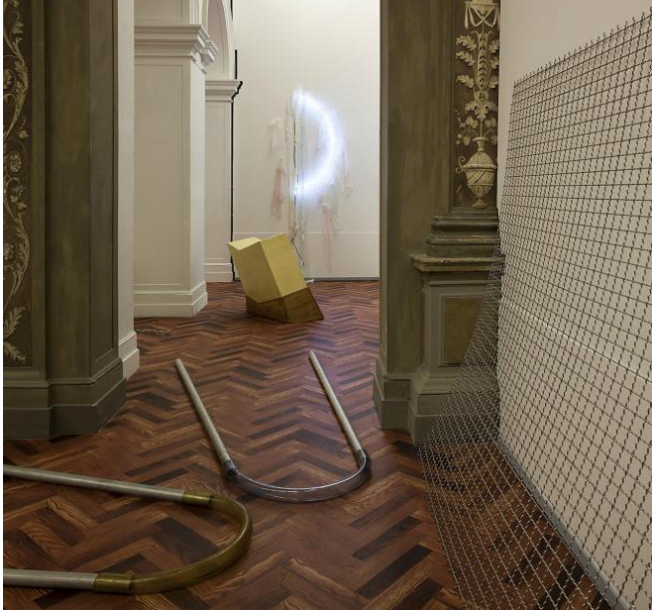
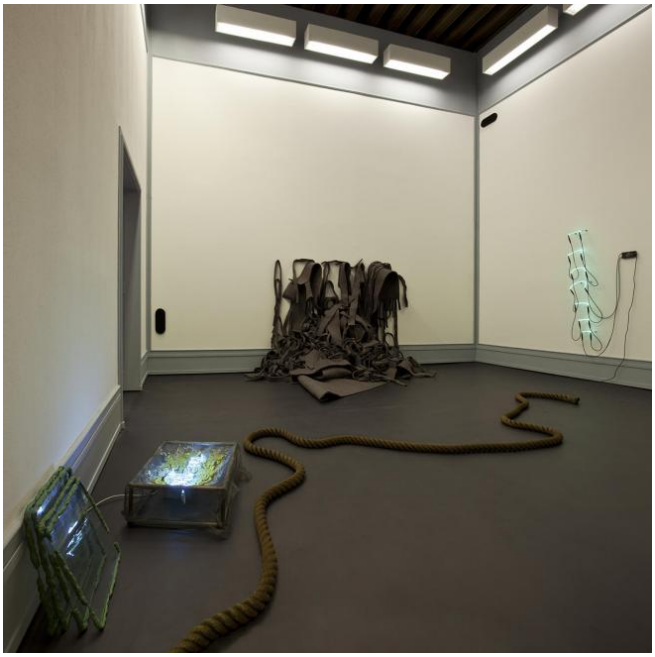
When attitudes Become Form: reloaded

Stefania Zuliani
26 Giugno 2013

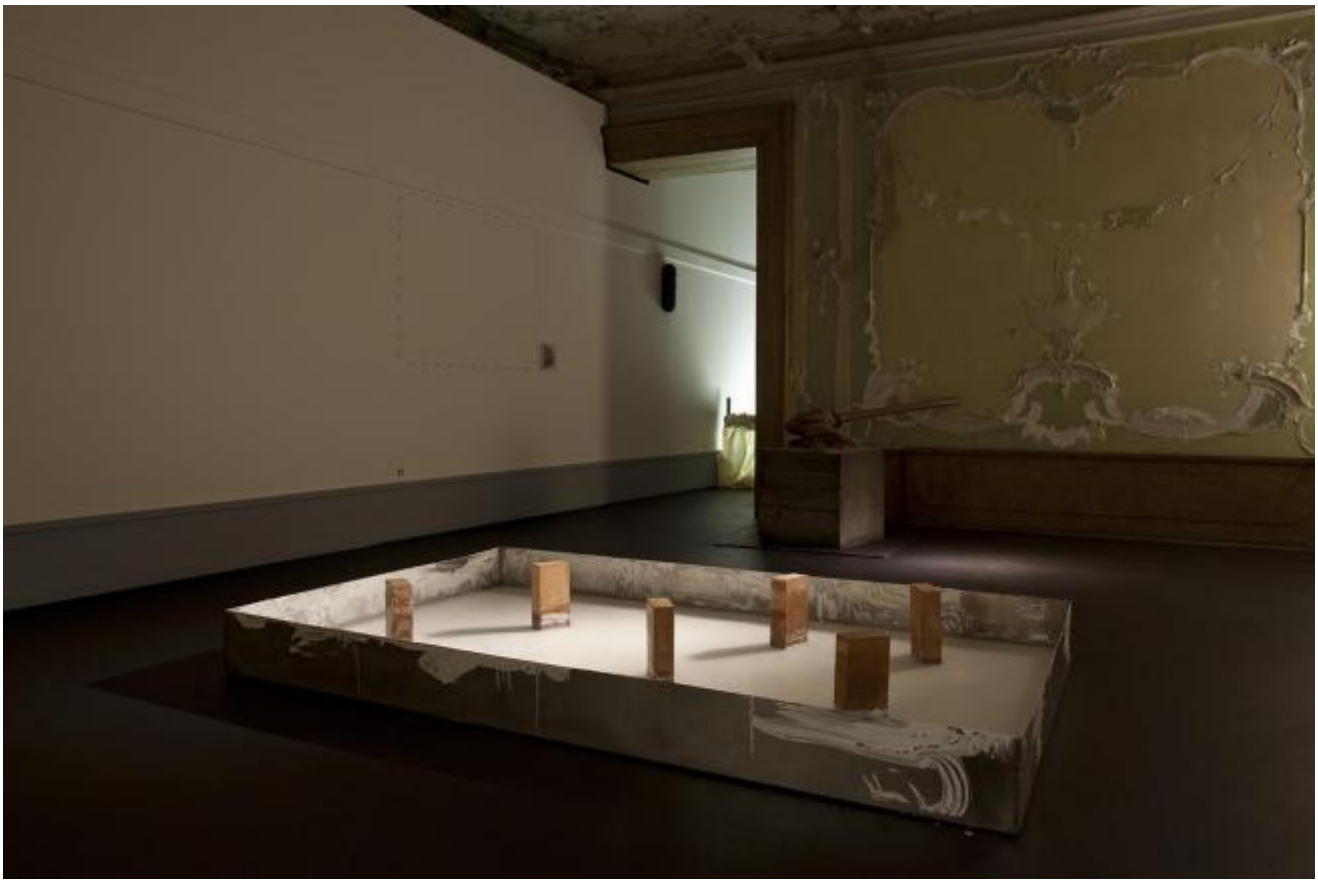
Frutto di un’intuizione folgorante e definitiva o di un lungo e penoso lavoro di cesellatura - il meno è (e?) il più - il titolo di una mostra è sempre un viatico e una promessa, a volte persino una proposta di pensiero. Harald Szeemann ne era ben consapevole e non è certo un caso se tra i tanti documenti, gli appunti, le interviste, gli schizzi e le frammentate memorie raccolte con sistematica cura nel suo archivio, inesauribile giacimento di ossessioni e visioni da poco traslocato con tutti gli onori mediatici dai boschi della Svizzera alle stanze tecnologiche del Getty Research Institute di Los Angeles, più volte si fa riferimento al processo che ha condotto alla scelta dei titoli delle sue esposizioni (delle sue opere, come pure è stato, non senza polemica, detto). E questo vale anche per la mitica mostra che nella primavera del 1969 non si limitò a turbare i placidi ritmi della piccola Berna, attivando una vivacissima catena di reazioni e persino repressioni – ad andarci peggio, ed è fatto significativo, fu Daniel Buren, artista non invitato, fermato dalla polizia per aver affisso senza autorizzazione, ma certo con aspra intenzione critica, le sue regolari bande di colore in giro per la città -, ma che, soprattutto, ebbe la capacità di istituire un nuovo, rivoluzionario e per questo inapplicabile, paradigma espositivo, un modello paradossale di mostra in grado di mettere in discussione obblighi e convenzioni dell’esposizione senza peraltro negare il recinto protetto, e mai veramente tanto necessario, del museo.





Live in your head: when attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Informations: questo era il lungo titolo della mostra che occupò, con il lavoro di 69 artisti europei e statunitensi – da Joseph Beuys a Carl Andre da Bruce Nauman a Mario Merz, da Gilberto Zorio a Sol LeWitt, per fare solo qualche nome di un elenco francamente strepitoso - le sale beneducate della Kunsthalle di Berna, dilagando anche negli spazi esterni al museo e nei locali della Shulwarte. Senza dubbio, Germano Celant, che con la complicità di Thomas Demand e Rem Koolhaas ha curato per la Fondazione Prada la riproposizione di questa seminale esposizione a Ca' Corner della Regina, ha ragione quando, ad apertura del suo intervento di presentazione, precisa in nota che, negli studi e nella tradizione, il titolo si è via via semplificato (ridotto) in *When attitudes Become Form*. Una forma significativamente abbreviata a cui, in occasione dell'ambizioso remake veneziano, è stato aggiunto soltanto : *Bern 1969/ Venice 2013*. Insomma, luogo e data di nascita e di morte. Perché davvero di questo si tratta.

Più che di mostra ready-made, o, secondo quanto argomentato dal curatore, di “un’operazione culturale affettiva che non è connessa ad una dimensione feticistica e narcisistica” ma che presupporrebbe, al contrario, un aspetto pedagogico e divulgativo, il rifacimento griffato Prada della mostra in cui per la prima volta e senza esitazioni l’allora trentaseienne direttore della Kunsthalle di Berna, già indisciplinato *exhibition maker*, aveva manifestato il suo talento di libero curatore di lì a poco “senza casa”, si offre come un’astuta, ovviamente elegante ma non per questo meno inquietante, operazione di necrofilia.



Quella costruita con il contributo, come sempre di spregiudicata intelligenza, di Koolhaas – che ha lavorato dettagliatamente sul “set”, riallestito nei dettagli anche grazie all’editing visivo di Demand, questa volta chiamato a rovesciare il suo tradizione procedimento creativo – è, a tutti gli effetti, una mostra che si nutre delle spoglie di un evento passato, restituendone un simulacro che nelle sue pretese filologiche – la ricostruzione calligrafica dei perimetri e degli allestimenti, con tanto di scientifico tratteggio a segnare il profilo delle opere assenti (dei cadaveri rimossi, verrebbe da dire) – non soltanto non restituisce il senso di un passato comunque inattingibile e, nel caso specifico, volutamente consegnato all’esperienza dei partecipanti – *Live in your head* è, appunto, l’elemento rimosso – ma che neppure ne produce di nuovo perché la rivendicata “distanza” che la riproposizione avrebbe dovuto creare si riduce ad uno spiazzamento puramente visivo.

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 imprevista, eversione. Tasselli di un puzzle che resta comunque incompleto, anche i lavori più importanti e commoventi –*Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* di Boetti, o i piombi di Serra, giusto per fare qualche esempio - restano inerti, lo spettatore, tenuto sotto controllo da un personale giustamente allarmato per l'assenza di elementi di protezione (quelle che erano a Berna opere di artisti poco più che esordienti, spesso interventi *site-specific* pensati per una vita breve e proposti con gesto allora spiazzante senza piedistalli e senza distanze di rispetto, oggi appartengono alle più importanti collezioni

museali e private, con tutto quello che ne consegue dal punto di vista della conservazione), va con ostinazione a caccia delle corrispondenze, cerca i numeri sulle piantine, verifica le simmetrie, confronta la precisione dei rapporti ma della mostra di Szeemann, della sua carica inaugurale, della forza della sua proposta non trova alla fine traccia.

Più efficace, ed è un paradosso solo apparente, la documentazione, in parte presentata al piano terra di Ca' Corner della Regina e ampiamente raccolta, stando alle note per la stampa, nel monumentale catalogo, 600 pagine con interventi da parte di studiosi e critici tra i più noti della scena internazionale (tra gli altri, Gwen L. Allen, Pierre Bal-Blanc, Claire Bishop, Benjamin Buchloh, Charles Esche, Boris Groys, Terry Smith...) che personalmente non ho purtroppo potuto apprezzare perché il diffidente ufficio stampa della Fondazione Prada non si è fatto convincere dalle mie circostanziate promesse di ampia recensione. Peccato, perché, al di là degli esiti francamente deludenti di questo remake ad alto tasso di investimento, l'operazione di mostrare una mostra è, ormai da qualche anno, questione critica significativa, al punto che proprio le mostre delle mostre individuano un genere espositivo specifico e riconosciuto: e basterà, per fare

qualche esempio in Italia, pensare alla riproposizione al Madre nel 2011, sempre a firma Celant, di *Arte povera più azioni povere*, la celebre rassegna tenutasi ad Amalfi nel ’68, o alle mostre di documentazione che il Macro ha dedicato qualche anno fa a *Contemporanea* e a *Vitalità del negativo*.

Una tendenza che se da un lato conferma come il dispositivo mostra sia uno dei luoghi cruciali e veramente ineludibili dell’arte – della storia dell’arte – e della critica del Novecento, oggetto oggi anche di un’ampia e articolata produzione di ricerche e di ricostruzioni storiografiche, dall’altro è segnale di come questa modalità di esposizione e, anche, di produzione dell’arte sia ormai a tal punto istituzionalizzata da divenire essa stessa materia di retrospettiva esposizione.

Insomma, come già accaduto per le ricerche artistiche più corrosive e refrattarie ai canoni e all’autorità del museo, le stesse mostre, che delle retoriche museali sono state lungamente contraltare e contraddizione, sono diventate a tutti gli effetti opere da museo, offrendosi nei casi migliori come occasione di studio e di analisi e nei peggiori come pretesto di operazioni spettacolari, e comunque sempre meno come opportunità di riflessione e proposta per nuove avventure di pensiero. Suggerendo forse che è ormai tempo di cercare fuori dalle mostre la possibilità di un’arte che non si accontenti di confermare il proprio, esuberante quanto inefficace, valore espositivo.

WABF_Bern1969_Venice2013_13.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO