudes Become Form Reloaded...* op. cit.

Anche Mark Rappolt su “Art review” esprime delle perplessità in merito all’allestimento: egli non apprezza l’uso dei tratteggi per indicare le opere assenti che conferiscono uno «zombie aspect to the show» e trova che l’inserito della pianta originale (e per la maggior parte di lavori intesi come opere *site specific*) in Ca’ Corner della Regina sia un elemento che crea confusione nello spettatore, che già è sfidato dal comprendere una visione d’insieme di una mostra, piuttosto che singole opere riesposte²⁷⁷.

L’artista Klaus Honnef, nella sua recensione su “Kunstforum International”, invece dichiara di essere rimasto deluso, nonostante la genuina curiosità, dal rifacimento della mostra che aveva visitato a Krefeld e di non aver apprezzato l’allestimento. Egli ritiene che l’operazione sarebbe stata infatti condotta meglio se, anziché ricreare in scala 1:1 l’ambiente, si fosse realizzata una ricostruzione accurata in scala ridotta in carta ed essa fosse stata poi fotografata e distrutta come di consueto nella pratica artistica di Thomas Demand. Secondo Honnef questa modalità avrebbe infatti evidenziato come è impossibile avvicinarsi ad un mito mediante una ricostruzione materiale e come la fotografia sia il suo portatore²⁷⁸.

Un altro degli aspetti che figura maggiormente nelle recensioni è un senso di interrogazione rispetto al reale senso del trasportare in un contesto così diverso, dal punto di vista geografico e temporale, questa mostra.

Schubert definisce l’operazione come un qualcosa che risulta bloccato tra la romanticizzazione e il feticismo e che l’autenticità e lo spirito rivoluzionario che ci si aspetterebbe, sono completamente assenti²⁷⁹.

²⁷⁷ MARK RAPPOLT, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Venice, in “Art review”, vol 64, n. 6, 2013, p. 168.

²⁷⁸ KLAUS HONNEF, *When Attitudes become form*, in “Kunstforum International”, n. 223, 2013, pp. 30-33.

²⁷⁹ «The problem with the whole enterprise is that it is somewhat stuck between romanticisation and fetishism, one constantly undermining the other: proof, if really needed, that the two lines were asymptotes, and that after authenticity, an overall standard has to apply; but if you are after the spirit and taste of revolution, you will have to make your own.» in K. SCHUBERT, *When Attitudes Become Form: Venice...* op. cit.

Jackie Wullschlager sul “Financial Times” invece evidenzia come il contesto del mercato e del rapporto tra arte e politica sia profondamente mutato rispetto al 1969:

Yet to me the show’s 21st-century resonance shrieks. It is not only that it marks the dawn of a sort of creativity – the breakdown between art media, the emphasis on process-based work – which continues to be enormously influential, and to need curatorial explanations. It is also that Venice – especially this year as it comes hot on the heels of Frieze New York and Art Basel Hong Kong – dramatises an extreme tension in current art: between the commodified and spectacular (François Pinault’s Palazzo Grassi, for example), and the downbeat ideological biennale-speak about migration, displacement, anti-commodity, which is something like its mirror image. The coexistence of these two approaches takes us back to 1960s idealism, when art and politics were not separated like this, and to Szeeman’s radical concept of an exhibition as “not just a group show but a temporary world”²⁸⁰.

Infine, Pedro Larios esprime delle perplessità sulla ricreazione di lavori che erano nati per essere immateriali e fortemente legati al loro processo di realizzazione, che vengono in questa sede ricreati e riesposti. Egli inoltre denota una certa caratteristica borghesiana nel remake, che nonostante il lungo processo di documentazione è, secondo lui, in larga parte immaginata²⁸¹.

²⁸⁰ «Tuttavia, a mio avviso, la risonanza della mostra nel XXI secolo stride. Non è solo perché segna l'alba di un tipo di creatività - la rottura tra i media dell'arte, l'enfasi sul lavoro basato sul processo - che continua a essere enormemente influente e a richiedere spiegazioni curatoriali. È anche vero che Venezia - soprattutto quest'anno, a ridosso di Frieze New York e Art Basel Hong Kong - drammatizza una tensione estrema nell'arte attuale: quella tra la mercificazione e la spettacolarità (Palazzo Grassi di François Pinault, per esempio), e la biennale ideologica e cupa sulla migrazione, lo spostamento, l'anti-merce, che ne è l'immagine speculare. La coesistenza di questi due approcci ci riporta all'idealismo degli anni Sessanta, quando arte e politica non erano così separate, e al concetto radicale di Szeeman di una mostra come "non solo una collettiva ma un mondo temporaneo".» (trad. mia) in JACKIE WULLSCHLAGER, *Impossible encounters*, in “Financial Times”, 24 maggio 2013 <<https://www.ft.com/content/22414730-b7c5-11e2-bd62-00144feabdc0>> (consultato il 11/09/2023)

²⁸¹ «There are, of course, the ‘actual’ works – fastidiously and rather miraculously transposed – but what does this mean? Szeemann’s original exhibition title was ‘Anti-Form’, toying with problems of dematerialization; accordingly, a piece like Boetti’s *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* (Me Sunbathing in Turin, 19 January 1969) is so classic as to feel present in cultural memory yet weirdly invisible when viewed today, since the photographic reproductions have already managed to infect the original. [...] Despite the 2013 group’s scholastic sifting through the incomplete documentation of 148 works, and their case-by-case restaging, a Borgesian reality remains: the documentary basis of this reconstruction is largely fictional.» in PEDRO LARIOS, *When Attitudes Become Form’ grafts a recent past onto an ancient present*, in “Frieze”, 7 settembre 2013.

Nonostante le critiche, il rifacimento è certamente stato in grado di creare dibattito intorno alla disciplina e ha ribadito, in modo tangibile, il valore che *When Attitudes Become Form* ha assunto nel corso degli ultimi anni.

Bruce Altshuler ribadisce come l'esposizione del 1969 si sia guadagnata un posto d'onore nell'immaginario curatoriale, sia come evento fondativo che come modello a cui ispirarsi, soprattutto per quanto riguarda il ruolo del curatore, vero e proprio partner dell'artista²⁸².

Secondo Charles Esche il valore della mostra «era ed è percepito nella vibrante personalità del curatore che ha pervicacemente riunito gli artisti, ha soddisfatto le loro esigenze e assicurato l'internazionalismo della mostra stessa» facendosi capostipite di un «atteggiamento rivoluzionario per un'epoca in cui le collettive si incentravano prevalentemente sulle essenze culturali nazionali»²⁸³. Terry Smith invece sottolinea come, nel corso del tempo, *When Attitudes Become Form* sia diventata lo «schema dell'anti esposizione» e rappresentativa dell'arte scaturita dal mondo reale che riesce a sovrastare le imposizioni delle istituzioni artistiche²⁸⁴.

Smith evidenzia chiaramente anche come, rispetto alla tendenza sempre maggiormente diffusa dei *remake*, che denomina come vera e propria disciplina di «ri-curatela», nell'operazione spinta agli estremi di Fondazione Prada, *When Attitudes Become Form* giunga a rappresentare il «banco di prova per le possibilità della ri-curatela stessa»²⁸⁵.

<<https://www.frieze.com/article/when-attitudes-become-form-2013-review>> (consultato il 11/09/2023)

²⁸² «The 1969 show holds a special place in the curatorial imagination, as both a foundational event and an inspirational model. As we have seen it led Harald Szeemann to establish himself as an independent exhibition-maker, creating a career path to be followed by generations of curators. And "Attitudes" has come to represent the work of the curator as brilliant partner of the artist, a creative actor who generates concepts and structures through which art enters public consciousness.» in B. ALTSHULER, *Exhibitions take center stage*, in "Art in America", vol. 101, n. 6, 2013, p. 137.

²⁸³ C. ESCHE, *Un'ambientazione diversa cambia tutto*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 690.

²⁸⁴ TERRY SMITH, *Artisti come curatori/Curator come artisti: la forma espositiva dal 1969*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 715.

²⁸⁵ T. SMITH, *Artisti come curatori/Curator come artisti: la forma espositiva dal 1969*, in G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., p. 716.

Appendice iconografica²⁸⁶



Fig. 1 L'artista Michael Heizer (terza persona a partire da sinistra) e il curatore Harald Szeemann (seconda persona a partire da sinistra) osservano la realizzazione di *Bern Depression* (1969) davanti alla Kunsthalle di Berna.

²⁸⁶ Le foto da 1 a 25 provengono dall'archivio personale di Harald Szeemann e sono consultabili nelle collezioni digitali del Getty Research Institute.

<http://hdl.handle.net/10020/2011m30_ref450_nar> (consultato il 14/09/2023)

Le foto nelle figure 26, 27, 28, 29, 30, 35, 36 sono opera di Thomas Demand e provengono dal catalogo G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013...* op. cit., pp. 592 (Fig. 26), 590 (Fig. 27), 600 (Fig. 28), 634 (Fig. 29), 635 (Fig. 30), 604 (Fig. 35), 609 (Fig. 36).

Le fotografie delle figure 31, 32, 33, 34 sono opera di Attilio Maranzano e sono disponibili sul sito ufficiale di Fondazione Prada.

<<https://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/>> (consultato il 14/09/2023)

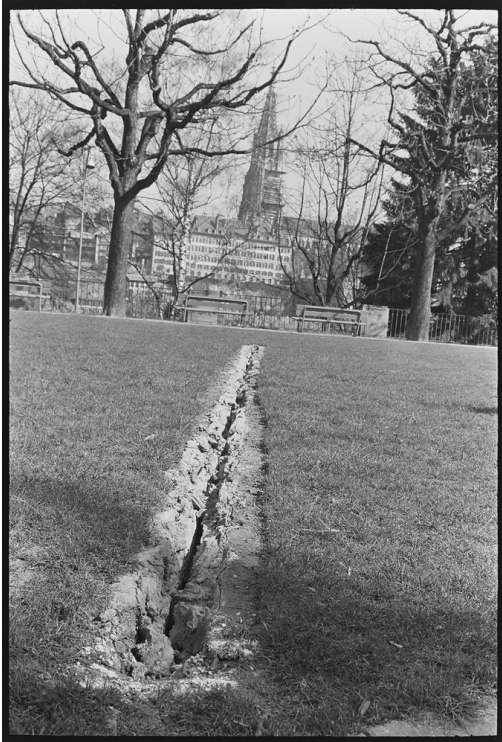


Fig. 2 Michael Heizer, *Cement Through* (1969), opera nel giardino della Kunsthalle.



Fig. 3 L'artista Michael Heizer intento a seppellire il blocco di ferro per la realizzazione di *Precarious space* (1969).



Fig. 4 I quotidiani su cui sono pubblicati gli annunci di Joseph Kosuth per *I. Space (Art as Idea as Idea)* (1968).



Fig. 5 Richard Serra, *Shovel Plate Prop, Close Pin Prop, Sign Board Prop* (1969).



Fig. 6 Richard Serra, *Belt Piece* (1967) (appeso alla parete) e *Splash Piece* (1969).



Fig. 7 Richard Serra realizza *Splash Piece* (1969).



Fig. 8 Joseph Beuys osserva il registratore di *Ja-Ja-Ja-Ja-Ja, nee-nee-nee-nee-nee* (1969), sullo sfondo è visibile *Wärmeplastik* (1968).

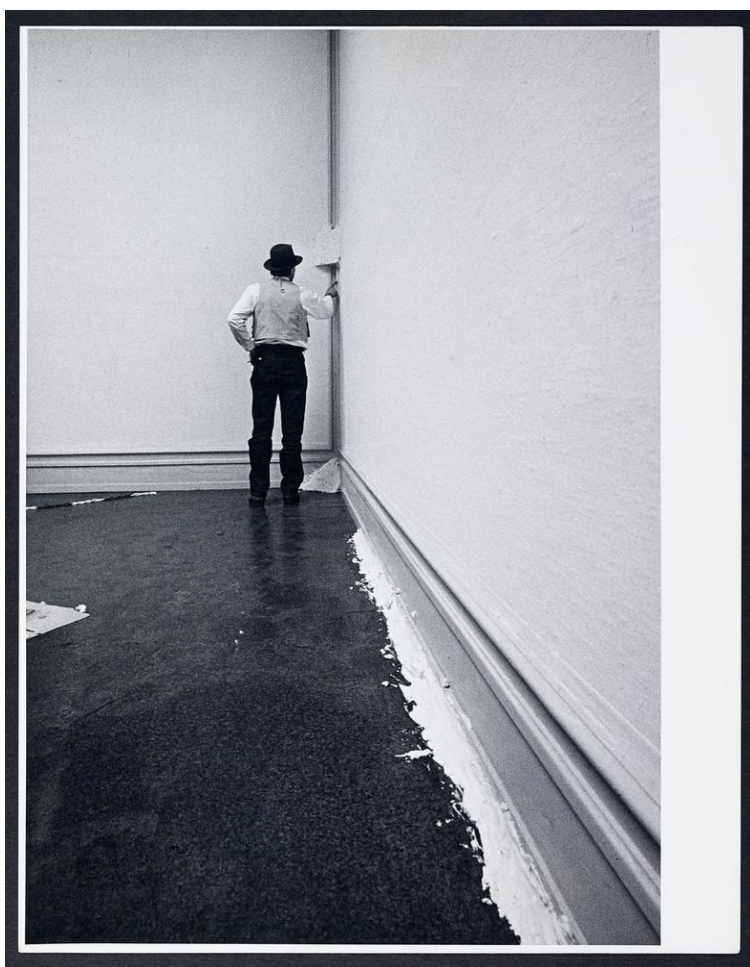


Fig. 9 Joseph Beuys intento a realizzare *Fettecke* (1969).



Fig. 10 Joseph Beuys, *Ja-Ja-Ja-Ja, nee-nee-nee-nee-nee* (1969) e *Fettecke* (1969).



Fig. 11 Visione di una parte della sala con esposti i lavori di Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Barry Flanagan, Richard Long e Ed Kienholz.

In primo piano *Wärmeplastik* (1969) di Beuys, sulla parete sul retro da sinistra a destra il poster di *A walking Tour in the Berner Oberland* (1969) di Long, *Soft Washstand* (1965), *Street Head II* (1960) e *Pants Pocket with Pocket Objects* (1963).

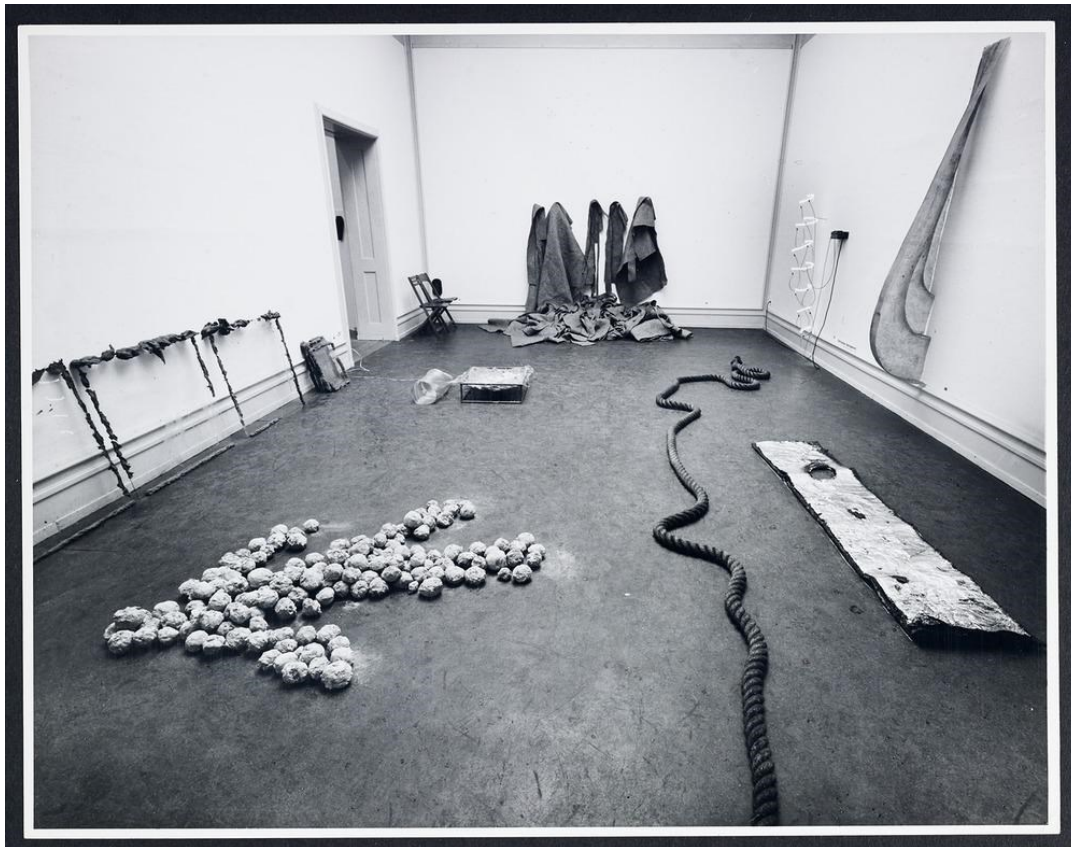


Fig. 12 Visione complessiva della sala contenente le opere di Alighiero Boetti, Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan e Bruce Nauman.

A destra della corda di Flanagan, *Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists* (1966) (sul pavimento) e *Neon Templates of the Left Half of my Body Taken at Ten Inch Intervals* (1966) e *Untitled* (1965) (appesi alla parete).

A sinistra della corda *Io che prendo il sole a Torino il 24 febbraio 1969* di Alighiero Boetti (sul pavimento), *Appoggiati* (1969) (appoggiato alla parete) e *Sit-in* (1968) di Mario Merz.

In fondo alla sala, *Felt Piece Number 4* (1968) di Robert Morris.



Fig. 13 Mario Merz, *Sit-in* (1968) (in primo piano) e *Appoggiati* (1969).

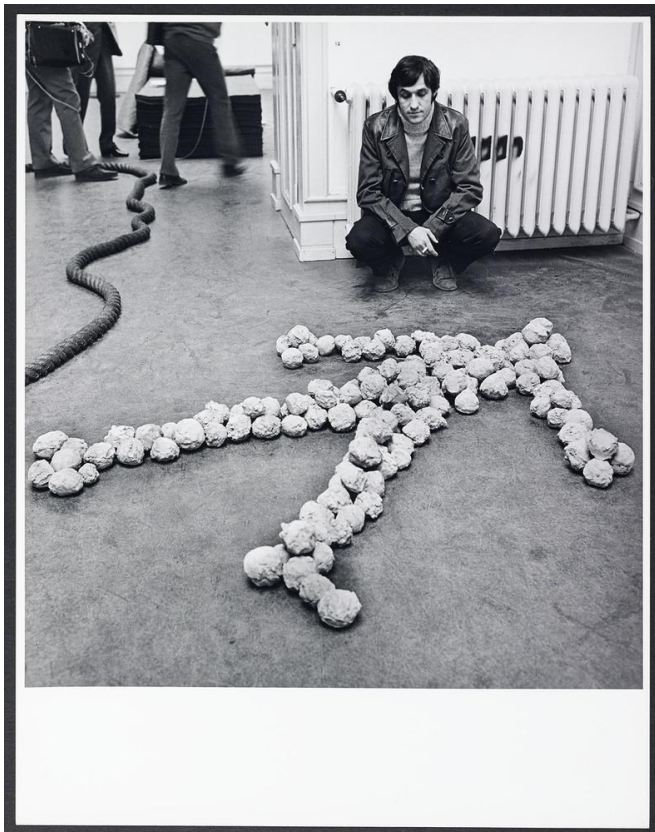


Fig. 14 Alighiero Boetti e la sua *Io che prendo il sole a Torino il 24 febbraio 1969* (1969). Sulla sinistra è visibile il collegamento con la sala precedente mediante *Two Space Rope Sculpture* (1967) di Barry Flanagan.

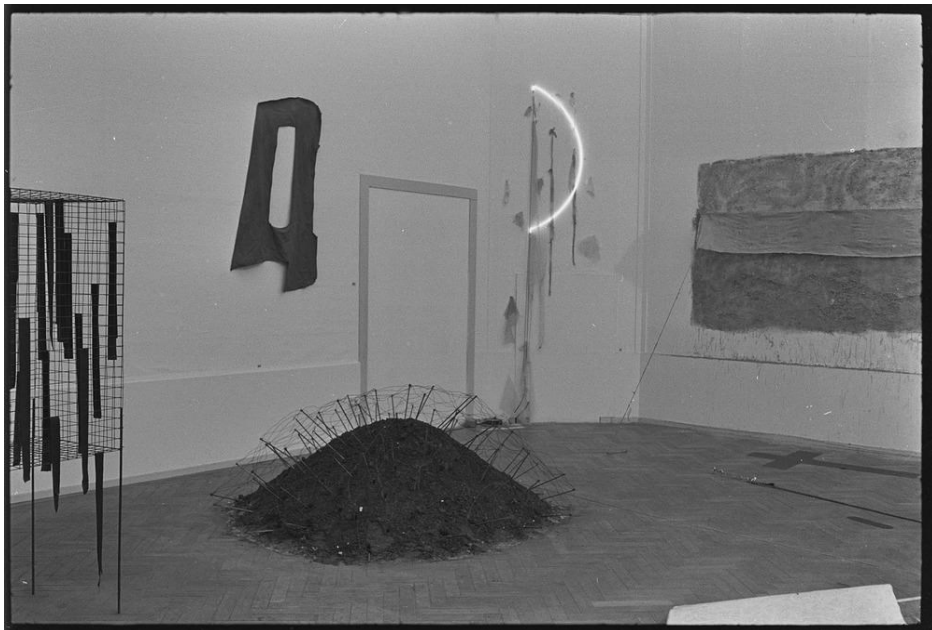


Fig. 15 Visione complessiva dell'allestimento della sala grande della Kunsthalle.

Nella prima foto sono presenti i lavori di Walter de Maria, Gary Kuehn e Bill Bollinger e Eva Hesse (sul pavimento in primo piano), Alan Saret, Keith Sonnier, Richard Artschwager (parete in fondo a sinistra), Richard Tuttle (sopra lo stipite della porta), Bill Bollinger (sulla parete in fondo a destra).

Nella seconda foto da sinistra a destra i lavori di Reiner Ruthenbeck, Richard Tuttle (appeso alla parete) e Keith Sonnier.



Fig. 16 Bill Bollinger, *2 Pipe Pieces* (1968), nell'angolo in basso a sinistra è visibile anche una parte di *Augment* (1968) di Eva Hesse.

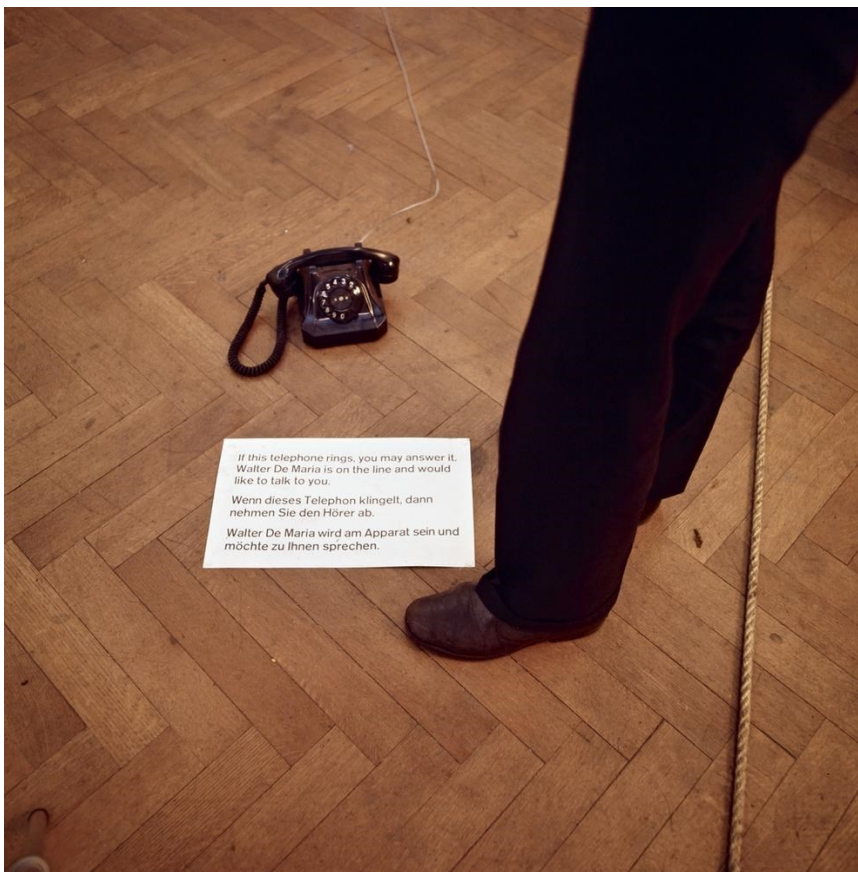


Fig. 17 Walter de Maria, *Art by telephone* (1967/1969).



Fig. 18 Reiner Ruthenbeck intento a lavorare sull'installazione del suo cumulo di cenere.



Fig. 19 Keith Sonnier intento a realizzare *Flocked Wall* (1968).

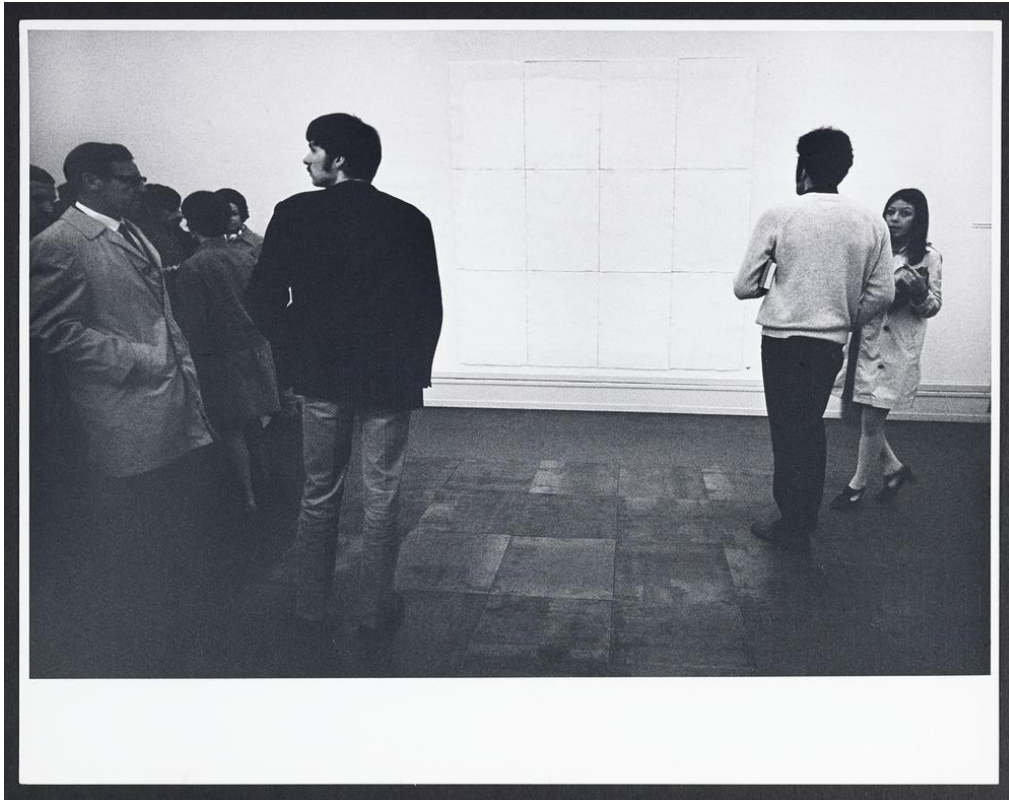


Fig. 20 Carl Andre, *Steel Piece* (1968) (sul pavimento) e Sol Lewitt, *Wall Markings* (1968) (sulla parete).

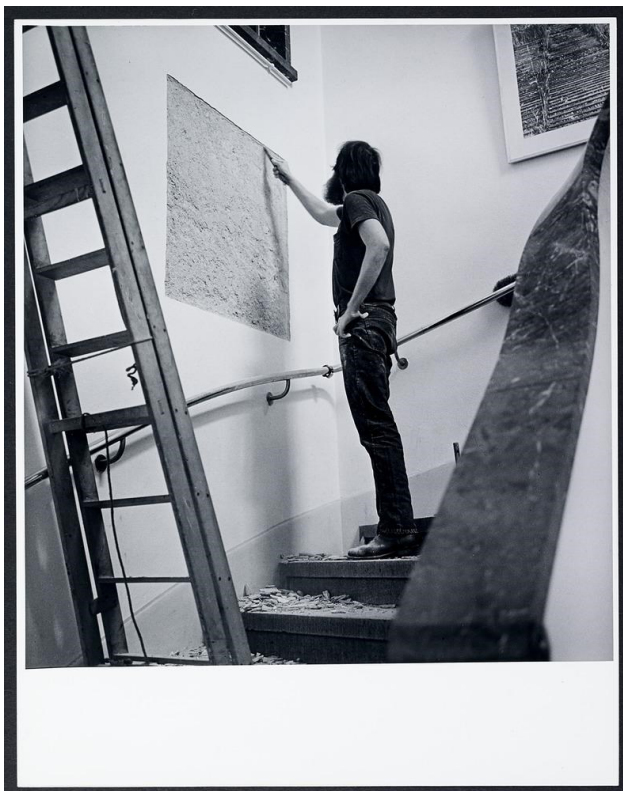


Fig. 21 Lawrence Weiner intento a realizzare *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968).



Fig. 22 L'intervento di Jannis Kounellis sulle scale che portano al seminterrato.



Fig. 23 Due dei lavori presenti nella sala seminterrata: *Acqua scivola (Igloo di vetro)* (1969) di Mario Merz (in primo piano) e *Giunchi e fiaccole* di Gilberto Zorio (1969) (sullo sfondo).



Fig. 24 L'intervento di Daniel Buren sui cartelloni pubblicitari in città.



Fig. 25 Peter Saam e Hans-Peter Jost bruciano le uniformi militari nella piazza antistante la Kunsthalle.

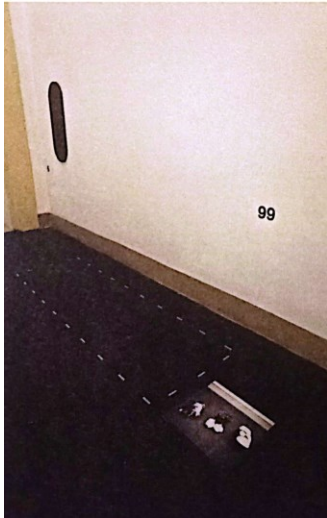


Fig. 26 Un esempio dell'uso del tratteggio per sostituire un'opera mancante.



Fig. 27 La ricreazione dell'intervento di Jannis Kounellis sulle scale di Ca' Corner della Regina.



Fig. 28 Alain Jacquet, *Les fils électriques* (1968) e Lawrence Weiner, *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968) ricreati sulle scale di Ca' Corner della Regina.



Fig. 29 Daniel Buren, *Affichages sauvages* (1969) ricreate in città.



Fig. 30 L'entrata della mostra con affisso il suo manifesto su cui è stampata l'opera di Stephen Kaltenbach *Graffiti Stamp: Lips of Artist* (1968).



Fig. 31 Rifacimento dell'ambiente della sala grande. Evidente il contrasto tra i soffitti, le porte ed i pavimenti di Ca' Corner della Regina rispetto alle pareti bianche della Kunsthalle.



Fig. 32 Rifacimento dell'ambiente della sala grande. Evidente il contrasto tra i soffitti, le porte ed i pavimenti di Ca' Corner della Regina rispetto alle pareti bianche della Kunsthalle.



Fig. 33 Rifacimento della sala d'ingresso della Kunsthalle con esposti i *Prop Pieces* (1969) di Richard Serra. In questo caso sono stati ricostruiti sia il pavimento della Kunsthalle che una sua porta (sulla destra). È inoltre possibile vedere, sopra il passaggio all'altra stanza, come la parete bianca ricostruita si inserisca, ritagliata, sulla struttura originale di Ca' Corner della Regina.



Fig. 34 Gilberto Zorio, *Torce* (1969) e Mario Merz, *Acqua scivola (Igloo di vetro)* (1969). Evidente l'innesto del soffitto di Ca' Corner della Regina.



Fig. 35 Il rifacimento di *Fettecke* (1969) di Joseph Beuys in relazione all'ambiente ricostruito e alle porte originali di Ca' Corner della Regina.



Fig. 36 Barry Flanagan, *Two Space Rope Sculpture (gr 2 sp 60)* (1967), Mario Merz, *Sit-in* (1968) e *Appoggiati* (1969) (in primo piano) e Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* (1969) e Richard Artschwager, *Blp* (1968) (nella stanza sullo sfondo) relazionati alle porte originali di Ca' Corner della Regina.

BIBLIOGRAFIA

BRUCE ALTSHULER, *The avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams, New York, 1994

BRUCE ALTSHULER, *Biennale and Beyond – Exhibitions that made art history. Volume II: 1962-2002*, Phaidon, Londra e New York, 2013

BRUCE ALTSHULER, *Exhibitions take center stage*, in “Art in America”, vol. 101, n. 6, 2013

JEAN CHRISTOPHE AMMAN, *Schweizer Brief*, in “Art international”, vol 13, n. 5, 20 maggio 1969

CRISTINA BALDACCI, *Re-enactment e altre storie. Dall’archivio alla contro-narrazione per immagini nell’arte contemporanea*, in “La Rivista di Engramma”, n. 150, ottobre 2017

CRISTINA BALDACCI, CLIO NICASTRO, ARIANNA SFORZINI *Cultural Inquiry, 21. Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ICI Berlin Press, Berlino, 2022

TOBIA BEZZOLA, ROMAN KURZMEYER (a cura di), *Harald Szeemann - with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Springer, Vienna 2007

DANIEL BIRNBAUM, *When Attitudes Become Form: works, concepts, processes, situations, information*, in “Artforum”, estate 2005

GABRIELE BIZZARRI, JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO, DONATELLA PINI, ANDRÉS VÉLEZ POSATA, *Reescritura, ¿lógicas de la repetición?*, EAFIT, Università degli studi di Padova, 2017

MAURIZIO BORTOLOTTI, *Il critico come curatore*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003

GERMANO CELANT (a cura di), *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina 1 Giugno - 3 Novembre 2013), Fondazione Prada, 2013

GERMANO CELANT, *The story of (my) exhibitions*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2021

DORIS CHON, GLENN PHILLIPS, PIETRO RIGOLO (a cura di), *Harald Szeemann. Selected writings*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2018

MICHAEL CORRIS, *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003

LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann il pensatore selvaggio*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003

FLORENCE DERIEUX, *Harald Szeemann Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurigo, Le Magasin, Grenoble 2007

PIERRE YVES DESAIVE, *When Attitudes Become Form: 1969/2013*, in “Flash art international”, vol. 46, n. 291, 2013

ELENA DI RADDÒ, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, in “Ricerche di S/Confine”, vol. VI, n. 1, 2015

BRUCE W. FERGUSON, REESA GREENBERG, SANDY NAIRNE, *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londra, New York, 1996

CHELSEA HAINES, *Exhibitions on Exhibitions*, in “Mousse Magazine and Publishing”, n. 39, giugno 2013

KATHARINA HEGEWISCH, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*, Éditions du regard, Parigi, 1998

NATHALIE HEINICH, *Harald Szeemann. Un caso singolare*, trad it. Ximena Rodríguez Bradford, Johan & Levi, Monza, 2021

CHRISTOPH F. E. HOLZHEY, ARND WEDEMEYER, *Cultural Inquiry, 15. Re-: An Errant Glossary*, ICI Berlin, Berlino, 2019

KLAUS HONNEF, *When Attitudes become form*, in “Kunstforum International”, n. 223, 2013

STÉPHANIE MOISDON, *Harald Szeemann: vie et mort du commissaire Harry*, in “Beaux Arts Magazine: mensuel de l'actualité des arts”, n. 251, maggio 2005

GRÉGOIRE MULLER, *La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta*, Alfieri, Venezia, 1972

HANS ULRICH OBRIST, *Breve storia della curatela*, Postmedia Srl, Milano, 2011

PAUL O'NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT, Cambridge Massachusetts, 2012

YANN PAVIE, *Vers le musée du futur entretien avec Harald Szeemann*, in “Opus”, n. 36, giugno 1972

MARK RAPPOLT, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Venice, in “Art review”, vol 64, n. 6, 2013

CHRISTIAN RATTEMMEYER, *Exhibiting the new art : "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, Londra, 2010

KARSTEN SCHUBERT, *When Attitudes Become Form: Venice*, in “The Burlington Magazine”, vol. 155, n. 1328, 2013

AMBRA STAZZONE, *Identikit di Harald Szeemann*, in “Tema Celeste”, n.75, luglio-settembre 1999

AMBRA STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, Logo Fausto Lupetti, Bologna, 2014

HARALD SZEEMANN (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo 1969 – 27 aprile 1969), Stampfli et Cie, Berna, 1969

HARALD SZEEMANN (a cura di), *La Biennale Di Venezia: 49. Esposizione Internazionale D'arte: Platea Dell'umanita' = Plateau of Humankind = Plateau Der Menschheit = Plateau De L'humanité*, catalogo della mostra (Venezia, 10 giugno - 4 novembre 2001), Electa, Milano, 2001

TOMMASO TRINI, *When Attitudes Become Form / works, concepts, processes, situations, information: una mostra tenutasi alla kunsthalle di Berna*, in “Domus”, n. 478, settembre 1969

BEATRICE VON BISMARCK, *The Devil Wears Historicity or, The Look of Provocation: When Attitudes Become Form–Bern 1969/Venice 2013*, in “documenta studies”, n. 07, luglio 2019.

SITOGRAFIA

THOMAS CROW, *Venice 2013*, in “Artforum international”, vol. 52, n. 1, settembre 2013.
<<https://www.artforum.com/print/201307/thomas-crow-42629>> (consultato il 15/09/2023)

ELITZA DULGUEROVA, *Histoires de réexpositions*, in *Critique d'art* [online], 42, 15 maggio 2014.
<<http://journals.openedition.org/critiquedart/13482>> (consultato il 15/09/2023)

REESA GREENBERG, *Remembering exhibitions: from point to line to web*, in “Tate papers”, n. 12, autunno 2009.
<<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>> (consultato il 15/09/2023)

PEDRO LARIOS, *When Attitudes Become Form' grafts a recent past onto an ancient present*, in “Frieze”, 7 settembre 2013.
<<https://www.frieze.com/article/when-attitudes-become-form-2013-review>> (consultato il 15/09/2023)

ALESSANDRA TRONCONE, *Remaking exhibitions*, in “Flash Art”, 20 luglio 2015.
<<https://flash---art.it/article/remaking-exhibitions/>> (consultato il 15/09/2023)

JACKIE WULLSCHLAGER, *Impossible encounters*, in “Financial Times”, 24 maggio 2013
<<https://www.ft.com/content/22414730-b7c5-11e2-bd62-00144feabdc0>> (consultato il 15/09/2023)

STEFANIA ZULIANI, *When Attitudes Become Form Reloaded*, in “doppiozero”, 26 giugno 2013
<<https://www.doppiozero.com/when-attitudes-become-form-reloaded>> (consultato il 15/09/2023)