

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo

Ciclo XXVII

documenta 1955-1964

Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo
dei cento giorni": la messa in scena, i modelli
teorici e la presentazione dell'arte italiana.

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:
Chiar.ma Prof.ssa Vanja Strukelj

Dottorando: Anna Zinelli

I. Introduzione

- 1.1 *Introduzione metodologica*.....7
- 1.2 *Introduzione alla ricerca*..... 9
- 1.3 *Introduzione al dibattito critico: documenta tra mito e storia*..... 22

II. Documenta: origini, linee teoriche e modelli

- 2.1 *Perché proprio Kassel?*..... 39
- 2.2 *La “messa in scena” secondo Bode*..... 47
- 2.3 *Il Museo Fridericianum come luogo della memoria*..... 57
- 2.4 *Documenta e la riabilitazione del moderno*..... 64
- 2.5 *Haftmann e l'Italia* 71
- 2.6 *Malerei im 20. Jahrhundert: un catalogo che precede la mostra*77
- 2.7 *Il rapporto di documenta con la Biennale di Venezia*..... 90
- 2.8 *Apparato documentario e iconografico n. 1*.....98

III. Documenta, 1955

- 3.1 *Nascita della società e exposé della prima documenta*.....104
- 3.2 *Documenta come documentazione*..... 122
- 3.3 *Il percorso espositivo di documenta*..... 128
- 3.4 *Le partecipazioni italiane*..... 134
- 3.5 *Il Futurismo*..... 138
- 3.6 *Metafisica, Novecento, Scuola Romana*.....156
- 3.7 *La fortuna critica di de Chirico*..... 175
- 3.8 *La “nuova generazione” di artisti italiani*..... 182
- 3.9 *Apparato documentario e iconografico n. 2*..... 205

IV. Documenta II, 1959

- 4.1 *Un dialogo mancato: i progetti della seconda documenta*..... 243
- 4.2 *L'astrattismo come arte globale del “mondo libero”* 259
- 4.3 *Il percorso espositivo di documenta II*..... 272
- 4.4 *Le partecipazioni italiane*.....277
- 4.5 *L'arte italiana dopo il 1945*..... 283
- 4.6 *Il caso Guttuso*..... 300
- 4.7 *Fontana come artista kitsch*.....307
- 4.8 *La scultura*..... 312
- 4.9 *Apparato documentario e iconografico n. 3*..... 327

V. Documenta III, 1964

<i>5.1 Verso il museo dei cento giorni.....</i>	370
<i>5.2 Una documenta di transizione.....</i>	386
<i>5.3 Il percorso espositivo di documenta III.....</i>	397
<i>5.4 Le partecipazioni italiane.....</i>	403
<i>5.5 L'Absurdes Berliner Tagebuch di Vedova.....</i>	407
<i>5.6 Documenta e le ultime ricerche.....</i>	419
<i>5.7 Apparato documentario e iconografico n. 4.....</i>	436

VI. Conclusioni: prospettive future e uno sguardo di sintesi

<i>6.1 Un racconto in fieri.....</i>	481
<i>6.2 Uno sguardo di sintesi.....</i>	486

Documenti.....	492
-----------------------	-----

Bibliografia.....	497
--------------------------	-----

Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti a tutte le persone che mi hanno aiutata nel reperimento dei materiali e nella stesura della trattazione.

In particolare ringrazio la professoressa Vanja Strukelj e la professoressa Francesca Zanella per avermi seguita in questi tre anni di lavoro e tutti i docenti del dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società.

Un'importante figura di riferimento per la definizione delle linee di ricerca e il reperimento dei materiali è stata la direttrice del documenta Archiv, la dottoressa Karin Stengel. Ringrazio inoltre la dottoressa Petra Hinck e tutto lo staff dell'archivio e della biblioteca di Kassel per la disponibilità concessa nell'arco dei miei due soggiorni.

Ringrazio inoltre Pier Luigi Bagatin, direttore della Biblioteca Comunale "Gaetano Baccari" di Lendinara; il dottor. Tommaso Tofanetti, responsabile dell'Archivio Storico della Fondazione La Triennale di Milano; la dottoressa Silvia Garinei, responsabile per il riordinamento, la consultazione e la ricerca dell'Archivio del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Particolarmente utili sono stati gli incontri con i due maggiori studiosi della manifestazione, che mi hanno gentilmente concesso un colloquio, il dottor Harald Kimpel e il professor Walter Grasskamp.

Ringrazio infine per l'aiuto, i consigli e la pazienza gli amici e colleghi Valentina Rossi, Marco Scotti e Chiara Trivisonni.

I. Introduzione

1.1 Introduzione metodologica

La tesi si propone di analizzare le edizioni di documenta¹ del 1955, del 1959 e del 1964 e il modo in cui l'arte italiana è stata proposta, interpretata e recepita all'interno di esse. La scelta di considerare le prime tre edizioni dell'esposizione è motivata dal ruolo primario che esse hanno ricoperto nelle vicende espositive del Novecento, contribuendo all'affermazione di un modello alternativo rispetto ad altre grandi manifestazioni, come la Biennale di Venezia.

Sorta in una città distrutta dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e marginalizzata nel nuovo assetto geopolitico tedesco, che la vedeva collocata a pochi chilometri dalla linea di confine con la *Deutsche Demokratische Republik*, documenta si pone come luogo di recupero di un'identità culturale cancellata negli anni della dittatura a partire da una ricerca di dialogo internazionale. Riprendendo Roberto Pinto:

“Alcune sue caratteristiche - la sua storia, il suo valore simbolico, l'abbondanza di mezzi impiegati - rendono tale manifestazione diversa, negli scopi e nelle possibilità, da analoghe esposizioni internazionali; in un certo senso, possiamo considerarla unica [...]. Per comprendere il suo valore simbolico è necessario partire dalla genesi di Documenta, dalle motivazioni cioè che hanno condotto la Germania del secondo Dopoguerra, quando ancora non si era concluso il processo di ricostruzione, a concentrare gli sforzi per organizzare una grande mostra internazionale”².

Partire dunque dalle origini di documenta, dai modelli culturali e dalle ragioni storiche e politiche sottese alla manifestazione, per cogliere quindi le ragioni del suo rapido imporsi a centro di dibattito sull'arte contemporanea nell'arco del decennio preso in esame, permette di verificare i termini di un dibattito destinato a segnare i decenni successivi e di cogliere le ricadute su un piano internazionale delle ipotesi di lettura critica dell'arte italiana proposte nelle tre manifestazioni.

A partire da un'analisi dei fondi d'archivio conservati presso il documenta Archiv, a cui si sono affiancate le ricerche all'Archivio Storico della Fondazione

¹ Si è scelto di riportare la “d” di documenta sempre in carattere minuscolo, riprendendo il titolo adottato dai creatori della manifestazione, adottando però una differente soluzione grafica rispetto al corpo della tesi. Analogamente la mancanza di uniformità tra numerazione romana e latina nelle diverse edizioni risponde ad una volontà di rispetto filologico dei titoli originali.

² R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia books, Milano 2012, p. 120.

La Triennale di Milano, all'Archivio Giuseppe Marchiori conservato presso la Biblioteca Comunale di Lendinara e all'Archivio del Kunsthistorisches Institut si intende quindi ricostruire la specificità delle tre edizioni prese in esame e in particolare il modo in cui esse hanno messo in mostra, e così raccontato, l'arte italiana del Novecento.

Analizzare il significato storiografico di un'esposizione come documenta si pone all'interno di una precisa linea di studi, volta a considerare il "dispositivo" espositivo come una possibile chiave di lettura di un insieme culturale più complesso, un procedimento narrativo attraverso cui si articola una determinata visione interpretativa, e quindi uno strumento capace di restituire un determinato modello di "produzione di storia dell'arte", come sostenuto nei suoi scritti da uno dei maggiori storici di documenta, Walter Grasskamp¹.

Il concetto di "dispositivo" è qui inteso in particolare nella sua accezione foucaultiana secondo la lettura di Giorgio Agamben, che ne mette in luce la centralità nel pensiero del secondo Foucault, per quanto esso non sia mai propriamente definito nei suoi scritti. Rifacendosi ad un'intervista al filosofo francese del 1977, Agamben definisce il termine come un incrocio di relazioni di potere e di sapere, ossia come un sistema eterogeneo, linguistico e non linguistico, che ha sempre una funzione strategica; esso è quindi indetificato come "qualunque cosa abbia in qualunque modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi"². Analogamente dunque l'esposizione può essere ascritta a tale categoria, configurandosi come uno strumento di controllo, diffusione, ma anche occultamento del sapere in cui si intrecciano istanze ideologiche, economiche, politiche. Ciò che caratterizza il dispositivo è infatti la sua natura eterogenea risultante "dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere" e come tale esso si pone come uno strumento di soggettivazione, di definizione di un soggetto. Nel caso di Kassel tale soggetto è identificabile con una precisa visione del modernismo, ma anche, in senso più ampio, con la volontà di fornire una definizione dell'arte stessa, ed è da tale ricerca di definizione che bisogna partire anche per comprendere come viene interpretata l'arte italiana.

L'idea che l'esposizione non sia un luogo "neutro" ma uno spazio complesso, un "dispositivo simbolicamente denso"³ che partecipa al processo di significazione dell'opera è un tema che ricorre nella vasta letteratura sulle

¹ W. Grasskamp, *For example, documenta, or, how is art history produced?*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson and S. Nairne, *Thinking About exhibitions*, Routledge, London; New York 1996, pp. 67-78.

² G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, I sassi-nottetempo, Roma 2006, pp. 21-22.

³ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2012, p. 24.

esposizioni, soprattutto a partire dagli anni '80, e che vede negli ultimi anni un particolare rilancio. Anche in Italia sono numerosi gli studi e le operazioni che intendono restituire la memoria storica di mostre effimere¹, con l'intento quindi di indagare il ruolo esercitato da esse nello scenario artistico. Con la presente trattazione ci si propone in particolare di affiancare la ricostruzione di un'esposizione - cercando di cogliere le strategie che documenta ha messo in campo nella prima fase della sua storia e il modo in cui è riuscita a definire una propria linea di intervento critico - a un'analisi di un caso specifico all'interno di tale narrazione, identificato nella presentazione dell'arte italiana. Il tema centrale che si intende quindi illustrare riguarda prima di tutto i rapporti tra il contesto italiano e quello tedesco, guardando alla circolazione di modelli, di ipotesi interpretative, di modelli critici.

La scelta di considerare l'arte italiana in relazione a un'esposizione esterna al territorio non può quindi che fornire un campo di indagine estremamente ricco di stimoli, capace di aprire nuove prospettive di ricerca e di mettere in luce indirizzi critici e storiografici inediti. In un sistema come quello dell'arte contemporanea in cui le prospettive "nazionali", laddove rigidamente chiuse, non possono che risultare sempre più come delle coercizioni o dei costrutti, si propone dunque uno sguardo che vuole considerare l'Italia da un punto di vista esterno, secondo l'assunto che concetti quali identità o nazione non possano essere cristallizzati ma si prestino ad essere considerati quali strutture in costante rapporto con l'alterità e costantemente ridefinite dagli scambi con essa.

1.2 Introduzione alla ricerca

Ogni manifestazione si configura definendo una propria identità in base alla propria storia, alla propria collocazione geografica, ai propri spazi espositivi oltre che al tipo di narrazione che veicola attraverso la selezione e la tipologia di presentazione delle opere; anche nel caso di documenta si può guardare a essa nei termini di una dialettica costante tra locale e globale, tra identità nazionale e vocazioni internazionaliste, tra la realtà geopolitica della sua sede e quella dei luoghi cui guarda.

La questione preliminare da cui partire nell'indagine di documenta non può quindi che prendere le mosse dal luogo in cui si colloca e dal modo in cui esso ha

¹ Zuliani ricorda ad esempio tra numerosi casi di mostre documentarie l'esposizione tenutasi al MACRO del 2010 *Macroradici del contemporaneo: a Roma la nostra era avanguardia*, dedicata alle due mostre curate da Achille Bonito Oliva *Vitalità del negativo 1969/70* e *Contemporanea*, e la ricostruzione al MADRE nel 2011 - in occasione della grande mostra "diffusa" curata da Germano Celant per celebrare l'Arte Povera - della mostra *Arte povera + azioni povere* tenutasi ad Amalfi nel 1968.

Ibid., p. 26.

caratterizzato la manifestazione definendone la specificità e le ipotesi di intervento. Secondo Federica Martini le grandi biennali di arte contemporanea, che si impongono come luoghi di spettacolarizzazione ma anche come rappresentazioni di concetti, “hanno tenuto traccia dell’esperienza delle Grandi esposizioni universali e delle Secessioni di area tedesca, hanno inglobato aspetti della fiera, del festival di culture e del museo-laboratorio, pur aprendo in modo prospettivo alla sperimentazione curatoriale e alla riflessione dei modi di produzione di questo discorso”¹. La mostra periodica diviene dunque una condensazione di spazialità e tempi differenti, in cui si perpetuano alcuni di quei caratteri che, per Timothy Mitchell², avevano caratterizzato la dinamica espositiva ottocentesca in qualità di luogo di costruzione di una visione coloniale - orientalista ed eurocentrica - del mondo dell’arte, ma sono al contempo luogo di ripensamento delle strategie di rappresentazione, ridefinizione e messa in discussione dei linguaggi e delle istituzioni³

Nel caso di documenta, questi elementi di ripresa e ridefinizione delle strategie culturali del passato si esplicano in un progetto che muove dal tentativo di recupero di un’identità ferita come quella tedesca - riallacciandosi alla tradizione espositiva precedente all’avvento della dittatura - coniugata con una volontà di superamento delle distinzioni nazionali e ricerca di un carattere universale dell’arte, come risulterà particolarmente chiaro nell’analisi dei percorsi e degli allestimenti. “Esporsi”, afferma Francesca Zanella, “può essere letto come un mettersi in gioco provocando, negando, radicalizzando gli assunti della cultura ufficiale o dell’accademia; raccontarsi esplicitando un progetto culturale oppure un’ipotesi critica, confrontandosi con un contesto esteso per individuare strumenti d’analisi e d’intervento, promuovendosi rispetto a una molteplicità di interessi e di identità culturali”⁴. Considerando dunque le inclusioni, ma anche le esclusioni, i progetti realizzati e quelli irrealizzati, le modalità di presentazione, fruizione e analisi critica dell’oggetto artistico e il modo in cui tali aspetti sono stati declinati nelle diverse edizioni, si è proposta una riesamina storica che intende soffermarsi sul modo in cui documenta si è posta in rapporto appunto con gli assunti della cultura ufficiale e accademica - quindi considerando l’accesso dibattito di questi

¹ F. Martini, *Una biennale, molte biennali*, in V. Martini, F. Martini *Just an other Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennals*, Postmedia books, Milano 2011, p. 14.

² Cfr. T. Mitchell, *The world as Exhibition*, in “Comparative Studies in Society and History”, Vol. 31, n. 2, aprile 1989, pp. 217-236.

³ Come affermato da Francesca Gallo “le mostre d’arte contemporanea meritano una riflessione accurata che tenga conto del ruolo storico che le grandi esposizioni internazionali prima (dai Salons in poi) e le mostre d’avanguardia in seguito, hanno giocato nella definizione dell’arte del XIX e XX secolo, quando, venute meno le strutture sociali dell’ancien régime, committenza e collezionismo si trasformano”.

Cfr. F. Gallo, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell’arte contemporanea*, Aracne, Roma 2008, p. 11.

⁴ F. Zanella, *Esporsi: architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona 2012, p. 7.

anni sull'astrattismo -, il progetto culturale e l'ipotesi critica che aveva l'intento di raccontare, il modo in cui si è confrontata con il contesto e ha promosso una propria specificità.

Nella voce *L'arte delle mostre*, proposta per l'enciclopedia Treccani Terzo Millennio¹, Paola Nicolin afferma che la vocazione dell'esposizione internazionale di Kassel "è sempre stata quella di diventare un dizionario di idee e concetti sulla modernità", attribuendo quindi a documenta un ruolo che possiamo identificare come discorsivo e normativo, volto a definire - appunto fornire un sistema di definizioni, come un dizionario - un determinato punto di vista di modernità. Tale punto di vista interpretativo si modella dunque su una complessa dinamica di ruoli, contesti, soggetti coinvolti, e si esplica tanto nell'attività del "mostrare" quando in quella del "nascondere"².

Documenta è quindi assunta come un caso di studio fondamentale per comprendere come, negli anni presi in esame - tra il 1955 e il 1964 - si siano configurati i processi di diffusione dell'opera d'arte. Rifacendoci ancora a Paola Nicolin, "il teatro dove l'intreccio tra opera d'arte, artista, curatore (o direttore scientifico), pubblico, contesto espositivo e mercato produce i suoi effetti più significativi in materia di promozione dell'artista, di politica culturale e naturalmente di valore (economico ed estetico) dell'arte stessa". La trattazione intende quindi restituire la complessità dei diversi soggetti coinvolti in questo "teatro", termine particolarmente appropriato considerando il fatto che l'ideatore stesso della manifestazione adotta un lessico di derivazione teatrale rimarcando il carattere di "messa in scena" dell'esposizione.

La tesi muove pertanto da una contestualizzazione delle origini, delle linee teoriche, dei modelli sottesi alla manifestazione, e in particolare dal suo rapporto con la città di Kassel e con la sua realtà storico-politica nel contesto della Germania Federale postbellica. La prima documenta viene inaugurata nel giugno del 1955, ad appena un mese quindi dalla dichiarazione della piena sovranità della Repubblica Federale Tedesca e del suo ingresso nella NATO, ma anche dalla sottoscrizione del Patto di Varsavia da parte dei paesi del Blocco Sovietico; mentre le due edizioni successive si svolgono parallelamente a quella "crisi di

¹ P. Nicolin, *L'arte delle mostre*, in Enciclopedia Treccani, XXI secolo, 2010. available at: <http://www.treccani.it/enciclopedia/l-arte-delle-mostre_%28XXI-Secolo%29/> [accessed 10.08.2014].

² Riprendendo Antonello Negri: "La fortuna di certe opere - ovvero di un certo stile, di un certo linguaggio, di un certo gusto - si accompagna all'occultamento, più o meno violento, di altre. Anche la storia dell'arte contemporanea si è sviluppata per cesure e occultamenti, determinati dall'affermazione di un punto di vista su un altro, o dal coincidere delle "idee dominanti" con un punto di vista estetico preciso, che è riuscito a oscurare tutti gli altri. Quella del mostrare è un'azione essenziale per il fare artistico, sia per la riflessione storico-critica su di esso. Ma altrettanto importante è il nascondere". A. Negri, *Le peregrinazioni terrene dell'artista*, in *Arte e artisti nella modernità*, Jaka Book, Milano 2000, p. 14.

Berlino” che porterà nel 1961 all’edificazione del muro. Per comprendere le documenta e il modo in cui esse hanno proposto una visione della storia dell’arte diviene prima di tutto necessario tenere conto di come la divisione politica avesse “scavato un solco profondo anche in ambito artistico”, come affermato da Hans Belting, secondo cui “le due parti non cercavano la loro identità nella tradizione artistica ma in un principio politico”¹. Il referente della trattazione - anche se talvolta semplificato con locuzioni come “ricezione tedesca” - è quindi sempre da indentificarsi non come “la Germania”, ma come una delle “due Germanie”, quella appunto Federale, tenendo sempre conto di come la divisione politica avesse determinato una frattura concernente anche la questione artistica e critica, particolarmente marcata in relazione alla questione dell’arte figurativa.

Nel primo capitolo si intende proporre una ricognizione di quelle che sono le ragioni che hanno portato una piccola città periferica come Kassel a imporsi come nuovo centro dell’arte contemporanea, rifacendosi ad un complesso dibattito sulle origini della manifestazione, e muovendo in particolare dal quesito posto da Harald Kimpel in apertura a una delle prime ricognizioni storiche sulla manifestazione: *Perché proprio Kassel?*².

La ricostruzione delle origini dell’esposizione si articola considerando i soggetti e i luoghi coinvolti, ripercorrendo a partire dai materiali d’archivio il costituirsi dell’associazione privata promotrice dell’iniziativa, la scelta della sede e la sua valenza simbolica (il museo Fridericianum, sventrato dai bombardamenti nel 1943) e, in una prospettiva più ampia, il modo in cui la manifestazione è andata configurandosi quale tentativo di definizione del modernismo. Lo sviluppo del dibattito è quindi contestualizzato sempre tenendo conto rapporto tra specificità locali e questioni globali, muovendo dalla convinzione che le origini della manifestazione siano un elemento cruciale per la comprensione delle successive. Ogni documenta - comprese ultime edizioni - non costituisce infatti un caso isolato ma si pone in rapporto a quella che è stata la storia della manifestazione, il cosiddetto “documenta-Prozess” identificato da Sarat Maharaj in occasione del convegno tenutosi nel 2005, all’interno delle iniziative promosse per il cinquantenario della manifestazione³. Tale processo è letto come il frutto di una costante tensione tra due forze, l’*Inszenierung* (l’“allestimento” ma anche la “messa in scena”, secondo una definizione che propone una precisa ripresa del

¹ H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, C.H.Beck, München 1992 (trad. it. *I tedeschi e la loro arte*, Il castoro, Milano 2005, p. 62).

² H. Kimpel, *Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos*, in “Kunstforum”, numero monografico della rivista “Kunstforum International”, Bd. 49, n.3, aprile-maggio 1982, pp. 24-32.

³ S. Maharaj, *Merz-Denken: Zur Auslotung des documenta-Prozess zwischen Kritik und Spektakel/ Merz-Thinking: Sounfing the documenta-process between critique and spetackle*, in K. Stengel, H. Radack, F. Scharf (a cura di), *documenta zwischen Inszenierung und Kritik*, Evangelische Akademie, Taschenbuch Hofgeismar, 2007, pp. 11-43.

lessico semantico teatrale) e la *Kritik* (la critica, e quindi il modello teorico, il giudizio assiologico, che viene ad incontrarsi con l'articolazione spaziale) che determinano gli aspetti di continuità e rottura, ripetizione e differenza nelle diverse edizioni. Nel caso delle prime tre documenta questi due momenti posso essere rispettivamente ascritti a due personalità: Arnold Bode e Werner Haftmann.

Sempre nel primo capitolo vengono prese in esame queste due figure, considerandone la formazione, le vicende biografiche, i progetti che hanno svolto precedentemente e parallelamente a documenta. Per quanto in parte lacunosi - dal momento che come sarà illustrato il costituirsi dell'archivio è successivo - i materiali documentari conservati presso il documenta Archiv hanno permesso di approfondire l'indagine sulle origini di documenta, da una parte rifacendosi anche ad un'ampia letteratura preesistente (per quanto sostanzialmente inedita in Italia) mentre da un'altra il tentativo è stato quello di ricercare un'originalità del taglio proposto a partire da un'attenzione sistematicamente rivolta alla questione dei rapporti con l'Italia, aspetto ancora mai indagato in precedenza e quindi ricco di spunti di riflessione. Alle ricerche a Kassel si sono dunque affiancate quelle all'archivio della Triennale di Milano e al Kunsthistorisches Institut di Firenze e uno studio specifico degli scritti di Haftmann dedicati all'arte italiana, al fine di riuscire a ricostruire il sistema di scambi e connessioni esistenti tra il dibattito italiano e quello tedesco a partire da questo specifico caso di studi.

Non sempre i risultati attesi sono stati confermati; ad esempio nel caso di Werner Haftmann non è stato possibile reperire materiali che permettessero di ricostruire i suoi rapporti con il contesto fiorentino prebellico, non tanto per una mancanza di documentazione o una difficoltà di accesso ad essa, quanto per la censura che subiva in quegli anni il Kunsthistorisches Institut, che implicava necessariamente una forma di "clandestinità" di attività che non erano in linea con le direttive di regime. Al contrario altri elementi sono emersi in questa fase, come la collaborazione di Bode con la Triennale di Milano del 1957, che è risultata di particolare interesse per comprendere il suo concetto di allestimento. Analogamente il reperimento dei verbali in cui si menzionano possibili collaborazioni a documenta poi non avvenute come nel caso di Luciano Baldessari, o diretti riferimenti a mostre italiane come quella di Picasso a Palazzo Reale del 1953, hanno permesso di mettere in luce quali modelli circolassero, che tipo di attenzione - o di resistenze - incontrassero e come essi abbiano agito sull'impostazione della mostra tedesca.

Per comprendere il modo in cui Bode struttura l'impaginazione spaziale di documenta verranno quindi considerati i precedenti alla mostra del 1955, quali la sua partecipazione negli anni '20 alle mostre di arte moderna organizzate a Kassel dall'associazione artistica cittadina, la sua attività "clandestina" nello

studio di architettura dei suoi fratelli negli anni del regime, gli allestimenti dei padiglioni proposti nei primi anni '50, tentando di individuare i suoi modelli di riferimento; al contempo è utile considerare i progetti coevi a documenta, tanto nelle realizzazioni - il già menzionato allestimento del padiglione tedesco alla "Mostra dell'Abitazione" dell'XI Triennale di Milano - quanto nelle forme non realizzate, come le proposte di ristrutturazione del Padiglione Tedesco della Biennale di Venezia. I risultati raggiunti al pari di quelli rimasti sulla carta permettono infatti di comprendere quelli che sono gli intenti programmatici e i riferimenti che hanno dettato le scelte proposte a Kassel.

Rifacendosi tanto alla lezione del Bauhaus e del Costruttivismo quanto all'architettura fieristica, Bode struttura lo spazio espositivo attraverso giochi cromatici, contrasti, effetti luministici. Centrale inoltre è la scelta del luogo: le rovine del Museum Fridericianum, museo settecentesco completamente sventrato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, diventano il teatro privilegiato attraverso cui rappresentare il ritorno in Germania di un'arte bandita, ma anche il luogo ideale per un sostanziale ripensamento della struttura museale. Nonostante la sua natura di manifestazione periodica, documenta si confronta infatti incessantemente nella sua storia con la questione della musealizzazione, non solo per la sede scelta ma - come sarà illustrato - negli intenti stessi dei suoi organizzatori e in particolare di Bode che arriverà, del 1964, a definirla come il "museo dei cento giorni". La narrazione proposta dalla prima documenta e nelle successive edizioni si coniuga così con una forma di presentazione inedita e sperimentale, che agisce in una dimensione relazionale rispetto ai differenti piani con cui si confronta, quali appunto l'apparato teorico, il contesto socio-politico in cui la mostra viene a collocarsi, le risorse economiche ottenute.

Per quanto concerne Werner Haftmann le ricerche svolte presso il Kunsthistorisches Institut, l'analisi dei suoi articoli e dei suoi scritti pubblicati a partire dall'immediato dopoguerra hanno permesso di identificare le linee guida su cui si articoleranno le scelte degli artisti proposti a Kassel, e di capire come l'arte italiana si è inserita all'interno di un preciso modello critico e storiografico. In particolare il volume *Malerei im 20. Jahrhundert* (d'ora in poi *Malerei*)¹ - letteralmente "Pittura del XX secolo", tradotto nella versione italiana come *Enciclopedia della pittura moderna* - può essere assunto come sostrato teorico fondamentale delle prime documenta.

¹ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München 1954. II edizione rivista e ampliata: W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert: eine Entwicklungsgeschichte*, Prestel, München 1959 (trad. ing. *Painting in the twentieth century*, Praeger, New York 1960; trad. it. *Enciclopedia della pittura moderna*, Il saggiatore, Milano 1960).

Un ultimo aspetto che sarà considerato nel primo capitolo è quello del rapporto, per quanto concerne l'arte italiana, con le scelte precedenti e parallele operate alla Biennale di Venezia. Fin dalla prima edizione, documenta intende porsi come un modello alternativo rispetto all'esposizione veneziana, di cui rifiuta la divisione in padiglioni e l'assegnazione di premi, rifacendosi piuttosto nella sua organizzazione al modo in cui era stato concepito l'Armory Show di New York, che non prevedeva premiazioni o giurie e voleva proporre una visione dell'arte moderna che andasse al di là di tradizioni locali. Lungi dal porsi come riesamina esaustiva di un argomento che potrebbe implicare una trattazione a sé stante, il capitolo dedicato al confronto tra le due mostre periodiche vuole piuttosto fornire un inquadramento generale dei rapporti tra le due manifestazioni nel modo in cui esse propongono due differenti forme di "racconto" dell'arte italiana. Da una parte la Biennale emerge come modello imprescindibile per le scelte operate a Kassel, con una riproposizione costante di artisti già esposti a Venezia; da un'altra risulta subito chiaro il divario nell'impostazione delle due manifestazioni, che cresce ulteriormente con le edizioni degli anni '60.

I tre capitoli successivi della trattazione sono dedicati rispettivamente alle documenta del 1955, 1959 e 1964 e sono tutti strutturati secondo uno schema comune: in primo luogo si propone una ricostruzione delle fasi progettuali delle singole edizioni, considerando quindi il modo in cui esse si rispecchiano nella fase realizzativa; è quindi proposta un'analisi degli allestimenti e della ricezione critica; in ultimo sono inseriti dei focus specifici sulla presentazione dell'arte italiana, considerando le inclusioni e le omissioni e il modo in cui esse si inseriscono nel contesto espositivo globale e nel nucleo tematico proposto. Per ogni documenta presa in analisi si propone dunque una riesamina del substrato teorico su cui si basa, muovendo dalle dichiarazioni esplicite di intenti fornite dai cataloghi, dalle trascrizioni dei discorsi inaugurali, dalle interviste, dagli scritti teorici e dai saggi redatti dai curatori, ma anche dalle fasi progettuali attraverso cui si è giunti a tali formulazioni, a partire dagli *exposé* e dai verbali dei consigli di lavoro conservati presso il documenta Archiv; le partecipazioni italiane verranno quindi sempre considerate all'interno di questi sistemi discorsivi, così come nel loro rapporto con le forme di allestimento e con le realtà internazionali, al fine di comprendere prima di tutto il modo in cui le opere sono state concepite all'interno della visione globale veicolata dalla manifestazione, che non prevede mai delle distinzioni nazionali. Per ogni capitolo è inoltre proposto un apparato documentario in cui sono inserite delle schede delle singole manifestazioni, una mappatura delle partecipazioni italiane, la trascrizione dei documenti selezionati e proposti nei testi in traduzione e un apparato iconografico volto a ricostruire i percorsi espositivi, sempre con particolare considerazione delle collocazioni delle opere italiane. In particolare per quanto concerne l'arte italiana si è cercato di restituire un quadro che permettesse di capire come le opere sono state collocate nei differenti percorsi, quali erano le cronologie proposte - si è scelto quindi di

riportare anche le datazioni sbagliate (accompagnate da quelle corrette tra parentesi quadre) perché ritenute significative per comprendere il disegno teorico sotteso alle selezioni e -per quanto con numerose lacune, soprattutto per quanto concerne le prime due edizioni - i prezzi di vendita e i valori assicurativi¹.

L'analisi considera quindi in primo luogo la specificità di ogni manifestazione cercando di illustrarne le rispettive potenzialità: documenta del 1955 come risposta ideale alla mostra monacense *Entartete Kunst* e come volontà di "documentare" l'arte bandita dal regime e reinserire la Germania in un dibattito culturale internazionale; documenta II del 1959 come momento di radicalizzazione delle istanze ideologiche negli anni dell'inasprirsi delle politiche culturali legate alla guerra fredda, espresse dalla concezione di Haftmann dell'astrattismo quale "arte libera del mondo libero"; infine, documenta III del 1964 come momento di istituzionalizzazione e ultimo luogo di incontro e al contempo di messa in crisi tra il modello espositivo anticonvenzionale di Bode - qua esemplificato nell'idea di "museo dei cento giorni" - e l'approccio idealista di Haftmann ancorato al culto della personalità artistica.

Nel capitolo dedicato alla prima documenta sono illustrati in particolare i primi *exposé* formulati da Bode, in cui risulta già chiara l'idea di concepire l'iniziativa come periodica a differenza di quanto affermato solitamente dalla letteratura che tende a ricondurre la ripetizione e l'istituzionalizzazione della mostra all'inaspettato successo raggiunto della prima edizione. Fin da queste prime fasi progettuali emerge inoltre l'intenzione di Bode, che non sarà di fatto realizzata neppure nelle due edizioni successive, di strutturare documenta come un luogo di confronto tra differenti linguaggi espressivi da presentarsi in modo "paritario", in linea quindi con quanto promosso negli stessi anni in Inghilterra con le mostre, le conferenze e gli incontri organizzati dall'Independent Group. Del tutto differente appare invece l'approccio dell'*exposé* di Haftmann, che assume come elemento programmatico la necessità di "documentare" le linee portanti dello "sviluppo dell'arte visiva", riallacciandosi alla tradizione espositiva tedesca prebellica, e quindi con l'intento di "reintrodurre" la Germania all'interno di un dibattito internazionale da cui era stata violentemente esclusa negli anni della dittatura.

L'analisi degli allestimenti² della prima documenta si pone dunque come emblematica di questa coesistenza di due differenti approcci alla questione

¹ Anche se affrontato in modo poco sistematico, in parte a causa dell'incompletezza della documentazione, ma soprattutto perché non era obiettivo della tesi quello di proporre un'indagine approfondita su tale aspetto che avrebbe richiesto un confronto più ampio con i valori coevi e successivi in Italia, i valori delle opere hanno permesso di indagare la ricezione dell'arte italiana all'estero anche attraverso i rapporti tra la fortuna critica e quella di mercato.

² A proposito del concetto di allestimento Anna Chiara Cimoli ricorda come esso non possa "essere appiattito ad un atto architettonico-spaziale", ma sia piuttosto "da considerarsi un gesto

estetica, in cui non sono assenti però punti di contatto. A partire dal materiale documentario conservato presso il documenta Archiv e avvalendosi delle recensioni, è stato possibile ricostruire - anche se con alcune lacune - il percorso espositivo, che muoveva da un'idea di affinità espressiva tra il moderno e l'arte antica o di provenienza extraeuropea, riprendendo un tipico topos del dibattito di questi anni, che si inserisce in una precisa concezione destoricizzante di quello che era letto come "primitivismo". Sono quindi illustrati altri aspetti della mostra che si pongono come precisi riferimenti alla mostra *Entartete Kunst*, chiaramente in una chiave semantica opposta improntata sul "riscatto" dell'arte bandita dal regime, mentre il culmine del percorso è identificato nella grande sala dedicata al modernismo internazionale, impostata a partire dal dialogo dalla chiara valenza simbolica tra un'opera di Pablo Picasso prestata dal MOMA (*Ragazza allo specchio* del 1932) e una del pittore di Kassel Fritz Winter (*Composizione in blu e giallo*), appositamente realizzata per l'occasione.

Documenta 1 propone dunque un'operazione che tende a sottrarre l'oggetto ad una sua storicizzazione, all'interno di un contesto espositivo che vuole "documentare" l'arte del secolo e sancire una forma di "universalismo" del modernismo che - in opposizione a quanto accaduto durante il regime, ma anche all'arte del Realismo Socialista - viene ad essere identificato come una forma di espressione di libertà.

A partire da questo quadro di riferimento viene quindi presa in esame la presenza italiana, considerando il modo in cui le scelte si sono inserite nel modello globale della manifestazione e il taglio interpretativo che viene dato ai singoli movimenti o esponenti proposti. Nel caso del Futurismo ad esempio emerge come da una parte sia presente una volontà di recupero di un linguaggio che era stato bandito negli anni della dittatura - fattore che impone la questione da una prospettiva decisamente differente rispetto a come si situa nel dibattito italiano postbellico - da un'altra la cronologia proposta (che vede il movimento esaurirsi con la prima guerra mondiale) risulta sintomatica della volontà di eludere la questione delle "implicazioni" con il regime fascista. Documenta segna così indubbiamente un'importantissima occasione espositiva che si inserisce in quel processo di riscoperta critica internazionale del movimento, ma contribuisce anche alla cristallizzazione di una visione interpretativa limitata e dettata da remore ideologiche (che risultano evidenti anche nel caso di Sironi che, come sarà illustrato, viene sostanzialmente svincolato dal Novecentismo).

complesso che stratifica significati, responsabilità, strumenti di comunicazione e che vive solo in una dimensione relazionale (e non monologica)".

A.C. Cimoli, *Musei Effimeri. Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Il saggiatore, Milano 2007, p. 13.

L'approfondimento sulla Metafisica mette in luce invece la grande fortuna di cui godeva il movimento nella Germania Federale, soprattutto in relazione ad alcune personalità come De Chirico e Morandi; emerge però anche come Haftmann - profondo conoscitore della produzione artistica e del dibattito storico-critico italiano - abbia tentato di andare oltre le scelte più facili proponendo nominativi decisamente meno noti sulla scena internazionale, come ad esempio de Pisis, senza tuttavia scalfire un'impostazione che tendeva a considerare marginale quanto prodotto in Italia tra gli anni '20 e la guerra, e con una deliberata esclusione di alcune ricerche, come quelle degli astrattisti lombardi. Infine il terzo grande nucleo proposto è quello delle ultime tendenze, analizzante anche in questo caso in relazione al rapporto tra il dibattito tedesco e quello italiano e proponendo un confronto tra le posizioni di Haftmann e quelle di Venturi e Marchiori. La prima documenta si inserisce infatti in un momento di importante diffusione internazionale di quegli artisti che avevano fatto parte del Fronte Nuovo delle Arti e del Gruppo degli Otto e risulta quindi particolarmente interessante ricostruire il modo in cui vengono proposti e la ricezione critica che ottengono. Analogamente da non sottovalutare sono le "assenze", quali le linee di ricerca - come ad esempio gli artisti legati al movimento del MAC - contrastanti con l'approccio idealista del critico tedesco.

Anche dallo studio della seconda documenta, dedicata all'arte dopo il 1945, emerge una marcata differenza tra momento progettuale e realizzativo: le proposte avanzate da Bode relative a mostre dedicate al design e all'architettura non trovano infatti nuovamente spazio nella dimensione espositiva. Parallelamente al modificarsi dell'assetto organizzativo - in particolare con il costituirsi di una GmbH (Società a responsabilità limitata) e con l'ingresso della città di Kassel in qualità di socio di maggioranza - la seconda documenta vede l'aumento delle sedi espositive: non più solo il museo Fridericianum ma anche il parco antistante il palazzo dell'Orangerie e il Palais Bellevue, entrambi edifici sventrati dai bombardamenti; inoltre all'approccio marcatamente eurocentrico che aveva segnato la prima edizione succede una netta apertura all'arte statunitense, con il coinvolgimento di Porter McCray, direttore del Programma Internazionale di Arte Moderna del MoMA. Le linee guida della mostra sono esplicitate da Haftmann nei due interventi (pressoché coincidenti) del testo proposto in catalogo e del discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione, in cui esalta l'astrattismo come arte "globale" del mondo libero. Inoltre, a differenza della prima edizione, con la seconda documenta viene meno il dialogo tra pittura e scultura, con la diversificazione sia curatoriale sia delle sedi. Anche in questo caso un'analisi dell'allestimento restituisce il modo in cui era concepita la narrazione del modernismo: certamente più lineare della precedente, documenta II si apre con una sezione dedicata ai "maestri" (Kandinskij, Klee e Mondrian presentati con gabinetti monografici, altri esponenti delle avanguardie storiche con un'opera), per passare poi alla parte dedicata alle ricerche degli ultimi

quindici anni. Tale premessa è dunque funzionale ad individuare delle figure guida che fungano da fondamenti del discorso di Haftmann secondo cui l'arte è "diventata astratta", formula normativa che implicava l'esclusione non solo dalla dinamica espositiva, ma dalla stessa storia dell'arte di tutte quelle forme espressive che non coincidono con l'assunto di base. Ancora una volta è proposta una contrapposizione dalla chiara valenza simbolica tra un artista tedesco, Ernst Wilhelm Nay, e uno di fama internazionale, Jackson Pollock, mantenendo come centrale la volontà di coniugare aspetti legati alla propria identità territoriale e l'identità collettiva, "globale" (intendendo con tale termine il "mondo" a ovest della "cortina") che si intendeva rappresentare.

Documenta II può appunto essere assunta come dispositivo di codificazione di una visione identitaria collettiva ("il mondo libero") che come tale si appoggia ad una retorica solitamente appannaggio di una visione nazionale ma che in questo caso ha invece l'ambizione di definire uno stile come canone diffuso su un piano globale. In questi termini essa diviene quindi un caso di studio di particolare interesse se si considerano gli sviluppi successivi del dibattito, e soprattutto il modo in cui tale identità costruita anche a partire da un modello determinato dalle contingenze storiche sia venuta a "frammentarsi" a seguito della caduta del muro di Berlino. Nel capitolo dedicato alla questione dell'identità all'interno del suo studio *Musei alla frontiera*¹ Maurizio Maggi si sofferma su come negli ultimi decenni del '900 siano sempre più numerose le iniziative legate alla questione dell'appartenenza collettiva, spesso assunta anche in modo strumentale "per diversificare e rendere più concorrenziale una destinazione turistica o per ottenere consenso sul mercato politico"². Egli sottolinea inoltre come un'idea dinamica di identità culturale, non più letta come una forma di testimonianza del passato conclusa e radicata rispetto ad un territorio, si sia affermata solo in anni recenti, e in particolare dalla fine del XX secolo, in un complesso intrecciarsi di marketing territoriale, globalizzazione del mercato espositivo, standardizzazione delle pratiche professionali.

Le radici di questi fenomeni possono appunto essere ritrovate negli anni del boom economico, che interessava la Germania negli anni '50 (il cosiddetto *Wirtschaftswunder*) e che vedeva un parallelo incremento del turismo culturale. Kassel, con le prime due documenta, rappresenta così un tentativo di inserire il territorio in questo processo con precise ricadute a livello locale: la prima edizione come strumento di riqualificazione urbana, il suo divenire manifestazione periodica come strategia di definizione del carattere cittadino come meta turistica; nell'ambizione di rappresentare un linguaggio comune del

¹ M. Maggi, *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, Jaka Book, Milano 2009, p. 66.

² Ibid.

“mondo occidentale” la città declina quindi su un piano globale la sua vocazione di definizione identitaria.

La linea teorica sottesa alla manifestazione emerge con chiarezza anche se si considerano le partecipazioni italiane e il modo in cui esse sono state proposte all'interno di questa complessa dinamica tra locale e globale. In questo caso si è scelto di focalizzare l'attenzione su un'assenza, quella di Renato Guttuso, e su un artista presente ma in modo del tutto marginalizzato, Lucio Fontana. Questi due casi sono emblematici in quanto permettono di cogliere come la visione dell'astrattismo informale come linguaggio del mondo libero e quindi unica alternativa possibile a quanto propagandato all'est non solo determini un'esclusione del linguaggio realista ma anche un'incomprensione delle ultime ricerche. In primo luogo viene quindi indagata l'interpretazione che Haftmann dà della poetica di Guttuso, artista a cui dedica numerosi scritti arrivando a “riscattarne” la poetica sostanzialmente separandola dal linguaggio realista; successivamente ci si sofferma sul “caso Fontana”, presentato a Kassel solo in questa occasione tra le edizioni che vedono la curatela di Haftmann e accolto come un'artista “kitsch” da parte della critica.

L'ultima parte del capitolo considera la sezione dedicata alla scultura, presentata a differenza che nella precedente edizione in una sede differente rispetto alla pittura e curata da Eduard Trier, chiamato quindi a confrontarsi con il concept generale della mostra. Il punto di partenza per comprendere le scelte operate in questa sezione è il volume *Figura e spazio: la scultura del XX secolo*, che uscirà l'anno successivo a documenta II e che ne rappresenta - analogamente a *Malerei* per quanto concerne le scelte di Haftmann - il fondamentale corrispettivo teorico. L'analisi del volume mette subito in luce le differenze interpretative dei due autori, che si riflettono nella sede espositiva: Trier non guarda infatti ad una diretta contrapposizione tra astrazione e figurazione, considerando piuttosto la crisi del linguaggio plastico delle sue funzioni tradizionali come occasione di rinnovamento del rapporto tra l'opera e l'ambiente. Tra le sezioni più riuscite e apprezzate della seconda documenta, la mostra della scultura propone così la componente ambientale anziché quella stilistica come fattore determinante a partire dal dialogo tra le sculture e le rovine del parco barocco dell'Orangerie. Nel capitolo vengono quindi presi in esame i singoli contributi italiani, considerando gli elementi di continuità e quelli di rottura rispetto alle precedenti scelte di Haftmann per documenta I, le inclusioni ma anche le omissioni come quella di Arturo Martini, l'interpretazione che ne viene proposta e la ricezione critica. Al di là dei singoli casi, dall'analisi emerge un quadro diversificato, ma anche in linea con una lettura internazionale della scultura italiana che ne identifica il massimo esponente in Marino Marini che trova una precisa corrispondenza con quanto proposto dieci anni prima al MoMA in occasione della mostra *Twenty-Century Italian Art*.

Il quinto e capitolo è dedicato a documenta III, che segna il momento di definitiva affermazione della mostra ma anche di crisi del modello espositivo che aveva caratterizzato le due precedenti edizioni. Anche in questo caso vengono per prima cosa presi in esame i verbali e gli *exposé*, redatti fin dal 1959, al fine di comprendere gli intenti che soggiacevano all'esposizione; da tale riesamina emerge un quadro fortemente contraddittorio in cui coesistono istanze di rinnovamento e spinte conservatrici. La stessa natura duplice caratterizzerà anche il piano espositivo, che si concretizza in una mostra che non è né retrospettiva né contemporanea. Come sarà illustrato molti dei progetti avanzati da Bode - dalla mostra di architettura alla volontà di fare dialogare l'arte contemporanea con quella moderna - resteranno sulla carta; alla mostra non saranno tuttavia estranee un'attitudine sperimentale e una volontà di aprire a diversi linguaggi, ma anche in questo caso non sempre con gli esiti sperati. Da una parte documenta III si pone come il luogo del ripensamento degli standard museali attraverso la formula "Il museo dei cento giorni", dell'apertura, per la prima volta, al design e del dialogo tra opera e contesto espositivo attraverso i particolari allestimenti di *Bild und Skulptur im Raum*; da un'altra è la mostra che Haftmann teorizza come incentrata sul culto romantico della "personalità", che perpetua una visione estetica idealistica di natura fortemente gerarchica, che vede l'esclusione della Pop Art, la marginalizzazione delle ricerche cinetiche, l'esclusione del design stesso dalle sedi ufficiali.

Le partecipazioni italiane riflettono perfettamente questa duplicità e queste contraddizioni, mostrando una linea di continuità rispetto alle edizioni precedenti nelle sezioni dedicate al disegno, ai "maestri", ma anche nella sezione dal carattere più innovativo *Bild und Skulptur im Raum (quadro e scultura nell'ambiente)*, proponendo invece nuovi nominativi in quella dedicata alle ricerche in corso - *Aspekte 64* - e venendo del tutto estromesse dalla sezione di arte cinetica.

Un caso di studio particolarmente significativo è indentificato nell'opera di Vedova *Absurdes Berliner Tagebuch*. Appositamente realizzata per le sale del Fridericianum, secondo quindi una tipologia che successivamente prenderà il nome di "Site Specific" - l'opera si pone infatti come un momento di incontro - mancato in altre sezioni - tra il modello spaziale sperimentale di Bode e il culto della personalità artistica di Haftmann, ponendosi come uno dei risultati più significativi della mostra. Per quanto già oggetto di innumerevoli studi, il reperimento della corrispondenza - anche se in parte lacunosa - tra l'artista e i curatori ha inoltre permesso di approfondire ulteriormente la genesi del lavoro e il modo in cui esso - realizzato a Berlino - si è rapportato con il contesto tedesco.

Infine il capitolo considera il modo in cui documenta III ha proposto le ultime ricerche dell'arte italiana. In particolare un ruolo decisivo, e ancora mai indagato,

è quello di Giuseppe Marchiori, chiamato da Haftmann a collaborare per quanto concerne la selezione degli artisti da inserire nella mostra relativa alle ultime ricerche. Il carteggio completo conservato presso l'Archivio Giuseppe Marchiori di Lendinara ha permesso quindi di comprendere come è andata a definirsi questa sezione e il modo in cui si è posta nei confronti di quel dibattito relativo alla questione del "superamento" dell'informale. In linea con i punti di forza ma anche con le carenze della manifestazione del suo complesso, quello che ne emerge è un quadro fortemente frammentario, con aperture (ad esempio la Nuova Figurazione di Pozzati e Adami) ma anche esclusioni di figure del calibro di Manzoni o Fontana, oggetto invece in questi anni di una circolazione in ambito tedesco grazie alle mostre proposte da Kultermann al Museo Morsbroich di Leverkusen, programmaticamente opposte a documenta.

L'analisi di queste tre edizioni di documenta ci restituisce quindi un quadro complesso tanto riguardo alla riformulazione del dispositivo espositivo quanto per ciò che concerne la ricezione dell'arte italiana in Germania nell'arco del decennio preso in esame. Attraverso un linguaggio espositivo specifico documenta riflette infatti un racconto del modernismo che si articola sul piano espositivo introducendo precise problematiche - il ruolo del curatore, della "messa in scena", dei finanziamenti, dei rapporti con l'estero e in particolare in questo caso di quelli con l'Italia - ponendosi come un momento di passaggio cruciale per comprendere gli odierni sviluppi del dibattito sulle esposizioni.

1.3 Introduzione al dibattito critico: documenta tra mito e storia

Mentre il dibattito coevo alle singole manifestazioni prese in esame sarà trattato nei rispettivi capitoli, in questa fase preliminare si vuole illustrare il modo in cui il discorso critico su documenta si è collocato all'interno della recente tradizione di studi legata alla fenomenologia espositiva. Dagli anni '70 e in particolare dal decennio successivo si è sviluppata infatti, parallelamente all'emergere di una sempre più diffusa presenza di esposizioni periodiche su un piano globale, una specifica linea di ricerca volta ad indagare queste realtà e il modo in cui esse si sono poste nei confronti delle tipologie di presentazione, produzione e divulgazione dell'opera d'arte. Tali riflessioni sono andate a incrociarsi con gli studi museologici e museografici, con le suggestioni provenienti dall'antropologia, dalla sociologia e dall'emergere dei cosiddetti "cultural studies", ma anche con la rilettura dei sistemi espositivi proposte nello stesso ambito artistico con la "Institutional Critique". In questi anni infatti, sulla scia del post-strutturalismo e degli studi di Foucault sui meccanismi di controllo del

“biopotere” della “biopolitica”, si è posta la questione del modo in cui il discorso artistico - critico ed espositivo - è definito dalle reti istituzionali¹.

Analogamente nel corso degli anni '70 ha iniziato a svilupparsi in Germania un'attenzione critica e storica per la storia di documenta, spesso volta a metterne in luce anche le implicazioni politiche e ideologiche². Un precedente all'affermazione del dibattito critico sulla manifestazione può essere identificato nel volume del 1972 *documenta-Dokumente 1955-1968: vier internationale Ausstellungen moderner Kunst* curato da Dieter Westecker, Carl Eberth, Werner Lengmann ed Erich Müller³, primo tentativo di ricognizione documentaria dei materiali conservati presso l'archivio. Letto da Dirk Schwarze⁴ come sguardo più “retrospettivo” che “analitico”, il saggio propone una selezione di articoli e di documentazione fotografica relativi alle prime quattro edizioni della manifestazione, e può dunque essere assunto come momento di partenza degli studi su essa. Nel testo viene riportato anche l'aneddoto, poi ripreso in occasione del volume dedicato al Museo Fridericianum nel 1979, identificato da Kimpel⁵ come atto fondativo del costituirsi di documenta come “mito”: Arnold Bode, professore di pittura presso l'Accademia di Kassel, passando vicino al museo in rovina avrebbe chiesto ai suoi studenti di calcolarne la superficie spaziale; ottenendo però risultati discordanti, avrebbe consigliato di misurare le facciate esterne con dei passi, mormorando, una volta ottenuto il risultato: “Sì, si potrebbe fare...”. Il valore simbolico dell'aneddoto diviene quello di legittimare il carattere “mitico” della manifestazione, ricollegando la figura di Bode a quella del genio romantico, che non cerca, ma trova quasi per caso, e la manifestazione all'idea di “intuizione”. È interessante quindi notare come il primo approccio storico a documenta, pur proponendo materiali documentari frutto di ricerche archivistiche, rientri, attraverso questo topos fondativo, pienamente in una strategia celebrativa che punta a mantenere un alone “legendario” intorno alla manifestazione.

¹ Artisti come Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren hanno proposto “installazioni che, dentro all'istituzione, hanno cercato di mostrare la finzione delle narrazioni e degli investimenti ideologici dei loro mecenati”, anche all'interno della stessa documenta: nel 1972 Broodthaers presentava la “Sezione pubblicità” del Musée d'Art Moderne. Département des Aigles che aveva fondato a Bruxelles nel 1968, accompagnando l'installazione con l'avviso: “This museum is a fiction. In one moment it plays the role of a political parody of artistic events, in another that of artistic parody of political events. Which is in fact what official museums and institutions do as well” ; Hans Haacke nella stessa occasione poneva una riflessione sulle strutture di potere sociale che regolano i meccanismi di diffusione della produzione artistica proponendo la terza versione della sua serie *Sondaggi*, in cui interrogava il visitatore sulla sua identità sociale e geopolitica.

Cfr. P. Nicolini, *L'arte delle mostre*, cit.; M. Broodthaers, cit. in R. Haidu, *The Absence of work. Marcel Broodthaers 1964-1976*, Massachusetts Institute of Technology 2010, p. 201.

² Cfr. H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Du Mont, München 1997, p. 79.

³ D. Westecker, C. Eberth, W. Lengmann, E. Müller, *documenta-Dokumente 1955-1968*, Kassel 1972.

⁴ D. Schwarze, *Die Expansion der documenta-Kritik. Eine Ausstellung im Spiegel der Presse*. Band 16 der Schriftenreihe zur Kunstskritik, Hrsg. Walter Vitt, Verlag Steinmeier, Nördlingen 2006.

⁵ Cfr. H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit., pp. 86-87.

Nel 1976 il critico Georg Jappe propone una prima analisi sistematica rivolta all'ultima edizione della manifestazione, documenta 6 svoltasi lo stesso anno, nel saggio *Die Methoden - wo sind sie?*, pubblicato nell'edizione del 1977/78 de "Das Kunstjahrbuch"¹. Membro dell'AICA e autore di recensioni su documenta 4 e documenta 5 edite sul "Frankfurter Allgemeine Zeitung", "National-Zeitung" e "Art International"², Jappe ricostruisce la vicenda critica della manifestazione appena conclusasi visionando oltre 600 articoli usciti sulla stampa tedesca e internazionale e fornendo quindi la prima riesamina critica di una delle edizioni.

Sempre nel 1977 un gruppo di studenti di storia dell'arte di Marburgo, membri di un collettivo letterario, propongono la stampa del testo dattiloscritto, promossa dalla libreria di Kassel "Wissen und Fortschritt Buchhandlungsgesellschaft m.b.H", *Documenta. Versuch einer politischen und ideologischen Analyse ihrer Geschichte*³, in cui avanzano l'idea di una possibile lettura "politica" della manifestazione, mentre l'anno successivo Robert Eikam discute presso la Gesamthochschule di Kassel la tesi *Zur ökonomische Bedeutung der Kunstaussstellung "documenta" für die Stadt Kassel*⁴ in cui prende in esame gli impatti economici, gli effetti sull'immagine della città, il pubblico coinvolto e la sua provenienza. Per quanto sostanzialmente privi di circolazione, tali lavori rappresentano i primi studi che analizzano documenta nel suo carattere istituzionale ed economico, considerandone la ricaduta sulla città di Kassel e il modo in cui essa si inserisce nel dibattito tedesco sull'arte a partire dal dopoguerra⁵. Nel primo caso in particolare, vengono messi in luce, seppur in un'ottica marcatamente ideologizzata, quelli che saranno alcuni dei termini chiave del dibattito successivo: il pamphlet afferma che la critica non deve "smontare" documenta come modello artistico o espositivo, ma in qualità di forma di "dominio", proponendo un parallelismo tra la preistoria di documenta e la storia della politica culturale tedesca a partire dal 1945 e leggendo poi le cinque edizioni come specchio di precise volontà di controllo.

¹ G. Jappe, *Die Methoden - wo sind sie?*, in H. Richter, K. Ruhrberg, W. Schmied (a cura di), in "Das Kunstjahrbuch", Beier-Press, Mainz 1978, pp. 46-103.

² Cfr. G. Jappe, *Im Hintergrund der Documenta: Gericht der Künstler und Boykott Der Kunsthändler*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 13 maggio 1968; G. Jappe, *Die kühnste documenta, die es je gab: Schafft die Askese des Künstlers eine Konsumkunst?*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 6 luglio 1968; G. Jappe, *Ideen sichtbar machen: Szeemanns Konzept für die documenta 1972*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 8 maggio 1970; G. Jappe, *Das Thema der documenta 5: Was ist Wirklichkeit?*, in "National-Zeitung Basel", 2 aprile 1971; G. Jappe, *documenta 5 frißt ihre eigenen Revolutionäre*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 8 luglio 1972; G. Jappe, *Erster Ueberblick über die documenta 5 in Kassel: Alles ist Kunst-aber Kunst ist nicht alles*, "National-Zeitung", 6 luglio 1972; G. Jappe, *What is Reality? The theme of Documenta 5*, in "Studio International", luglio 1971, pp. 2-3.

³ B. Manns, J. Nawrath, C.G Philipp, R. Rosinski, *Documenta. Versuch einer politischer und ideologischer analyse ihrer Geschichte*, Wissen u. Fortschritt, Buchhandlungs-Ges, Kassel 1977.

⁴ R. Eikam, *Zur ökonomische Bedeutung der Kunstaussstellung "documenta" für di Stadt Kassel*, unpubl., Tesi di Laura, Gesamthochschule Kassel 1977.

⁵ Cfr. H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit., p. 78.

Se il problema delle implicazioni tra documenta e le politiche culturali legate all'inasprirsi della guerra fredda è oggetto di una difficile ricostruzione che possa essere legittimata dal reperimento di fonti documentarie, resta innegabile la necessità di considerare le chiare valenze ideologiche assunte dalla manifestazione, particolarmente palesi nella seconda edizione. Nel 1987 l'argomento è oggetto di indagine da parte di Ian Wallace in occasione del convegno *The triumph of Pessimism* presso il British Columbia Department of Fine Arts, in cui questi propone documenta come specchio e protagonista del clima culturale tedesco del dopoguerra¹. All'interno del dettagliato studio su documenta promosso dal documenta Archiv in occasione della mostra *50 Jahre/Years documenta 1955-2005*, il saggio di Philipp Gutbrod² sottolinea come le partecipazioni americane nel 1959 non fossero selezionate dal comitato ma da Porter McCray, che era stato un membro dell'OSS (Office of Strategic Service), l'organizzazione che precorreva la costituzione della CIA, e come lo stesso Alfred H. Barr, con cui Werner Haftmann collabora per la mostra *German Art of the Twenty Century* tenutasi al MoMA nel 1957³, fosse legato ai servizi segreti americani. La consapevolezza o meno di Haftmann riguardo a tali dinamiche resta una questione aperta e probabilmente irrisolvibile, che non può tuttavia portare a sottostimare il ruolo ideologico esercitato dalla manifestazione.

Walter Grasskamp, uno dei maggiori studiosi di documenta, cura nel 1982 un numero monografico della rivista "Kunstforum" dedicato all'esposizione, che può essere assunto come punto di partenza di un approccio critico volto a una sua riesamina storica. Intitolato *Mythos documenta*, esso riporta un'ampia sezione illustrativa in cui vengono proposte immagini delle prime sei edizioni della manifestazione, e due saggi critici, di Grasskamp⁴ e Kimpel⁵, dedicati rispettivamente a documenta come forma di "modello di costruzione della storia

¹ I. Wallace, *The First Documenta 1955*, intervento presentato in occasione del convegno: "The Triumph of Pessimism", University of British Columbia Department of Fine Arts, 26 settembre 1987.; rist. I. Wallace, *The First Documenta 1955*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.
Available at: <www3.documenta.de/Wallace-The-First-Documenta-1955.BF.clean> [accessed 25.07.2013].

² P. Gutbrod, *Werner Haftmanns Einführung im Katalog der documenta 2/ Werner Haftmann's introductory to the Documenta 2 catalogue*, in M. Glasmeier, K. Stengel (a cura di), *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005, 2. Archive in motion*, Schriftenreihe des Documenta Archivs, Steidl, Göttingen 2005, pp. 191-199.

³ W. Haftmann, A. Hentzen, W.S. Lieberman, *German Art of the 20th Century*, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 2 ottobre - 2 dicembre 1957, New York, Museum of Modern Art, New York 1957.

⁴ W. Grasskamp, *Modell documenta. Oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?*, in "Kunstforum International", cit., pp. 15-22.

⁵ H. Kimpel, *Warum gerade Kassel?*, cit.

Il saggio è tratto dalla tesi di laurea discussa presso la Philipps Universität di Marburgo *documenta-Geschichte und Funktion eines Kunstvermittlungsinstitution (documenta - storia e funzioni di un'istituzione di mediazione artistica)*, poi pubblicata interamente - in una versione rivista e aggiornata - nel 1997.

Cfr. K. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit.

dell'arte" e al rapporto tra essa e la città di Kassel nella definizione del "mito" dell'esposizione. Nell'introduzione Grasskamp sottolinea come al centro del volume illustrato non si trovi l'arte da sola, isolata in un regno autonomo, ma l'immagine selezionata in modo tale da poter "ricostruire la presenza dei visitatori, il rituale politico e culturale della sua presentazione, i processi di usura e invecchiamento che sembrano seguire ogni opera"¹. Le foto vogliono fornire un confronto tra mode artistiche e del vestiario, tra lavori e opere, in un volume concepito più come racconto per immagini che come ricostruzione esauriente della mostra. Grasskamp prende poi le distanze tanto dalle "teorie del complotto", volte a ridurre l'importanza della manifestazione all'interno del dibattito sull'arte e le esposizioni a semplice "strumento di controllo", quanto dalle letture che tendono a ignorare la realtà politica in cui si colloca, vedendo in entrambi gli approcci delle prospettive falsate.

I due studiosi possono essere assunti come gli iniziatori di un'attenzione alla manifestazione intesa come struttura discorsiva, "mito" in senso barthesiano, modello istituzionale; adottando un approccio che guarda alla critica post-strutturalista avviano un processo di "decostruzione" di documenta operando una sistematica analisi di quelle che sono le dinamiche storiche, dialettiche, politiche di cui è portatrice. "Documenta Mythos" rappresenta dunque un momento essenziale per l'affermazione degli studi su documenta, che si svilupperanno essenzialmente a partire dagli anni '90 e soprattutto nel decennio successivo.

Nel 1983, a un anno quindi dal numero monografico della rivista, esce il primo saggio volto a ricostruire la storia della manifestazione, *Documenta. Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien*², di Manfred Schneckenburger, direttore artistico della sesta e dell'ottava edizione. Comprendente una selezione di materiali d'archivio e della rassegna stampa, esso presenta un'introduzione critica in cui l'autore ripercorre la storia della manifestazione collocandola in una linea di intersezione ideale a partire da due diversi processi. In primo luogo egli considera la storia delle grandi istituzioni espositive e museali che ripercorre brevemente dagli sviluppi dei Salon parigini per arrivare quindi a quelli che identifica come momenti di cesura e diretti riferimenti di documenta: la mostra del Sonderbund di Colonia del 1912 (un collegamento proposto da Werner Haftmann³ nello catalogo stesso della prima documenta e ampiamente ripreso

¹ W. Grasskamp, *Zu diesem Heft*, in "Kunstforum International", cit., p. 3.

² M. Schneckenburger, *documenta - Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien*, Verlag F. Bruckmann KG., München 1983.

³ W. Haftmann, *Einleitung*, in *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, catalogo della mostra, Kassel, 15 luglio - 18 settembre, Prestel-Verlag, München 1955, p. 15 (trad. it. *Introduzione alla mostra del XX secolo "Documenta"*, in "I quattro soli. Rassegna d'arte attuale", anno III, n. 1, gennaio-febbraio 1956, pp. 6-11).

dalla stampa coeva¹) e l'Armory Show di New York dell'anno successivo. Schneckenburger ricorda inoltre come precedente del riutilizzo in chiave simbolica delle strutture in rovina l'allestimento proposto in occasione della mostra di Picasso a Palazzo Reale, menzionato dallo stesso Arnold Bode nel primo progetto risalente alla fine del 1953². In secondo luogo Schneckenburger colloca documenta all'interno di un filone di ricerca volto alla messa in discussione di quello stesso sistema espositivo, proponendo gli allestimenti di Bode come un momento cardine della ridefinizione delle modalità di presentazione ed esposizione delle opere d'arte del secondo Novecento. Egli si sofferma quindi sul ruolo teorico svolto da Werner Haftmann, ricordando le tangenze tra il manuale redatto da questi, *Malerei* e la prima documenta, tanto nelle prospettive proposte quanto nelle preferenze e nelle mancanze (tra cui cita il caso di Magritte) e ricorda come tali aspetti non possano essere scissi da una dimensione politica, e quindi dalle problematiche tedesche del dopoguerra, prendendo tuttavia le distanze da interpretazioni che vedono nella manifestazione un approccio puramente ideologico o dottrinario. Secondo Schneckenburger documenta non deve essere guardata "come una mostra ma sempre come un'opinione, mai come un panorama ma sempre come una prospettiva, non come una documentazione neutrale ma sempre come un documento³".

Nel 1987 Chris Steenbergen propone su "Metropolis" un articolo che ripercorre la storia della manifestazione, soffermandosi in particolar modo sulla contrapposizione di Haftmann alle posizioni "apocalittiche" di Sedlmayr, mentre nel 1992 si tiene presso lo Stadtmuseum di Kassel la mostra *Kassel 1955. Die Stadt im Jahr der ersten documenta*, curata da Christian Broming e Alexander Link e accompagnata da un catalogo edito dalla Jonas Verlag, in cui, a partire da un lavoro di analisi dei fondi d'archivio contenuti presso il documenta Archiv e lo Stadtarchiv, si propone una riesamina della situazione in cui versava Kassel

¹ Cfr. W. Fischer, *Das Publikum: eine Uhr, die nachgeht: "documenta" - die Kunst unseres Jahrhunderts*, in "Freie Presse", 22 luglio 1955; G. Schön, *Brief und Siegel für die Moderne: Zur Ausstellung "documenta" in Kassel*, in "Gießener Freie Presse", 23 luglio 1955; R. Pérard, *Genius der Kunst: Zur Ausstellung „documenta“ in Kassel*, in "Darmstädter Echo", 23 luglio 1955; H.Hänel, „documenta“ Kunst des XX. Jahrhunderts: Die Wege der abendländischen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, in "Die Südpst", 30 settembre 1955.

Il confronto tra documenta e il Sonderbund è un topos che viene proposto anche sulla stampa internazionale e che permane in occasione delle successive edizioni; si veda ad esempio: *Echos: Grands Ebénistes du XVIII* siècle - Documenta*, in "L'Oeil", 1 ottobre 1955; J. Russel, *Kassel Conformists*, in "The Sunday Times", 19 luglio 1959; P. Lufft, *Der Blick zurück: Über das ewige Rekapitulieren heute*, in "Die Welt", 20 maggio 1964.

² Cfr. A. Bode, *Exposé über eine Ausstellung in Kassel, 1955 "Europäische Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts"* [Exposé di una mostra a Kassel, 1955, "Arte europea del XX secolo"], ca. fine 1953.

In: dA / d1/ M. 9.

Apparato documentario 2.1.

³ M. Schneckenburger, *documenta - Idee und Institution*, cit., p. 13.

nell'anno della prima documenta in relazione ai piani di ricostruzione e ridefinizione urbanistica. All'interno del volume vengono proposti anche un saggio di Kimpel dedicato ai rapporti tra la città e la prima documenta e uno di Lucius Burckhardt - che aveva fatto parte del comitato di lavoro addetto alla curatela della sezione dedicata all'architettura, *Utopie und Planung (Utopia e pianificazione)*, in occasione di documenta 5 del 1972 - dedicato al *Bundesgartenschau*, il Festival Federale dei Giardini che si tiene nello stesso anno della prima documenta e che, come sarà illustrato, ne rappresenta il motivo propulsore.

Nello stesso anno Hans Belting in *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*¹ affronta la questione dell'arte tedesca del dopoguerra, affermando che l'idea di un'identità nazionale - compromessa dal tipo di uso che ne era stato fatto dal regime - fosse divenuta un tabù in questi anni e fosse stata quindi sostituita da un'identità che si preferiva chiamare "europea" o "occidentale" (entrambi concetti che, come sarà illustrato, verranno proposti come possibili sottotitoli della prima documenta). Nel 1995 egli tornerà ad affrontare questa tematica, concentrandosi nello specifico sul ruolo della manifestazione di Kassel, nella versione ampliata del celebre saggio del 1983 *Das Ende des Kunstgeschichte*². Secondo Belting la prima documenta opponeva una forma di culto del modernismo alla proscrizione di cui era stato oggetto, iscrivendosi in un clima di "riparazione" che non riusciva a porsi come reale confronto critico con il passato, come sarà illustrato più dettagliatamente nel capitolo 2.4.

Tra la seconda metà degli anni '80 e gli anni '90 si è sviluppata - parallelamente alla proliferazione di mostre periodiche quali le biennali di L'Avana (1984), Lione (1992), Montréal (1995), Berlino (1996) e la biennale itinerante Manifesta (1996) - una nuova metodologia teorica che guarda alla storia delle mostre come disciplina con un proprio statuto e una propria specificità³; numerose analisi relative alla storia degli allestimenti e delle esposizioni hanno quindi rivolto la propria attenzione a documenta.

Nel celebre saggio *The art of exhibition* pubblicato su "October" nel 1984 - e riproposto nel 1993 in *On the museum's ruins* - Douglas Crimp⁴ propone

¹ H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, cit.

² H. Belting, *Die späte Kult der Moderne: "Documenta" und "Westkunst"*, in *Das Ende des Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, C.H.Beck, München 1995 (versione rivista e ampliata di: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983), pp. 46-52.

³ Cfr. S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2012.

⁴ D. Crimp, *The Art of Exhibition*, in "October", Vol. 30, autunno 1984, pp. 49-81; rist. in D. Crimp, *On the museum's ruins*, Mit Press, Cambridge 1994, pp. 236-38 (trad.it. *Sulle rovine del museo*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano 2005, pp. 105-117).

un'analisi di documenta 7 curata da Rudi Fuchs, soffermandosi sulla storia dell'esposizione e in particolare sul suo rapporto con la città, anche a partire da operazioni di artisti legati alla critica istituzionale - come quella di Hans Haacke - che propongono una riflessione sul contesto espositivo:

Haacke's Oelgemalde suggested to the viewer that the relevant history of the town of Kassel was nearer to us than the one to which Documenta's artistic directors constantly made reference. Fuchs sought to locate his Documenta within the grand tradition of the eighteenth century, when the aristocrats of Hesse-Kassel built their splendid palace, one of the first museum buildings in Europa. [...] Kassel has, however, as I have stated, a recent history that is far more relevant. If Fuchs had to build walls within the museum it was because the original ones had been destroyed by the Allied bombings of World War II. Kassel, once at the very centre of Germany, was one of Hitler's strategic ammunition depots. But Kassel no longer lies at the centre of Germany; it is now only a few miles from the border of that other Germany to the east. Haacke's work, then, might have evoked for Documenta's visitors not Kassel's glorious eighteenth-century past, but its precarious present, at time when the tensions of the cold war have been dangerously escalated once again.

Nel 1986 esce lo studio dedicato alle esposizioni di Ekkehard Mai¹, che a proposito di documenta afferma:

[...] con documenta entra in gioco la storia, il problema della continuità, la documentazione. E, insieme a questo, l'eupeismo, poiché tutto questo è stato, ed è, fino alle ultime ramificazioni, fino alle più giovani manifestazioni, un fenomeno europeo.²

Due anni dopo alla Berlinische Galerie si tiene la mostra *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, dedicata appunto alle "più importanti mostre del XX secolo in Germania", in cui viene proposta una ricostruzione parziale della seconda documenta del '59³. Nel saggio pubblicato in catalogo Kurt Winkler definisce documenta come la "mostra di arte moderna per eccellenza da trent'anni", "sinonimo stesso di arte moderna" e "il caso da cui è possibile leggere la storia della ricezione del moderno nei paesi occidentali industrializzati"⁴. In particolare egli, dopo aver ripercorso la storia della manifestazione - attribuendone l'istituzionalizzazione al successo ottenuto nel 1955 - propone la seconda

¹ E. Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1986.

² *ibid.*, p. 57 (traduzione da A. Cestelli Guidi, *Le "documenta" di Kassel*, cit., p. 11).

³ K. Winkler, *documenta 59: Kunst nach 1945. Kassel 1959*, in E. Züchner (a cura di) *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, catalogo della mostra, Berlino, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 25 settembre 1988 - 8 gennaio 1989, Berlinische Galerie, Berlin 1988, pp. 426-433.

⁴ *Ibid.*, p. 427.

documenta come momento di affermazione di un nuovo modello espositivo e quindi come caso paradigmatico per la storia delle esposizioni.

Dai primi anni '90 viene inoltre indagata la figura di Arnold Bode, a partire dagli studi di Bettina Becker, che nel 1990 discute la tesi dedicata al fondatore di documenta, *Arnold Bode: Ein Mann mit Eigenschaften*¹ presso l'Università di Kassel e l'anno successivo cura la mostra in collaborazione con l'Ufficio Cultura e il documenta Archiv *Arnold Bode: Projekte im Raum* in cui viene proposta una panoramica del suo operato che considera tanto gli allestimenti, quanto i lavori legati all'arredo urbano e al design. La stessa studiosa cura inoltre, assieme a Marianne Heinz e Cora Eggers, anche la mostra *Arnold Bode (1900-1977). Leben + Werk*² presso lo Staatliche Museum di Kassel nel 2009, in occasione della quale è proposto un catalogo con una raccolta di saggi delle stesse curatrici e dei principali studiosi della manifestazione quali Harald Kimpel e Dirk Schwarze. Un contributo particolarmente rilevante dedicato alla figura di Bode esce infine nel 2007, con il volume curato da Heiner Georgsdorf *Arnold Bode. Schriften und Gespräche*³, in cui - a partire da un complesso lavoro di ricerca presso il documenta Archiv, l'archivio del castello di Wilhelmshöhe e lo *Staatsarchiv* di Kassel - vengono proposti scritti di Bode dal 1920 al 1977, anno della morte.

Parallelamente le analisi di Walter Grasskamp vengono proposte in diversi saggi che prendono in esame la storicizzazione e l'analisi delle funzioni dei contesti espositivi: nel 1994 vengono pubblicati gli atti del convegno *The Institute of Culture: The Museum* tenutosi al Center for European Studies della Harvard University nel marzo 1988 all'interno del volume curato da Daniel J. Sherman e Irit Rogoff *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*⁴. Nella seconda sezione del volume, dedicata appunto ai "discorsi", ossia ai substrati teorici veicolati dai contesti espositivi, viene proposto un saggio di Grasskamp che analizza le differenze e le affinità tra la prima documenta e la mostra di Monaco dedicata all'arte degenerata⁵. Un saggio dello studioso sempre dedicato alla prima edizione della manifestazione viene presentato inoltre all'interno del volume del 1991 *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig*

¹ B. Becker, *Arnold Bode: Ein Mann mit Eigenschaften*, unpubl., Tesi di Laura, Univ. Kassel, 1990.

² M. Heinz (a cura di), *Arnold Bode (1900-1977): Leben + Werk*, catalogo della mostra, Kassel, documenta-Halle, 16 dicembre 2000 - 4 febbraio 2001, Edition Minerva, Wolfraatshausen 2000.

³ H. Georgsdorf, *Arnold Bode. Schriften und Gespräche*, Siebenhaar Verlag, Berlin 2007.

⁴ D. J. Sherman e I. Rogoff (a cura di), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

⁵ W. Grasskamp, "Degenerate Art" and documenta I: *Modernism Ostracized and Disarmed*, in D. J. Sherman e I. Rogoff (a cura di), *Museum Culture*, cit., pp. 163-194.

Il saggio è una versione rivista e leggermente accorciata del capitolo "Entartete Kunst" und documenta I. *Verfemung und Entschärfung der Moderne* pubblicato in W. Grasskamp *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, Beck, München 1989, pp. 76-119.

exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, curato Bernd Klüser e Katharina Hegewis¹, mentre nel già menzionato volume del 1996 *Thinking about exhibitions* viene proposta la traduzione del saggio uscito nel numero di “Kunstforum” del 1982².

Nel 1997 lo storico dell’arte olandese Sybrandt van Keulen propone sulle pagine di “Kunst- en Museumjournaal” una riflessione sulle valenze politiche degli spazi espositivi e sui rapporti tra queste e le nuove tecnologie; egli si sofferma particolarmente sulle prime documenta e sul ruolo da esse giocato in un tentativo di definizione di “cosa dovesse essere considerato arte”³, a partire da un disegno di riqualificazione del modernismo di matrice idealista. Le stesse posizioni saranno anche al centro del saggio di Wolfgang Lenk del 2005, pubblicato all’interno del volume *Kunst in Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*⁴, dedicato a una storia critica della cultura museale tedesca. Lenk vede documenta come una “sfida” al museo tradizionale, sottolineando la necessità di considerarla come un “mito” nel senso barthesiano del termine e inquadrarla quindi in qualità di dispositivo non solo di diffusione o mediazione ma anche di legittimazione.

Tra il 1995 e il 2007 Kimpel cura insieme alla direttrice del documenta Archiv Karin Stengel quattro volumi dedicati rispettivamente alle prime quattro edizioni della manifestazione, riportanti una selezione della documentazione fotografica ed estratti della rassegna stampa a partire dalla ricognizione dei fondi archivistici⁵, assunti in questa trattazione come riferimenti fondamentali per quanto concerne i capitoli dedicati alla ricostruzione degli allestimenti. Nel 1997 Kimpel pubblica inoltre *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*⁶, un’analisi ampiamente articolata e dettagliata della storia e delle funzioni di documenta che guarda al suo ruolo “di istituzione artistica di mediazione”. Nello stesso anno esce anche il primo testo italiano dedicato alla storia della manifestazione, *Le*

¹ W. Grasskamp, *documenta- Kunst des XX. Jahrhunderts*, in B. Klüser e K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Insel Verlag, Frankfurt/Leipzig 1991, pp. 116-125.

² W. Grasskamp, *For example, documenta, or, how is art history produced?*, cit.

³ S. van Keulen, *The Arts of Our Time*, in “Kunsten Museumjournaal”, volume 7, nr. 1/2/3, 1996, p. 111.

⁴ W. Lenk, *Die documenta als Herausforderung des Kunstmuseum*, in L. Hieber, S. Moebius, K.S. Rehberg (a cura di), *Kunst in Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, transcript, Bielefeld 2005, pp. 155-183.

⁵ H. Kimpel, K. Stengel, *documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung ; eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen, Bremen 1995; H. Kimpel, K. Stengel, *documenta 2 1959. Kunst nach 1945; internationale Ausstellung; eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen, Bremen 2000; H. Kimpel, K. Stengel, *documenta 3 1964. Internationale Kunstausstellung; eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen, Bremen 2005; H. Kimpel, K. Stengel, *documenta 4 1968. Internationale Kunstausstellung; eine fotografische Rekonstruktion*, Edition Temmen, Bremen 2007.

⁶ H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit.

“documenta” di Kassel. *Percorsi nell’arte contemporanea*, di Maria Cestelli Guidi¹ in cui, riprendendo in parte l’impostazione del saggio di Schneckenburger, viene proposta un’analisi delle prime nove edizioni soffermandosi sul modo in cui i diversi indirizzi curatoriali si sono rapportati alle dinamiche culturali e al contesto sociale in cui si veniva a collocare la manifestazione. Cinque anni dopo viene pubblicato un secondo studio italiano, *La Biennale di Venezia, documenta di Kassel* di Marilena Vecco², in cui viene proposto un confronto tra la storia della Biennale e quella di documenta in relazione ai differenti assetti organizzativi, istituzionali e gestionali delle due esposizioni. Questi due testi sono dunque identificabili come i due principali studi dedicati alla manifestazione in area italiana, capaci di fornire attraverso due prospettive differenti un utile quadro della manifestazione.

Kimpel continua a dedicarsi alla storia di documenta, in particolare con i saggi *documenta. Die Überschau*³ del 2002, in cui propone un’analisi delle prime undici edizioni; lo studio del 2003 legato al progetto di Joseph Beuys presentato all’edizione di documenta del 1982⁴ a partire dai materiali reperiti presso l’archivio; infine *documenta emotional. Erinnerungen an die Weltkunstausstellungen*⁵ del 2012, una rassegna di saggi, articoli di giornale, autobiografie dei curatori, dei critici, dei visitatori delle 12 edizioni di documenta.

In occasione del convegno tenutosi nel 2004 presso il Kunsthistorische Institut der Universität Bonn dal titolo “*Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im westlichen Nachkriegsdeutschland (Continuità e nuovo inizio. Storia dell’arte nella Germania occidentale postbellica)*”, i cui atti sono pubblicati nel 2006⁶, Gregor Wedekind - docente di storia dell’arte moderna e contemporanea presso l’Institut für Kunstgeschichte di Mainz - propone un intervento dedicato alla questione del rapporto tra l’astrattismo e il concetto di “occidente”. A partire da un’analisi della scelta dell’associazione che organizza la prima documenta di prendere il nome di “Arte occidentale del XX secolo”, egli critica la tendenza a strumentalizzare tale termine sostenendo la necessità di

¹ A. Cestelli Guidi, *Le documenta di Kassel. Percorsi dell’arte contemporanea*, Costa & Nolan, Milano 1997.

² M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicazione dell’arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2002.

³ H. Kimpel, *documenta. Die Überschau*, Dumont Verlag, Köln 2002.

⁴ H. Kimpel, *J. Beuys, 1982/2002: 20 Jahre Joseph Beuys: 7000 Eichen-Standverwandlung statt Stadtverwaltung*, Stadt Kassel, Kassel 2003.

⁵ H. Kimpel (a cura di), *documenta emotional. Erinnerungen an die Weltkunstausstellungen*, Jonas Verlag, Marburg 2012.

⁶ G. Wedekind, *Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der Documenta als Antwort auf “unsere deutsche Lage”*, in N. Doll, R. Heftrig, O. Peters, U. Rehm (a cura di), *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland* atti del convegno tenutosi dal 7 al 9 ottobre 2004 presso il Kunsthistorische Institut della Università di Bonn dal titolo *Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im westlichen Nachkriegsdeutschland*, Böhlau, Köln 2006, pp. 165-181.

collocarlo in relazione alla storia tedesca del dopoguerra, aspetto come visto già indagato da Belting.

Nel 2005 *The manifesta decade* ripercorre invece l'affermazione di indirizzi curatoriali volti a indagare nuove geografie artistiche a partire dalla caduta del muro di Berlino, soffermandosi in particolar modo sulla rassegna itinerante Manifesta, ma dedicando anche attenzione alle ultime edizioni di documenta per il ruolo svolto da esse nel dibattito sul postcolonialismo¹. Anche il recente saggio di Roberto Pinto *Nuove geografie artistiche*² propone un'analisi, ma su una prospettiva storica più ampia, del modo in cui sono mutati i contesti espositivi nel corso del '900 in relazione al cambiamento degli scenari geopolitici e ai processi di decolonizzazione. Egli ripercorre anche la storia di documenta e indaga la progressiva messa in crisi della prospettiva eurocentrica che aveva caratterizzato le prime fasi della manifestazione anche attraverso l'acquisizione dei riferimenti della critica post-coloniale.

Nel 2005 si tengono le celebrazioni del cinquantenario di documenta e per questa occasione vengono promosse due pubblicazioni e una mostra presso il Fridericianum. I due volumi, *Archiv in motion*³ e *Discreet Energies*⁴ sono dedicati rispettivamente alla storia della manifestazione e alla mostra in corso per celebrare il cinquantenario; nel primo, attraverso un apparato teorico complesso, vengono presi in esame gli allestimenti e i curatori di documenta, le tematiche affrontate, i programmi cinematografici e teatrali proposti delle diverse edizioni, la ricezione critica, e infine sono proposti undici saggi dedicati a ciascuna delle edizioni trascorse. Nello stesso anno si tiene anche il convegno *documenta zwischen Inszenierung und Kritik*⁵ presso la Evangelische Akademie di Hofgeismar. Nella pubblicazione degli atti, uscita due anni dopo, Karin Stengel e Friedhelm Schwarz propongono una possibile periodizzazione dei differenti stadi attraverso cui si è articolato il dibattito su documenta, in relazione all'affermazione di differenti modelli di critica dell'arte e degli allestimenti:

- I. Anni '50: forma idealistico-letteraria della critica d'arte
- II. Anni '70: forma politicizzata della critica d'arte
- III. Anni '80- primi anni '90: forma postmoderna della critica d'arte

¹ E. Filipovic, *The Global White Cube* in B. Vabderlinden, E. Filipovic, *The manifesta decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, The MIT Press 2006, pp. 63-84.

² R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia books, Milano 2012.

³ M. Glasmeier, K. Stengel (a cura di), *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005, 2. Archive in motion*, cit.

⁴ M. Glasmeier, K. Stengel (a cura di), *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005, 1. Discreet Energies*, Schriftenreihe des Documenta Archivs, Steidl, Göttingen 2005.

⁵ K. Stengel, F. Scharf, *Stationen der documenta-Kritik*, in K. Stengel, H. Radack, F. Scharf (a cura di), *documenta zwischen Inszenierung und Kritik*, cit., pp. 135-156.

IV. Fine del millennio: discorso di ricerca scientifica nel contesto della globalizzazione¹

A proposito del primo periodo, che sarà quello preso in esame nella presente trattazione, gli autori affermano che la premessa fondamentale da cui partire sono le posizioni di Werner Haftmann, e il modo in cui esse si rapportano alla situazione del dibattito tedesco del dopoguerra, contrapponendosi in particolare alla linea conservatrice e antimoderna sostenuta da Hans Sedlmayr con la pubblicazione di *Verlust der Mitte*², e collocandosi all'interno del processo, ancora in atto a dieci anni dalla fine della dittatura nazista, di ricostruzione e ridefinizione di un'identità culturale tedesca.

Nel 2006 Dirk Schwarze pubblica inoltre un breve volume dedicato alla storia della critica di documenta, *Die Expansion der documenta-Kritik*, soffermandosi sulla ricezione da parte della stampa delle diverse edizioni. Sempre dello stesso autore, che aveva curato recensioni e riflessioni su documenta fin dagli anni '70³, esce nel 2007 *Die Kunst der Inszenierung: Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hob*⁴, un'analisi della tipologia di allestimento proposta da Bode a partire dal caso specifico della sala di Wilhelm Nay in occasione di documenta III.

Un importante momento di confronto teorico sui rapporti tra politiche culturali e istanze ideologiche è identificabile poi nella mostra *Art of two Germanys/ Cold War Cultures*⁵ organizzata nel 2009 dal Los Angeles County Museum in collaborazione con il Kulturprojekte Berlin e curata da Stephanie Barron ed Eckhart Gillen, in cui le prime due documenta vengono presentate come momento essenziale di promozione di un'arte che veniva a identificarsi - contrapponendosi tanto al passato nazista quanto alle forme di Realismo Socialista - come stile "ufficiale" di quello che veniva proposto come "mondo libero". Le premesse di tale impostazione, che ha acquisito una sua netta specificità nel contesto tedesco post-bellico, possono essere identificate nelle posizioni di Greenberg, che fin dal 1939 aveva proposto una lettura dell'"arte

¹ Ibid., p. 137.

² H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, O. Müller, Salzburg 1948 (trad.it. *Perdita del centro: le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come simbolo e sintomo di un'epoca*, Einaudi, Torino 1967).

³ Cfr. D. Schwarze, *Die fünfte documenta: Fotografischer Realismus und Concept Art bei der Kasseler 100-Tage-Schau*, in "Rheinische Post", 16 maggio 1972; D. Schwarze, *documenta 5 in Kassel - Zehn Stunden Joseph Beuys: Protokoll eines Tages im Büro der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung"*, in "Hessische Allgemeine", 26 luglio 1972; *Die 5. documenta im Spiegel der Meinungen: Gespräche mit R.P.Lohse, Dirk Schwarze, Cullen, Martin*, in "Neue Osnabrücker Zeitung", 8 luglio 1972.

⁴ D. Schwarze, *Die Kunst der Inszenierung. Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hob*, Bostelmann & Siebenhaar, Berlin 2009.

⁵ S. Barron, S. Eckmann, E. Gillen, *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, Abrams, New York 2009.

totalitaria”, intendendo definire con questo concetto tanto quella prodotta in Italia, quanto quella tedesca o russa, come forma di arte “degradata”, “compromessa”, “kitsch”¹. Muovendo secondo Arthur Danto da basi “fondazionaliste”, Greenberg impostava di fatto una vera e propria “esclusione dalla storia” delle forme non rispondenti a un ideale kantiano di “bellezza disinteressata”, disgiunta da dinamiche politiche o sociali². Analogamente le prime documenta, ponendosi l’obiettivo di “documentare” lo stato dell’arte e quindi proponendosi con l’ambizione di una riesamina obiettiva, intendono sancire un preciso discrimine, estetico ma anche etico, tra ciò che “è degno” di essere considerato arte, e dunque esposto e storicizzato, e cosa invece è escluso da tale statuto di legittimazione estetica e storiografica.

Nel 2010 la Freie Universität Berlin propone uno studio sulle esposizioni, curato da Dorothea von Hantelmann e Carolin Meister, in cui queste vengono interpretate in qualità di “rituali” che definiscono dei soggetti non solo in chiave estetica ma politica, collocando l’opera e il fruitore all’interno di un contesto determinato e storicizzato; nel volume viene proposta l’analisi di Charlotte Klonk *Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe (Il mondo fantasmagorico della prima documenta e la sua eredità)*³ dedicato agli allestimenti di Bode e al modo in cui essi hanno rinnovato la pratica curatoriale a partire da un recupero delle esperienze costruttiviste e del Bauhaus, calate in un contesto simbolico fortemente connotato.

Non viene invece presa in esame documenta nel primo volume dello studio dedicato da Bruce Altshuler alle esposizioni, *Salon to Biennial - Exhibitions that made history, volume I 1863-1959*, edito dalla Phaidon nel 2008⁴. È tuttavia menzionata la seconda documenta nel capitolo dedicato alla mostra *The new american paintings*, tenutasi al MoMA nello stesso anno. A questo proposito lo studioso si sofferma sulle attività di esportazione dell’arte americana promosse dal museo, in particolare a partire dall’istituzione dell’International Program:

¹ C. Greenberg, *Avant-garde and kitsch*, in “Partisan Review” n.6, fall 1939; ristampato in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston 1961 (trad. it. *Avanguardia e kitsch*, in *Arte e cultura*, Allemandi, Torino 1991, p. 17-31).

² Cfr. A. Danto, *Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg*, in *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton (NY) 1997 (trad.it. *Il modernismo e la critica dell’arte pura: la visione storica di Clement Greenberg*, in *Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 59-78).

³ C. Klonk, *Die Phantasmagorische Welt die erste documenta und ihre Erbe*, in D. von Hantelmann, C. Meister (a cura di), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Diaphanes Verlag, Zürich 2009, pp. 131-160.

⁴ B. Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, Phaidon, London & New York 2008.

In the 1952 the museum created the International Program specifically to circulate shows outside the country [...]. Intentionally or not, these traveling exhibition played an important role in furthering the cultural objectives of the Cold War, functioning as displays of American freedom of expression set in contrast to Communist restrictions on personal autonomy. The International Program was particularly active in the late 1950s. In 1957 it selected the American work for Brazil's São Paulo Biennial, which included a Jackson Pollock retrospective organized by poet-curator Frank O'Hara, and in 1959 it chose the thirty-four artists who represented the U.S. at Documenta II in Kassel, Germany¹.

La mostra di Kassel è invece oggetto di analisi nel secondo volume, *Biennials and Beyond - Exhibitions that made Art History 1962-2002*, uscito nel 2013². Qui vengono infatti proposte documenta 5 del 1972, curata da Harald Szeemann, e documenta XI del 2002, curata da Okwui Enzewe. A proposito della prima Altshuler afferma: "The most important development of the post-war period was the thematic exhibition, and Documenta 5 established the paradigm"³. Dopo aver ripercorso brevemente la storia della manifestazione, e averne sottolineato la specificità nella mancanza di distinzioni nazionali, egli sottolinea quindi il momento di spaccatura rappresentato dalla mostra del 1972 con la trasformazione del "museo dei cento giorni" teorizzato da Bode nell'"evento dei cento giorni" proposto da Szeemann in collaborazione con Bazon Brock e Jean Christophe Amman. L'undicesima edizione è invece quella che chiude il volume, e viene definita come "the culmination of a period of artworld expansion beyond Europa and Nord America"⁴. Egli sottolinea quindi come sia la prima edizione curata da un "non bianco" e un "non europeo" e come la mostra sia stata concepita nella forma di una "diagnosi" delle condizioni politiche, sociali e culturali del mondo post-coloniale.

In Italia un momento di analisi della storia di documenta si è presentato nel recente convegno del 2013 *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology* organizzato dal Kunsthistorisches Institut di Firenze, con l'intervento di Kathryn Floyd: *Theme and Variation: Fridericianum at documenta*⁵. Assistant Professor presso la Auburn University, la studiosa ha preso in esame l'utilizzo del Museo Fridericianum quale sede espositiva, soffermandosi sugli allestimenti delle prime edizioni della rassegna ma proponendo anche un parallelismo con quanto proposto nell'ultima edizione curata da Carolyn Christov-Bakargiev.

¹ Ibid., p. 375.

² B. Altshuler, *Biennials and Beyond - Exhibitions that made Art History 1962-2002*, Phaidon, London & New York 2013.

³ Ibid., p. 157.

⁴ Ibid., p. 373.

⁵ K. Floyd, *Theme and Variation: Fridericianum at documenta*, intervento tenuto il 26 settembre 2013 presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze in occasione del convegno *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, inedito.

Infine, le ultime edizioni della manifestazione stessa hanno rappresentato un momento di ripensamento e indagine sulla sua storia: nel 1997 usciva sulle pagine di "October" l'articolo di George Baker and Christian Philipp Müller *A Balancing Act*¹, relativo all'operazione proposta dallo stesso Müller - uno dei principali esponenti della critica istituzionale - in occasione di documenta X. Intervenendo sullo spazio espositivo del Fridericianum, e in particolare dialogando con le precedenti operazioni di Walter De Maria e Joseph Beuys, Müller si interrogava sulle "tracce" lasciate dagli interventi di altri artisti nelle precedenti nove edizioni. L'articolo proponeva quindi una riflessione sul passato della manifestazione e in particolare sul rapporto tra la sede espositiva e lo spazio urbano in relazione al contesto storico e alle questioni ideologiche sottese alla nascita di documenta. Nel 2007, in occasione di documenta 12 curata da Roger-Martin Buegel, sono stati pubblicati tre numeri di una rivista, "Documenta Magazine", poi raccolti nel volume *Documenta Magazine n. 1-3. Reader*², rispettivamente dedicati alle tematiche: *Modernity, Life e Education*. Il primo saggio del primo numero, scritto dal direttore artistico dell'edizione, è dedicato alle origini di documenta e ne ripercorre gli aspetti chiave, quali il legame con la città e il rapporto con la Fiera Federale dei Giardini. Anche nell'ultima edizione, del 2013, la direttrice artistica Carolyn Christov-Bakargiev ha rinnovato l'interesse per la storia dell'istituzione. In occasione dei convegni realizzati nella fase preliminare della mostra sono stati invitati infatti curatori di precedenti edizioni come Manfred Schneckenburger, studiosi di documenta come Walter Grasskamp, e artisti che avevano preso parte a documenta del passato come Giulio Paolini. La mostra stessa presentava richiami alle precedenti, quali l'omaggio a Morandi - presente in tutte e tre le prime edizioni - o la *Mappa* del 1971 di Boetti³ che sarebbe dovuta essere esposta alla quinta documenta (e risulta infatti in catalogo)⁴ ma che era stata poi sostituita dall'artista con *Lavoro postale (permutazione)*; inoltre la scelta stessa dei soggetti della mostra

¹ G. Baker, C. P. Müller, *A Balancing Act*, in "October", Vol. 82, autunno 1997, pp. 94-118.

² R. Noack, G. Schllhammer, R. M. Buegel (a cura di), *Documenta 12 Magazine*, nn. 1-3, Taschen, Cologne 2007.

³ Selezionata in accordo con l'artista Garcia Torres l'opera era accompagnata da alcune lettere tra Szeemann e Boetti relative alla partecipazione di questi a documenta 5.

Cfr. *Documenta (13) Das Begleitbuch/ The Guidebook*, Katalog 3/3, Hatje Cantz, Ostfildern 2012.

⁴ Nel catalogo di documenta 5 era riportata come "Arazzo" e inserita nella sezione 16 *Individuelle Mythologie I + II/ Selbstdarstellung*. Cfr. H. Szeemann (a cura di), *documenta 5 Befragung der Realität ; Bildwelten heute*, Kassel 30. juni bis 8. Oktober 1972, documenta-GmbH, Bertelsmann, München 1972, p. 16.7.

Nell'elenco che accompagna il catalogo viene invece menzionata l'opera esposta con il titolo *Senza numero* accompagnata dalla descrizione: "720 frankierte und gerahmte Briefe, 6 Rahmen, je 85 x 144, Galleria Sperone, Turin" (720 lettere affrancate e incorniciate, 6 spazi, ognuno di 85 x 144, Galleria Sperone, Torino).

Cfr. *documenta 5 Befragung der Realität ; Bildwelten heute. Verzeichnis der ausgestellten Werke, der präsentierten Situationen, der erwartbaren Ereignisse, ihrer Beschaffenheit, ihrer Hersteller und Besitzer, ihrer Organisatoren* (allegato al catalogo), p. 29.

tematica, legati a concetti quali “il trauma”, “il conflitto”, instaurava un parallelismo tra odierne realtà belliche - il Libano, l’Afghanistan, la Siria - e la storia della città, principale produttrice di armamenti per il nazismo e rasa al suolo dai bombardamenti alleati durante la seconda guerra mondiale.