

II. Documenta: origini, linee teoriche e modelli

2.1 Perché proprio Kassel?

Documenta nasce con l'ambizione di documentare lo stato dell'arte nella Germania Federale del 1955 e quindi di porsi come luogo di recupero di un passato che era stato messo al bando fino a dieci anni prima, ma anche come punto di indagine critica capace di fornire delle direttive per il presente, facendo della città in cui è collocata un luogo simbolico di primaria importanza.

Centro cruciale nella politica del Terzo Reich, in qualità di snodo ferroviario primario, nel cuore della Germania, e sede delle principali industrie di armamenti e dei ministeri militari, Kassel era stata letteralmente rasa al suolo dai bombardamenti che, dal 1943, avevano portato alla distruzione di oltre l'80% della città¹ (fig.1). Marginalizzata nel nuovo assetto tedesco, in cui veniva a collocarsi come "periferia del mondo libero"², ad appena 30 km dal confine con la *Deutsche Demokratische Republik*, la città era sostanzialmente esclusa dai piani di ricostruzione e si trovava, ancora negli anni '50, in uno stato di sostanziale abbandono³.

Alla fine del 1953, nel primo modello teorico di documenta, Arnold Bode affermava che Kassel, collocata a ridosso della zona confine, era la città "predestinata" per una mostra che avesse l'ambizione di manifestare il "pensiero dell'Europa"⁴. Fin dalle sue prime fasi di pianificazione, l'esposizione è concepita dunque non semplicemente come una mostra artistica, ma come un luogo denso di significati sovrapposti, capace di porsi come simbolo identitario laddove proprio la questione identitaria si poneva come problema cruciale per la Germania Federale: da una parte i suoi promotori intendevano come una "missione" il reintrodurre la propria nazione all'interno di un processo culturale da cui era stata forzosamente esclusa negli anni della dittatura nazista, facendo della

¹ Cfr. A. Link, *Kassels Weg aus den Ruinen*, in C. Bromig, A. Link, *Kassel 1955. Die Stadt im Jahr der ersten documenta*, catalogo della mostra, Kassel, Stadtmuseum, 11 giugno - 13 dicembre 1992, Jonas Verlag, Marburg 1992 p. 11.

² H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, op.cit p. 95.

³ Cfr. H. Michaelis, *Monographie der Stadt Kassel*, in "Die Mittelstadt", Hannover 1972, pp. 1-34.

⁴ 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.

città bombardata di Kassel un simbolo di possibile rinascita dalle barbarie; da un'altra la collocazione geografica della città ne faceva il punto ideale da cui promuovere una manifestazione che - in linea con l'attività proposta nel decennio precedente nei principali centri tedeschi - voleva sostenere l'astrattismo in un'ottica di contrapposizione con il linguaggio realista socialista. Lo stesso nome adottato risulta particolarmente esemplificativo della volontà di "documentare" appunto, ma anche di illustrare, insegnare (significato della radice latina di *docere*) ossia promuovere un'iniziativa che si ponesse al contempo come istanza obiettiva e istruttiva¹.

La storia di documenta è stata oggetto di una costante trattazione e rievocazione, tanto in contesti analitici quanto in scritti più estemporanei, e costituisce uno degli aspetti chiave attraverso cui è venuto a definirsi il suo rapido imporsi, nonostante una collocazione geografica estranea a quelli che sono tradizionalmente intesi come i centri dell'arte. Ad esempio, nel saggio uscito in occasione della pubblicazione del volume *The manifesta decade*, dedicato alle realtà espositive dell'ultimo decennio, la storica dell'arte e curatrice belga Elena Filipovic ripercorre brevemente, quale premessa alla sua analisi delle documenta X e documenta11, la storia della manifestazione contestualizzando le due edizioni - rispettivamente curate da Catherine David e Okwui Enwezor e dedicate a una realtà strettamente in atto quali i processi di decolonizzazione e globalizzazione - in rapporto al passato della realtà espositiva di Kassel e alle motivazioni per cui la mostra era venuta a imporsi come nuovo centro del contemporaneo². Sinteticamente Filipovic identifica quelli che sono i punti chiave e i principali nodi critici su cui si è impostato il dibattito, quali la volontà di concepire la mostra da parte dei suoi promotori quale strumento di "riabilitazione" dell'immagine della Germania, il ruolo simbolico assunto dalla sede adottata e l'idea di "museo dei cento giorni" coniata dal fondatore nella manifestazione Arnold Bode, che rimanda immediatamente a una concezione effimera, alternativa alla musealizzazione tradizionale. Analogamente Roberto Pinto, nel suo studio su documenta 10 proposto in *Nuove geografie artistiche* si sofferma a lungo sul passato della manifestazione affermando che per comprenderne il valore simbolico è necessario partire dalle motivazioni sottese alla sua genesi nella Germania postbellica³. Entrambi gli studiosi pongono dunque l'accento

¹ Cfr. C. Lange, *Vom Geist der documenta. Kunst-Philosophische Überlegungen/ The spirit of Documenta. Art-philosophical Reflections*, in *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005*, 2. *Archive in motion*, cit., pp. 14-25.

² "Documenta began in 1955 in the hope of rehabilitating the image of post war Germany, transforming the bombed-out town of Kassel and its most iconic extant structure, the neoclassical Museum Fridericianum, into the centre of the art world every five years. The one-hundred day quadrennial quickly came to be considered the most serious and among the most prestigious mega exhibition of its kind".

E. Filipovic, *The Global White Cube*, cit., p. 73.

³ "Per comprendere appieno il suo valore simbolico, è necessario partire dalla genesi di Documenta, dalle sue motivazioni, cioè che hanno condotto in Germania nel secondo

sulla necessità di considerare - all'interno di analisi relative alle ultime edizioni - il passato e la storia di documenta, assumendo il suo legame con la città e con la realtà post-bellica tedesca quali elementi necessari da cui partire per una comprensione degli sviluppi successivi. Anche considerando le recensioni dell'ultima manifestazione si può notare come questa tendenza a guardare al suo passato sia una costante¹.

Un altro aspetto ricorrente - e chiaramente collegato alla sua storicizzazione - è quello della problematizzazione della sede della mostra, riscontrabile fin dalle recensioni della prima documenta², come affermato da Harald Kimpel secondo cui:

Tanto vecchio quanto documenta è lo stupore relativo al luogo in cui è collocata. Da quando nel 1955 è stata allestita³ la prima edizione del ciclo di esposizioni con l'impegnativa ambizione di porsi come "centro temporaneo dell'arte moderna", una cosa ha irritato i critici che si sono confrontati con l'impresa: che essa si svolgesse a Kassel.⁴

Egli ripercorre dunque l'affermazione di un cliché intorno alla città, sentita come provinciale, priva di stimoli culturali e inadeguata ad accogliere un evento di una simile portata, perpetuato dalla critica internazionale nei decenni successivi; ad esempio in occasione di documenta 5, Nancy Parker parla di Kassel sulle pagine del "Canberra Times" come di una "dead-end little city, rowning in the agricultural riches of outback West-Germany"⁵, mentre Benjamin

dopoguerra, quando ancora non si era concluso il processo di ricostruzione, a concentrare gli sforzi per organizzare una grande mostra internazionale. Una delle necessità più sentite in quegli anni risiedeva nel bisogno improrogabile di rifondare la cultura tedesca, dopo dodici anni di dittatura hitleriana, e di riannodare quei fili, brutalmente recisi durante quel periodo, che univano la Germania alla cultura europea e internazionale".

R. Pinto, *Nuove geografie artistiche*, cit., p. 120.

¹ Elena Pirazzoli ad esempio, nel reportage pubblicato sulla versione online di "Abitare" insiste sulla necessità di considerare il quadro storico in cui sorge la manifestazione, la particolare situazione di Kassel e quindi la valenza simbolica assunta, fin dalle sue origini, dalla mostra come luogo di presentazione, di "documentazione" dell'arte.

E. Pirazzoli, *Documenta 13, tra resistenza e resilienza*, in "Abitare", 4 settembre 2012. Available at: <<http://www.abitare.it/it/arte/tra-resistenza-e-resilienza-documenta-13-riparte-da-kassel/>> [accessed 5.11.2013].

² Ad esempio la recensione proposta sul "Kasseler Post" si sofferma appunto su come la sede prescelta per un'iniziativa di una simile portata non sia stato un centro come Monaco o Amburgo, ma una città di confine come Kassel.

Cfr. L.M. Vonau, "*documenta*"-Ausstellung von europäischem Format, in "Kasseler Post", 16 luglio 1955.

³ La locuzione utilizzata da Kimpel - "inszenieren" - può essere tradotta come appunto "allestire", ma rimanda specificatamente all'ambito semantico teatrale e il suo utilizzo, come vedremo, è costantemente proposto dall'ideatore delle documenta Arnold Bode al fine di sottolineare la componente scenografica dei suoi allestimenti.

⁴ H. Kimpel, *Warum gerade Kassel?*, cit.

⁵ N. Parker, *Art World comes to Kassel*, in "Canberra Times", 16 settembre 1972; cit. in H. Kimpel, *Warum gerade Kassel?*, cit. p. 23.

Buchloh la definisce dieci anni dopo sulle pagine di "October" "one of the ugliest cities west of Siberia"¹.

Alla luce dei successi delle prime edizioni non mancano inoltre le richieste di spostare la sede in un altro centro tedesco, e in particolare nel gennaio del 1965 il procuratore generale Fritz Bauer, in qualità di rappresentante del "Deutscher Werkbund und Hessische Landesregierung" avanza la proposta di ospitare la quarta edizione della mostra nella città di Francoforte, parallelamente al *Bundesgartenschau* nel 1969², scatenando l'immediata risposta del sindaco di Kassel Karl Branner e durissime reazioni da parte della stampa locale, in cui si reclama il legame diretto tra l'iniziativa e la città. Il dibattito, in buona parte ricostruito da Kimpel³, coinvolge i principali quotidiani tedeschi, che riportano le posizioni espresse dal sindaco, secondo cui documenta è "inseparabile dal suo luogo d'origine" così come lo è la Biennale da Venezia o la Triennale da Milano (probabilmente ignorandone la nascita a Monza). Analogamente Arnold Bode critica l'iniziativa affermando che una simile manifestazione a Francoforte potrebbe benissimo essere realizzata, ma non con il nome di documenta⁴.

¹ B. Buchloh, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, in "October", Vol. 22, autunno 1982, p. 114; cit. in H. Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, op.cit., p. 89.

² Cfr. *Frankfurt Sitz eines Kunstrates?*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 7 gennaio 1964. Nell'articolo uscito in forma anonima si afferma:

"Il procuratore generale dell'Assia Fritz Bauer, noto come estimatore dell'arte moderna, sta cercando di portare la mostra d'arte documenta IV da Kassel a Francoforte. Egli ha motivato mercoledì i suoi sforzi: Francoforte si trova al centro della Repubblica Federale, e questa posizione centrale è adatta per un evento della portata di documenta; anche la cerchia di persone interessate è maggiore a Francoforte che a Kassel. Con la sua iniziativa, così afferma Bauer, verrebbero rafforzati gli esponenti del Deutsche Werkbund e del governo dell'Assia. Bauer propone di collegare cronologicamente documenta alla Fiera Federale dei Giardiniche si terrà a Francoforte nel 1969".

³ H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit., p. 137.

⁴ Ibid., pp. 112-113 e note a p. 143, in cui vengono citati i seguenti articoli:

s.a., *Documenta ist kein Exportartikel*, in "Heissische Allgemeine", 8 gennaio 1965; H. L. Schulte, *Ab nach Frankfurt/M?*, in "Heissische Allgemeine", 8 gennaio 1965; *Diskussion um die „documenta“*. *Generalstaatsanwalt Fritz Bauer will die documenta an den Main holen*, in "Frankfurter Rundschau", 8 gennaio 1965; *documenta nach Frankfurt?*, In "Frankfurt Allgemeine Zeitung", 8 gennaio 1965; *FDP: Bauers Vorschlag emporend*, in "Heissische Allgemeine", 11 gennaio 1965.

si segnalano inoltre:

Die "documenta" will in Kassel bleiben, in "Badische Zeitung" 9 gennaio 1965, in cui viene riportato: "Il sindaco di Kassel dr. Karl Brenner ha indicato come indiscutibile la proposta del procuratore generale dr. Fritz Bauer di trasferire la mostra d'arte Documenta IV del 1968 da Kassel a Francoforte. Noto appassionato d'arte, il procuratore generale ha suggerito di affiancare la quarta documenta al Bundesgartenschau che si svolgerà nel 1969 a Francoforte. Il dott. Branner ha sottolineato come in nessuna altra città della Repubblica Federale Tedesca i politici locali e gli artisti avrebbero così tanto coraggio come a Kassel"; *Documenta gehört zu Kassel: Proteste gegen Vorschlag, sie nach Frankfurt zu verlegen*, in "Fränkische Tagespost", 11 gennaio 1965; nell'articolo in forma anonima pubblicato su "Die Welt" è riportato inoltre che il sindaco ha affermato che documenta è diventata ormai nota come indissolubilmente legata alla città. Cfr. *Gegen Verlegung der "documenta"*, in "Die Welt", 9 gennaio 1965.

“*Warum gerade Kassel?*” (“Perché proprio Kassel?”) è dunque la domanda fondamentale da cui muove Kimpel, e con cui intitola il saggio proposto nel 1982 su “Kunstforum”¹: il perché una città priva di un passato espositivo legato all’arte contemporanea di una simile importanza sia diventata dieci anni dopo la guerra uno dei nuovi centri cruciali del sistema espositivo è dunque assunto quale questione fondamentale per comprendere l’imporsi del “mito” di documenta. Egli ritiene che sia troppo semplicistico leggere come casuale la sede coinvolta, frutto dell’azione di singole personalità, quali l’ideatore della rassegna Arnold Bode, ma che al contempo non si possa neppure ridurre il successo dell’iniziativa unicamente a motivazioni di ordine economico. Le possibili ragioni, egli afferma, non possono essere identificate in modo univoco ma devono piuttosto tenere conto dei diversi ordini di fattori, quali la situazione sociale e politica postbellica di Kassel così come l’azione svolta dai singoli, e tali campi devono essere oggetto di analisi specifiche. Egli propone dunque un’interpretazione della manifestazione in qualità di “medium” con precise valenze ideologico-politiche e identifica i fattori chiave che motivano la sua collocazione geografica nella sua stessa posizione “ai margini”: a ridosso della cortina di ferro, Kassel si poneva come luogo ideale tanto per arginare influssi sociali e culturali degli stati socialisti quanto per porsi come esempio paradigmatico della “libertà” occidentale, facendo dell’esposizione un sinonimo di questo concetto che ricopriva un ruolo decisivo nel dibattito del dopoguerra.²

Secondo Schneckenburger³ tuttavia, le posizioni di Kimpel, seppur non minimizzando il valore della manifestazione, si mantengono troppo legate all’assegnazione di un primato a dinamiche sociali e politiche, che ritiene favorirebbero una “teoria della compensazione” secondo cui Kassel avrebbe utilizzato documenta per ottenere visibilità e interventi economici atti appunto a “compensare” la propria marginalizzazione, la propria ripresa minore rispetto ad altri centri tedeschi negli anni del miracolo economico, e i propri problemi locali e regionali. Egli ridimensiona anche il ruolo assunto da documenta in relazione alle politiche culturali promosse con l’inasprirsi della guerra fredda, affermando che certamente essa, come ogni istituzione, rifletteva il clima in atto ma senza che questo ne facesse un organo propagandistico né che potesse costituire il motivo della sua origine. Il quesito fondamentale “Perché proprio Kassel?” trova così una spiegazione, secondo Schneckenburger, non tanto in questioni economiche legate alla città e alla sua vicinanza con il confine, ma essenzialmente nel valore simbolico della sede che essa ha permesso di adottare e riqualificare, il Museum Fridericianum, primo museo sorto sul “continente” europeo (escamotage che gli

¹ H. Kimpel, *Warum gerade Kassel?*, cit.

² Ibid., p. 125

³ M. Schneckenburger, *documenta - Idee und Institution*, cit., p. 20.

permette di non citare il precedente British Museum del 1753), distrutto dai bombardamenti nella seconda guerra mondiale (fig.2).

Nel 1993 il sociologo austriaco Detlev Ipsen¹ riprende le posizioni di Kimpel nel suo saggio dedicato al rapporto tra gli interventi urbanistici a Kassel e documenta, considerate in particolar modo nelle ultime edizioni, nel volume curato da Hartmut Häußermann e Walter Sibel *Festivalisierung der Stadtpolitik*, in cui vengono proposte analisi relative al ruolo dei grandi eventi culturali nel dibattito sull'urbanistica. Ipsen legge come fondamentale per gli iniziatori di documenta la volontà di presentare una possibilità di riscatto per la città, proponendo Kassel come caso emblematico di studio dei rapporti tra arte d'avanguardia e fruizione di massa per l'identità di un piccolo centro:

Non è solo in senso generale che documenta può essere vista come un'interpretazione della difficile situazione della città. Il rapporto di questo festival dell'arte moderna con la ricostruzione è molto più concreto. Hermann Mattern, professore di architettura del paesaggio presso l'Accademia Statale, era stato incaricato di pianificare a Kassel la seconda edizione del Festival Federale dei Giardini nel 1955. In concomitanza del festival, e favorita da questo, doveva essere realizzata una mostra d'arte. Questa idea venne accolta con entusiasmo da Arnold Bode, fondatore di documenta. Da una parte questo avrebbe rafforzato i contributi federali per la ricostruzione della città, dall'altra avrebbe reso il Festival dei Giardini un interesse comune [...]. Molto raramente l'arte permea così tanto la vita quotidiana e la vita politica di una città come nel caso di documenta.²

La scelta di portare a Kassel la seconda edizione del *Bundesgartenschau* si collocherebbe dunque come una specifica volontà di innescare dei cambiamenti nella città. La tradizione delle mostre dei giardini, sviluppatasi in Germania dal secondo '800, era stata appunto riproposta nel dopoguerra, a partire dall'edizione di Hannover del 1951 che aveva richiamato circa 1.600.000 visitatori³, in qualità di grande rassegna periodica atta alla riqualificazione di ampie porzioni urbane. Tali eventi avevano dunque una precisa funzione all'interno delle politiche di recupero dei centri urbani distrutti durante la guerra.

Hermann Mattern, professore di architettura paesaggistica dell'accademia cittadina - e tra i membri della sua rifondazione, assieme ad Arnold Bode, nel 1948 - è l'architetto incaricato nel 1951 della pianificazione del festival. Nato nel 1902 a Hofgeismar, nell'Assia, egli si era laureato in *Landschaftsarchitektur* (architettura del paesaggio) a Berlino e aveva seguito i corsi del Bauhaus di Weimar. Dal 1926 era stato nominato architetto paesaggista responsabile e

¹ D. Ipsen, *Bilder in der Stadt*, in H. Häußermann, W. Siebel, *Festivalisierung der Stadtpolitik*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1993, pp. 325-339.

² Ibid., pp. 325-326.

³ M. Treib, *The Architecture of Landscape, 1940-1960*, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 136.

l'anno successivo aveva iniziato a collaborare con lo studio di Karl Foerster e Herta Hemmabecher, unendosi al cosiddetto "Bornimer Kreis", espressione che non indicava tanto un movimento quanto un circolo di intellettuali, musicisti, architetti e artisti che in quegli anni, gravitando intorno alla figura di Foerster, condividevano l'interesse per gli ideali modernisti del Bauhaus, il cosmopolitismo, e la volontà di porre come elemento centrale nella progettazione architettonica il dialogo con l'elemento naturale¹. Nel corso degli anni '30 Mattern aveva collaborato con Adolf Loos² e Hans Scharoun³ e, nonostante un'esclusione dagli appalti pubblici tra il 1936 e il 1938 da parte del regime in quanto sospettato di essere stato membro della *Rote Hilfe*⁴, dal 1936 aveva collaborato con Elwin Seifert alla *Reichsautbahnen Unternehmen* (la Società delle autostrade del III Reich), la cui attività ricopriva un ruolo fondamentale non solo in funzione di una modernizzazione della viabilità, ma quale mezzo di propaganda finalizzato a esaltare al contempo l'idea del paesaggio tedesco e del primato tecnico del paese⁵. La concezione architettonica di Mattern, che si basava principalmente sull'idea di una compenetrazione in chiave funzionalista tra l'elemento architettonico e il paesaggio in cui era collocato, era stata alla base inoltre della progettazione del "Reich Gartenschau" di Stoccarda del 1939, al cui proposito scrive Andrew C. Theokes:

There he transformed rubbish tips and a disused quarry into the Höhenpark in the Killesberg section of the city, extending it over 50 hectares. Mattern took strategic advantage of site topography, creating terraces offering views of the park and city beyond. Höhenpark in particular demonstrates Mattern's use of dry stone wall construction and the use of subtle ground modelling to define space. Preparing the scale of future garden shows projects, the development of Höhenpark involved moving a million cubic metres of earth, and the installation of 20 km of water pipes, 40 km of electric cables, and a

¹ Cfr. *Der Bornimer Kreis*, in *Karl-Foerster-Stiftung* <<http://www.ulmer.de/Der-Bornimer-Kreis/4130.html?UID=E105878A7673CEB756E16687D81B4A8B26131DDA904798760BE1>> [accessed 5.11.2013]

² Nel 1930 Mattern, assieme a Camillo Schneider e Karl Förster, progetta il giardino per la "Casa Müller" realizzata da Adolf Loos a Praga tra il 1928 e il 1930.

³ Nel 1932 Scharoun realizza a Postdam la casa dello stesso Mattern, per cui questi cura il giardino assieme a Karl Foerster e Herta Hammerbache, con una decorazione murale di Oskar Schlemmer; Mattern realizza inoltre i giardini per gli edifici di Scharoun "Casa Pflaum" a Berlino nel 1935, "Casa Moll", sempre a Berlino tra il 1936 e il 1937 (andata distrutta), "Casa Möller" presso il Zermützelsee, tra il 1937 e il 1939.

Cfr. P. Blundell-Jones, *Architect and landscape architect working together*, in "Relating architecture to landscape", n. 1, 1999, pp. 178-193.

⁴ Cfr. *Hermann Mattern*, in *Karl-Foerster-Stiftung*: Available at: <<http://www.ulmer.de/Der-Bornimer-Kreis/Hermann-Mattern/4975.html?UID=E105878A7673CEB756E16687D81B4A8B26131DDA904798760B>> [accessed 5.11.2013].

⁵ Cfr. V. T. Zeller, *Driving Germany: The Landscape of the German Autobahn, 1930-1970*, Berghahn Books, New York 2007.

network of paths covering 15 km. By the end of the war, the park was very scarred by bomb and it was Mattern who oversaw its restoration in 1950.¹

Per il *Bundesgartenschau* di Kassel Mattern era stato incaricato della riqualificazione del grande parco di impianto barocco lungo la sponda a ovest del fiume Fulda². Egli aveva progettato assieme a Hans Scharoun l'edificazione di un nuovo teatro (in sostituzione del precedente edificio tardo-ottocentesco andato distrutto) nella piazza centrale della città - di cui un modello è stato esposto alla Triennale del 1954 - poi non realizzato in quanto sostituito da un progetto dell'architetto cittadino Paul Bode (fratello di Arnold). L'edificio avrebbe dovuto costituire il fulcro del piano di recupero della vasta area cittadina, ponendosi come luogo di raccordo tra il centro e il Karlsaue Park, entrambi destinati a una completa operazione di ristrutturazione. Mattern non aveva optato per un recupero filologico né dell'impianto urbanistico né della pianta barocca del giardino, di cui aveva mantenuto i contorni, l'asse centrale e i canali come assi laterali, ma di cui aveva frammentato la geometria interna³.

Nel progetto Mattern aveva incluso anche l'ipotesi di una piccola mostra da realizzare in un tendone provvisorio collocato davanti al museo Fridericianum in rovina, in linea con quanto già proposto in occasione del *Bundesgartenschau* di Hannover, per cui era stata allestita l'esposizione di sculture all'aperto *Plastik im Garten und am Bau*⁴ curata da Alfred Hentzen (che sarà nel comitato di lavoro anche della prima documenta). Egli aveva proposto dunque tale progetto ad Arnold Bode, collega presso l'accademia cittadina, che aveva aderito con entusiasmo, avanzando però l'ipotesi di pensare a un'iniziativa di più ampia portata e di utilizzare il museo stesso in qualità di sede espositiva (fig.3).

¹ A. C. Theokas, *Ground for Review. The Garden festival in Urban Planning and design*, Liverpool University Press, Liverpool 2004, p. 31.

²Le riproduzioni dei progetti eseguiti da Mattern e Herta Hammerbacher e la documentazione fotografica relativa, sono stati digitalizzati e inseriti nell'archivio liberamente consultabile dell'Architekturmuseum della Technische Universität di Berlino <<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=61&D1=Mattern&D2=Hermann&D3=Bundesgartenschau+1955%2C+Kassel>> [accessed 5.11.2013].

³ A questo riguardo Jan Birksted afferma: "Particularly original was the addition of a series of teardrop-shapes plant beds around the edges of the central lawn: ungeometrical shapes at the centre of a powerful geometrical scheme to provide a small-scale landscape within the large and to shift attention from modestly restored pavilion. Mattern argued that a garden is never complete or static, for it is a changing panorama across the seasons; plants spread and die out, and the scale changes as trees grow. The Baroque scheme, built in another time for quite another social purpose, was never completed, and had been complemented by additions in the nineteenth century that were worth keeping. He argued further the earlier gardeners had a much narrower range of plants to choose from, some very labour intensive in terms of bedding out and overwintering, and the greater range of species now available also prompted reinterpretation. Thus he created for the show in 1955 a substantially new garden, which nonetheless absorbed and showed off its earlier historical layers. The design of the theatre envisaged a parallel kind of reinterpretation".

J. Birksted, *Relating architecture to landscape*, E & FN Spon, London 1999, p. 182.

⁴ Cfr. Kestner-Gesellschaft, *Plastik im Garten und am Bau, Bundesgartenschau*, Hannover 1951.

2.2 La "messa in scena" secondo Bode

Arnold Bode, che ricoprirà il ruolo di direttore artistico di documenta fino alla quarta edizione del 1968 e a cui continuerà a collaborare fino alla sua morte nel 1977, concepisce fin dai suoi esordi il proprio progetto di "ricostruzione culturale" come collegato a una concezione espositiva anticonvenzionale, proponendo una sintesi tra modelli di derivazione secessionista e rimandi alla cultura espositiva degli anni tra le due guerre. Le documenta saranno caratterizzate da una dimensione scenografica particolarmente marcata volta a creare un dialogo costante tra l'oggetto esposto e la macchina espositiva, attraverso un sistema di rimandi costante tra l'architettura museale (quindi una dimensione di "memoria") e l'elemento espositivo (effimero, contingente, mobile). Il dialogo tra l'opera e la componente spaziale sono sempre considerati da Bode come il fattore primario da cui muove il suo concetto di allestimento, improntato su una tensione tra l'oggetto e l'ambiente, in antitesi con criteri puramente cronologici o stilistici, facendo convivere il modello storiografico haftmaniano - che come sarà illustrato è improntato su un'idea della storia dell'arte come processo evolutivo - con una presentazione delle opere che si basa invece sulla volontà di mettere in evidenza delle affinità estetiche. In occasione della terza documenta affermerà in catalogo:

Noi abbiamo provato con questa documenta a uscire dal magazzino in cui i quadri non possono vivere - anche molti dei musei tradizionali sono simili magazzini - e ad andare verso il vero luogo che dovrebbe ospitare il quadro. Si tratta in fondo della comprensione visuale riguardo a ciò che fanno le persone creative. Non è vero, infatti, che l'opera è sufficiente a se stessa. Certo, l'opera d'arte, il quadro, è il presupposto, ma sta a noi, per offrire le possibilità di comprensione, dare un ordine all'opera d'arte.¹

Bode è quindi convinto che lo scollamento venuto a crearsi tra l'arte moderna e il pubblico, retaggio della prescrizione nazista ma anche di erronee forme di presentazione, possa essere risolto proponendo un nuovo tipo di approccio non più volto a "spiegare" l'arte, ma capace di fare leva proprio sulla decontestualizzazione delle opere per creare una forma di "messa in scena" basata su una "comprensione visuale". La sua concezione muove quindi in primo luogo dalla centralità dell'esperienza dell'opera, e quindi del suo dialogo con il fruitore, convinto della necessità dell'allestitore come forma di mediatore tra l'arte e il pubblico e facendo quindi della pratica espositiva - dell' "Inszenierung", la messa in scena - una componente essenziale per la comprensione stessa dell'opera. In anni dunque che precedono la visione del "curatore come autore",

¹ Cfr. A. Bode, *Einführung*, in *documenta III Kassel '64, Band 1, Malerei und Skulptur*, Du Mont Schauberg, Köln 1964, p. XIX.

di cui Szeemann sarà una figura paradigmatica, Bode interpreta il lavoro curatoriale come una pratica che agisce attivamente sul contenuto artistico.

Per comprendere le scelte adottate a documenta è necessario considerare preliminarmente la sua formazione e i precedenti della mostra del 1955. Nato il 23 dicembre del 1900 a Kassel e formatosi nella stessa accademia cittadina con i pittori espressionisti Ewald Dülberg e Curt Witte¹, egli aderisce nel corso degli anni '20 alla cosiddetta "Kasseler Sezession" ed entra a far parte della "Kasseler Kunstverein", l'associazione artistica cittadina fondata nel 1835; con le proprie opere pittoriche partecipa alle mostre del 1922, 1925, 1927 e 1929 (fig.4) dedicate all'arte contemporanea allestite presso il palazzo barocco dell'Orangerie (che sarà aggiunto quale sede espositiva al Fridericianum a partire dalla seconda documenta). In particolare le due edizioni del 1927 e del 1929 (a quest'ultima Bode partecipa quale membro della "commissione di selezione per la sezione dedicata all'arte moderna") possono essere assunte come precedenti fondamentali per documenta², tanto su un piano strutturale (la sostanziale coincidenza del periodo espositivo, l'assetto organizzativo che coinvolgeva tanto esperti di arte quanto personalità locali legate a settori politici ed economici che potevano garantirne i finanziamenti e il legame con la città) quanto nella scelta degli artisti³.

Dal 1930 Bode si trasferisce a Berlino, dove è docente presso i *Werklehrer Seminar* (seminari della scuole artigianali) fino al 1933, anno in cui gli è interdetta da parte del regime tanto la possibilità di lavorare, in quanto iscritto al Partito Socialdemocratico (SPD) dal 1929, quanto di dipingere perché la sua arte è bollata come "degenerata". Nel 1934 torna dunque a Kassel, dove collabora - anche se necessariamente in forma anonima fino alla fine della dittatura - allo studio di architettura dei fratelli Theo e Paul, continuando parallelamente anche a dipingere "clandestinamente" ("in dunklen", letteralmente "al buio", è l'espressione usata da lui stesso nella propria autobiografia⁴); tali lavori sono andati per lo più perduti a seguito della distruzione della sua casa nei bombardamenti del 1943⁵.

¹ A. Nemecek, *Archäologie im documenta-Urgestein*, in M. Heinz, C. Eggers, B. Becker (a cura di), *Arnold Bode (1900-1977)*, cit., p. 15.

² Cfr. D. Schwarze, *Arnold Bode und der Impulse zu der documenta*, in *Arnold Bode (1900-1977)*, cit., pp. 24-29.

³ Tra i nominativi che torneranno a documenta troviamo: Klee, Kokoschka, Pechstein, de Fiori, Marks, Grosz nell'edizione del 1927; Albers, Baumeister, Feininger, Heckel, Hofer, Kandinskij, Klee, Lehmann, Marcks, Matarè, Mueller, Nay, Pechstein, Purrmann, Rohlf e Schlemmer in quella del 1929.

⁴ A. Bode, *Autobiographie*, in Orzechowski, Bode, *Arnold Bode - documenta Kassel: Essays*, Weber & Wiedemeyer, Kassel 1986, p. 36.

⁵ G. D. Grawe, „Es war eine Ehre, mit Arnold Bode befreundet zu sein...“ *Aus Gesprächen mit Zeitzeugen*, in M. Heinz (a cura di), *Arnold Bode (1900-1977)*, op cit., p. 9.

Nel dopoguerra è tra i promotori della *Hessische Sezession*, con cui organizza presso l'Hessische Landesmuseums mostre quali *Kunst der Gegenwart* (Arte contemporanea) del 1946 e, due anni dopo, *Internationaler Kunstsommer 1948* (Estate Artistica Internazionale 1948). Nella curatela della prima è affiancato da Ernst Röttger e Paul Haessler, che nel 1946 contribuiscono anche alla rifondazione dell'Accademia cittadina, chiusa nel 1931 per problemi economici e distrutta dai bombardamenti del 1943. Ribattezzata *Werkakademie* (accademia di lavoro) rispetto al precedente *Kunstakademie* (accademia d'arte), essa vuole porsi come luogo di formazione in linea con gli ideali promossi dal Bauhaus e quindi come punto di incontro tra formazione artistica e tecnica (in linea con il motto di Gropius del 1923, "Arte e tecnica, una nuova unità").

Heiner Georgsdorf ha svolto un ruolo fondamentale nel mettere in luce, a partire da una complessa ricerca sui materiali d'archivio, come il progetto di documenta fosse già al centro delle riflessioni di Arnold Bode in questi anni¹. Egli propone le mostre organizzate dalla Hessische Sezession come precedenti a documenta, a cui sono accomunati nell'intento di promuovere l'arte contemporanea internazionale, in particolare "la pittura astratta e concreta"² seppur dedicando spazio anche ad altre forme espressive come la grafica, che come sarà successivamente illustrato viene invece costantemente marginalizzata a documenta.

Nel corso degli anni '50 Bode lavora nell'ambito dell'architettura fieristica realizzando nel 1951 il padiglione per la fiera Korrekta-Werke di Bad-Wildungen, nel 1952 - in collaborazione con l'Accademia cittadina - l'allestimento del padiglione per la Kunststoffmesse di Düsseldorf, mentre nel 1954 progetta per la società Göppinger Kaliko- und Kunstleder-Werke GmbH, con cui collaborerà nei vent'anni successivi³, un padiglione premiato alla Mustermesse di Francoforte. I suoi progetti si contraddistinguono per una ricerca di soluzioni formali basate su contrasti ed effetti luministici, rileggendo la tradizione dell'architettura effimera e pubblicitaria attraverso strutture dal forte impatto iconico, capaci di proporre un coinvolgimento diretto e immediato dello spettatore.

¹ H. Georgsdorf, *Arnold Bode*, cit.

² A questo proposito si afferma nel verbale della riunione del 26 novembre 1947, conservato presso l'archivio "Museumlandschaft Hessen Kassel, Archiv Schloß Wilhelmshöhe": "Si propone di mostrare nelle sale del Museo Nazionale una futura mostra nel 1948 a Kassel, composta da tre gruppi di paesi stranieri - Svizzera, Francia e America - e le migliori forze nazionali emerse negli ultimi tre anni (senza i vecchi nomi noti) composte soprattutto da pittura astratta e concreta".

Cfr. *Sitzungsneiderschrift der Hessische Sezession, Gruppe Bildende Kunst*, 26.11.1947, in mhk, cit. in H. Georgsdorf, *Arnold Bode*, cit., p. 30.

³ Tra il 1956 e il 1964 Bode realizza 28 mostre per la Göppinger Galerie di Francoforte (di cui una nel 1964 dedicata ai prodotti della Olivetti).

Nel 1957 è chiamato a collaborare all'allestimento del padiglione tedesco dal commissario incaricato Mia Seeger per la sezione della "Mostra dell'abitazione" ed è premiato con il "Diploma di medaglia d'oro" assegnato dalla Giuria Superiore per l'allestimento della sezione¹ (figg. 5-6). Anche in questo caso, come a Kassel, egli propone delle soluzioni basate su una tensione tra l'opera e l'ambiente, rimodellando lo spazio attraverso pannelli standardizzati, convinto della necessità - poi ribadita in occasione della terza documenta - che l'arte sia comprensibile unicamente attraverso un' "esperienza visuale". In particolare nel testo presentato in catalogo afferma:

La sezione della Germania alla Triennale di Milano del 1957 è stata impostata su di un modulo standardizzato. Partendo da questo concetto costruttivo sono state erette delle pareti unificate, che permettono di creare varietà di ambienti e di sequenze spaziali.

Questa disposizione conferisce ordine al materiale esposto e crea quell'impaginazione spaziale che facilita la visione d'insieme, accompagnando il visitatore da un ambiente all'altro.

L'esposizione che, grazie alla sua entrata spostata, appare come un ambiente chiuso anche dall'interno, si chiude in tutta la sua lunghezza per mezzo di un corridoio centrale, dal quale si accede da ambedue i lati agli ambienti minori.

Nel suo insieme architettonico l'ambiente si presenta come una messa in scena, dove per ogni oggetto esposto si richiedeva quel tanto di spazio, di atmosfera e di composizione necessari alla sua valorizzazione. I mezzi idonei a questo scopo sono: contrasto stimolante degli oggetti, alternazioni di misure spaziali, accentuazione ambientale a mezzo del colore, contrasti tra i materiali di fondo ed illuminazione variata.²

La stessa impostazione è riscontrabile anche nel progetto relativo al rifacimento del padiglione tedesco della Biennale di Venezia, edificato nel 1938 da Ernst Haiger (in sostituzione del precedente di Daniele Donghi) secondo gli stilemi monumentali tipici della retorica di regime. Tra il 1957 e il 1958 Bode propone una riprogettazione, mai realizzata, della sede espositiva tedesca sostenendo che l'inadeguatezza di un simile edificio rappresentativo della nazione abbia privato anche le opere di un degno riconoscimento:

La Repubblica Federale Tedesca intende partecipare anche quest'anno alla Biennale di Venezia. La seguente proposta è il risultato di una riesamina critica delle precedenti Biennali.

¹ Cfr. Lettera di Tommaso Ferraris a Arnold Bode, 7 settembre 1956; lettera di Mia Seeger a Tommaso Ferraris, 22 gennaio 1957; lettera di Tommaso Ferraris a Arnold Bode, 21 giugno 1957; lettera di Mia Seeger a Arnold Bode, 24 giugno 1957; lettera di Tommaso Ferraris a Arnold Bode, 20 novembre 1957; lettera di Tommaso Ferraris a Mia Seeger, 22 gennaio 1957; lettera di Tommaso Ferraris a Arnold Bode, 20 novembre 1957.

TRN 11_faldone 18, unità 26.

Apparato documentario I, 1.1-1.6.

² A. Bode, *L'Allestimento, in Undicesima Triennale*, La Triennale di Milano, Milano 1957, p. 197.

A differenza della Triennale di Milano, che è concepita come esposizione industriale di alto livello, la Biennale deve essere una rappresentazione artistico-culturale della nazione.

Nonostante la chiara individuazione di questo compito da parte della commissione della mostra e nonostante l'alta qualità delle opere esposte (Klee, Feininger, Nay, Winter) fino ad ora è mancato al padiglione tedesco un successo più adeguato e efficace. Se si cerca il motivo, bisogna ammettere che lo stesso edificio tedesco non permette soluzioni convincenti, in quanto gli oggetti esposti in esso non possono risaltare.

Questo tipico edificio epigonale del sistema nazista, con la sua "rappresentazione" fredda e antiumana, suscita un'insormontabile avversione nello spettatore, soprattutto nello straniero.

La sua mancanza di proporzione e inoltre i suoi spazi interni del tutto non pratici e inadatti allo scopo, opprimono il visitatore e umiliano le opere esposte. Esso va contro a tutta l'Humanitas che la Repubblica Federale vorrebbe dimostrare con le opere d'arte proposte¹.

Egli realizza quindi un modello del nuovo padiglione che prevede l'inserimento di un controsoffitto per dividere l'ampia struttura in due piani collegati da una scala interna e il rifacimento completo della facciata, murando il colonnato e spostando l'ingresso centrale sulla destra, in modo tale da creare una struttura asimmetrica con una fascia di finestre quadrangolari ai lati che richiama soluzioni razionaliste. Il documento mette inoltre in risalto come alla base del progetto ci sia una volontà di ridefinire il valore simbolico veicolato dal padiglione, proponendo una specifica corrispondenza tra il linguaggio utilizzato e i valori ad esso sottesi².

Nel 1963, in una lettera al segretario del dipartimento culturale del ministero degli interni Dieter Sattler, Bode afferma di aver ripetutamente inviato al ministero di Bonn dei piani e dei suggerimenti per modificare il padiglione che definisce come "vergognoso", senza tuttavia ottenere i fondi necessari, e di proporre quindi una soluzione più economica delle precedenti, che se accolta risulterebbe realizzabile in tempi brevi e quindi entro l'inaugurazione della Biennale del 1964. In questo caso egli rinuncia alla suddivisione dello spazio interno, mantenendo invece l'idea di ridefinire completamente la facciata - inglobando i colonnati in una struttura reticolare costituita da pennelli di eternit - e di spostare gli ingressi ai lati in modo tale da annullare l'impatto monumentale della struttura.

Nelle tipologie di allestimento proposte a Kassel si intrecciano quindi modelli complessi e diversificati, in cui coesistono diverse istanze che vanno appunto dalla lezione del Bauhaus alle sperimentazioni legate alle strutture

¹ Arnold Bode, Deutscher Pavillon Biennale Venedig, 1958, 1 marzo 1958.
In: dA/ d2 / 6/ 3.

Apparato documentario I, 1.7.

² A questo riguardo Charlotte Klonk parla di un'esplicita volontà di "sostituire il linguaggio autoritario dell'architettura nazista con strutture democratiche".

Cfr. C. Klonk, *Die Phantasmagorische Welt die erste documenta und ihre Erbe*, cit., p. 148.

effimere fieristiche, dalle precedenti esperienze curatoriali a quelle pittoriche, ma che non in ultimo sono influenzate anche dalla stessa vicenda biografica di Bode e quindi da una concezione “civile” del fare architettonico e allestitivo, che trova sempre la sua dimensione privilegiata in un rapporto dinamico con lo spazio, mai inteso come luogo “neutro” di collocazione dell’opera.

Uno dei primi critici a sottolineare il carattere innovativo degli allestimenti di Bode è il critico d’arte, curatore e regista teatrale Hans Curjel, che nella recensione della prima documenta afferma:

Tra i quadri o le sculture e i materiali alle pareti nasce un gioco reciproco di fascino particolare che intensifica e libera le forze che sono nelle opere esposte. La monotonia delle infinite pareti che in tante mostre, in tanti musei, conferisce quell’atmosfera sepolcrale è sparita. La documenta I non rappresenta soltanto un tipo di mostra raro e importante: essa realizza al tempo stesso un nuovo stile espositivo¹.

L’anno successivo egli scrive inoltre che documenta ha dimostrato come le mostre non implicino più di “appendere dei quadri” ma di “metterli in scena”, proponendone il precedente più diretto negli allestimenti espositivi italiani²; egli introduce quindi una terminologia mutuata dalla semantica teatrale (*inszenieren*, appunto, “mettere in scena”) per descrivere una tipologia di presentazione non più basata su generi, cronologie o stili in favore di un’attenzione per l’effetto visivo, formale (gestaltico), spaziale³. L’allestimento non è quindi per Bode una forma di “presentazione” di opere a partire da una narrazione storica, ma diventa una delle componenti fondamentali per quella che Grasskamp ha definito come una forma di “definizione del modo in cui si produce la storia dell’arte”⁴, a partire da un’inedita presentazione dell’oggetto artistico al pubblico, che legge anche come premessa fondamentale per quelle ricerche artistiche che negli anni ’60 indagheranno nuove tipologie di coinvolgimento dello spettatore nello spazio.

I modelli assunti da Bode nell’impaginazione spaziale di documenta sono molteplici. L’utilizzo di pareti in superfici plastiche scorrevoli e di colori contrastanti trova un precedente nel *Kabinett der Abstrakten* commissionato a El Lissitzky nel 1926 da Alexander Dorner come installazione permanente per il Landes Museum di Hannover, ma rimosso nel 1937 a seguito delle confische di

¹ H. Curjel, *Documenta: Ein höchst spannende Ausstellung in Kassel*, in “Die Weltwoche”, 22 luglio 1955; trad. di A. Cestelli Guidi, *Le documenta di Kassel*, cit., p. 26.

² H. Curjel, *Die Formung der documenta*, in “die Innenarchitektur”, n. 10, a. 3, aprile 1956, p. 628.

³ Schwarze rintraccia i precursori di tale attitudine nelle mostre dadaiste e surrealiste, ma ne ricorda anche l’uso in chiave patetica e ideologica operato dal nazismo.

Cfr. D. Schwarze, *Die Kunst der Inszenierung*, cit., p. 8.

⁴ Grasskamp, *For example, documenta*, cit., p. 73.

regime¹, ma è chiaramente riconducibile anche alle strutture provvisorie derivate dai modelli delle architetture fieristiche. L'attitudine sperimentale di tali allestimenti, improntanti su un'esperienza spaziale moderna in cui coesistono differenti forme espressive², rimanda inoltre all'approccio di Frederick Kiesler³, che negli anni '40 realizza i celebri allestimenti per *Art of This Century* di Peggy Guggenheim (1942) e per la *L'Exposition Internationale du Surréalisme en 1947* (1947), curata da Breton alla galleria Maeght di Parigi, adottando superfici curve e piani obliqui in modo tale da ridefinire il modello espositivo creando un'integrazione tra lo spazio architettonico e le opere. Anche su un piano teorico è possibile riscontrare numerosi punti di contatto tra la concezione di Bode e quella dell'architetto di origine austriaca, di cui nel 1949 uscivano *Pseudo Functionalism in Modern Architecture*⁴, una serrata critica al funzionalismo dell'International Style, e il *Manifesto del correalismo*⁵ che proponeva un'identificazione tra la questione dell'abitare con il processo creativo. Il problema centrale della poetica di Kiesler è quello di andare oltre il vocabolario espressivo razionalista perché sentito come inadeguato a rispondere ai bisogni reali e "fondare una teoria dell'architettura che introduca la complessità materiale

¹ Cfr. W. Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, cit., p. 110; M. Schieder, *die documenta 1 (1955)*, in É. François und H. Schulze (a cura di), *Deutsche Erinnerungsorte*, CH Beck Verlag, München 2001, vol. II, pp. 639-640.

Secondo Charlotte Klonk le due operazioni sono invece da intendersi come simili unicamente su un piano formale, in quanto concettualmente differenti:

"Il particolare artificio di Bode nella prima documenta di mobilitare le pareti attraverso superfici plastiche scorrevoli rimanda agli esperimenti allestitivi degli anni '20 di El Lissitzky, in cui questi appendeva le opere dei suoi colleghi artisti su pannelli metallici dipinti in modo diverso dai motivi ottici iridescenti. Come nel *Kabinett der Abstrakten*, che Bode può aver visto nella strada tra Berlino e Kassel nei primi anni '30, prima che venisse distrutto dai nazisti, anche a documenta si alternano il bianco e il nero. Ma in questo caso Bode assume, volontariamente o involontariamente, unicamente una scelta formale e non le sue intenzioni contenutistiche originarie. Gli sfondi mutabili di El Lissitzky erano un tentativo di stimolare l'esperienza attiva della visione dei visitatori dell'ambiente in uno scambio reciproco. Per Bode era semplicemente un mezzo di spezzare la normale monotonia delle pareti museali bianche. Mentre El Lissitzky voleva smuovere il visitatore aprendo un contrasto - ad esempio si può spostare un quadro da una parete in modo tale da influenzare l'esperienza visiva delle altre opere nella sala - Bode non ha fatto niente che potesse interferire con la consueta fruizione individuale dell'arte. La fruizione spaziale alle documenta degli anni '50 doveva essere prima di tutto sensoriale e immersiva, non intellettuale o interattiva. In nessun museo d'arte di questi anni si poteva avere un'esperienza di spazi simili".

C. Klonk, *Die Phantasmagorische Welt die erste documenta und ihre Erbe*, cit., p. 148.

² Sempre nel saggio di Charlotte Klonk si afferma che, trattando allo stesso modo un quadro astratto, un modello di carta da parati o una macchina da scrivere, Bode definisce una forma di "fantasmagoria" nel senso benjaminiano del termine.

Ibid., p. 149.

³ Cfr. A. Tietenberg, *Eine imaginäre documenta oder Kunsthistoriker Werner Haftmann als Bildproduzent/ An imaginary documenta or The Art Historian Werner Haftmann as an Image producer*, in *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005, 2. Archive in motion*, op. cit, p. 38.

⁴ F. Kiesler, *Pseudo-Functionalism in Modern Architecture*, in "Partisan Review", luglio 1949, pp. 733-742.

⁵ F. Kiesler, *Manifeste du Correalisme*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", second special issue, dedicated to the plastic arts, July 1949, s.p.

e linguistica del mondo”¹. A partire da una concezione che accoglie la contrapposizione heideggeriana tra la nozione di spazio “cartesiano astratto e geometricamente organizzato e quella materiale/simbolica di luogo inteso come prodotto metabolico dell’abitare”² Kiesler, come Bode, propone un superamento di un approccio di derivazione razionale in favore di una sintesi tra componente architettonica e scenografica.

Un altro riferimento, solitamente non considerato dalla storiografia ma che doveva probabilmente essere noto a Bode, può essere identificato negli allestimenti proposti nel Museo di Folkwang ad Essen nel corso degli anni '20 dal direttore Ernst Gosebruch; sorto nel 1922 (a seguito della vendita alla città di Essen della collezione di arte moderna del Folkwang Museum di Hagen) il museo - le cui decorazioni erano state affidate a Oskar Schlemmer, Emil Nolde, Ludwig Kirchner - si proponeva come una “cattedrale della modernità”, in cui le opere d’avanguardia erano accostate, senza alcuna impostazione cronologica, ad opere d’arte antica, asiatica, tradizionale³. Per quanto non menzionato direttamente dai curatori, ma ricordato ad esempio nella recensione di documenta 1 pubblicata sul “Kasseler Post” da German Vonau⁴, il museo aveva rappresentato negli anni della Repubblica Weimar uno dei principali canali di presentazione dell’arte d’avanguardia e in particolare dell’Espressionismo, prima che le sue collezioni venissero smembrate a seguito della confisca di oltre 1.400 opere da parte del regime nazista⁵.

Tra possibili collaboratori della prima documenta era inoltre stato ipotizzato il coinvolgimento di Luciano Baldessari⁶, che negli stessi anni con i suoi Padiglioni Breda progettati alla Fiera di Milano (tra il 1951 e il 1955) coniava un nuovo lessico espositivo impaginato su quelle che Sinisgalli ha definito

¹ M. Bottero, *Perchè Kiesler oggi*, in M. Bottero (a cura di), *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente*, catalogo della mostra, Milano, La Triennale di Milano, 28 febbraio - 10 aprile 1996, Electa, Milano 1995, p. 17.

² Ibid.

³ Secondo Jesús Pedro Lorente:

“[...] the museographic installation was a work of art in itself, using modern, ancient and exotic artworks as elements of an avant-garde décor. In line with the Folkwang ideal of a synthesis of the arts, this historical presentation involved a total break from the most developed museographic traditions of the nineteenth century which had moved away from the clutter of the *Kunstkammern*”. J. P. Lorente, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea 2008 (trad. ingl. *The museum of contemporary art: notion and development*, Ashgate London 2011, p. 103).

⁴ G. M. Vonau, *Zweiter Rundgang durch die „documenta“*, in “Kasseler Post”, 23 luglio 1955.

⁵ Cfr. H. Gassner, M.A. Lüttichau, *Folkwang Museum: Learning By Seeing*, München, Prestel Verlag, München 2005.

⁶ Cfr. Arnold Bode et. al., *Unterlagen zum Plan einer „Europäischen Kunstausstellung des. 20. Jahrhunderts“ während der Bundesgartenschau 1955* [documentazione del progetto di una “Mostra d’arte europea del XX secolo” durante la Fiera Federale dei Giardini], non datato, fine 1954.

In: dA / d1/ M. 9.

Apparato documentario II, 2.7.

“promenades architecturales et métallurgiques”: passeggiate rituali in cui il visitatore è parte della messa in scena tanto quanto l’oggetto esposto”¹. Mettendo in discussione i confini tra architettura e scultura e proponendo un’impostazione di carattere scenografico nelle sue costruzioni effimere e pubblicitarie² l’architetto trentino presenta numerosi punti di tangenza con quella che è la concezione allestitiva di Bode. Formatosi a Weimar, in stretto contatto con attori e registi quali Max Reinhardt, egli condivide infatti con questi la tendenza a operare all’insegna di una “messa in scena” - definizione più volte usata da Bode e che veniva proposta da Persico in relazione a Baldessari già nel 1932³ - modellata su quella concezione di “teatro totale” di Gropius e Piscator, volta a creare “un linguaggio di una Architettura nello Spazio, dove, in comune con le altre Arti, Scultura e Pittura, si esaltano e drammatizzano scenograficamente”⁴. Nel 1953 Baldessari allestiva inoltre a Palazzo Reale la mostra *Van Gogh. Dipinti e disegni*, che presenta numerose analogie con quelli che saranno gli allestimenti proposti da Bode, quali il dialogo tra le opere e le campiture cromatiche delle pareti e dei pannelli, le velature del soffitto con tendaggi bianchi che schermano e diffondono la luce naturale, l’attenzione rivolta anche ai luoghi di ristoro e l’utilizzo di riproduzioni fotografiche a fini documentari.

Per quanto Bode non menzioni Baldessari nei suoi scritti, né risultino contatti diretti nella documentazione conservata presso i fondi archivistici presenti al MART e nella Collezione Mosca Baldessari di Milano, è possibile ipotizzare che il fondatore di documenta avesse avuto una conoscenza diretta dei suoi padiglioni per la Breda; inoltre essi erano certamente noti in ambito tedesco, come provato dalle diverse pubblicazioni presenti fin dal 1951, anno in cui escono un articolo di K. A. Bieber su “Grafik”, uno di W. Schmidt su “Bauen un Wohnen” dedicati appunto al padiglione Breda di Baldessari della XXIX Fiera di Milano, a cui seguono nell’anno successivo gli articoli anonimi *Die Breda auf der XXX Mailänder Mustermesse* in “Die neue Stadt”⁵, *Standgestaltung auf der Mailänder Messe 1952* in “Graphik”⁶, e *Die neuen Palazzi di Schüler* in “der Tagesspiel”⁷.

¹ A.C. Cimoli, *Musei Effimeri*, cit., p. 29. citazione: L. Sinisgalli, “Plastica Pubblicitaria”, in *Pirelli*, maggio giugno 1952, n.3, p. 43.

² Agnoldomenico Pica parla di un “piglio teatrale”, Dorfles di una “plastificazione dell’architettura”. Cfr. A. Pica, *Organismi pubblicitari*, in “Spazio” n.7, dicembre 1952 - aprile 1953, pp. 58-60. rist. in: M. Savorra, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la fiera di Milano*, Mondadori Electa, Milano 2008, p. 189; G. Dorfles, *La mostra di Luciano Baldessari in Germania*, in “Domus” n. 352, marzo 1959, pp. 35-36; rist. in M. Savorra, *Capolavori brevi*, cit., p. 192.

³ E. Persico, *Un alloggio a Milano*, in “Casabella”, 4 aprile 1933, p. 32; cit. in M. Savorra, *Capolavori Brevi*, cit., p. 10.

⁴ MART, Fondo Luciano Baldessari, Architettura pubblicitaria Breda 1951, in copia presso ALB, BPM 51-55, DM; cit. in M. Savorra, *Capolavori brevi*, cit., p. 25.

⁵ *Die Breda auf der XXX Mailänder Mustermesse*, in “Die neue Stadt”, n. 1, 1952, pp. 90-91.

⁶ *Standgestaltung auf der Mailänder Messe 1952*, in “Graphik”, n. 10, 1952, pp. 530-531.

⁷ A. Schüler, *Die neuen Palazzi*, in “der Tagesspiel”, 4 novembre 1952.

Lo stesso Bode ricorda invece in un'intervista del 1977 come un'ispirazione fondamentale per la tipologia espositiva adottata sia da identificarsi nella già citata mostra di Picasso tenutasi a Palazzo Reale dal 23 settembre al 31 dicembre del 1953, il cui riferimento era inoltre menzionato fin dal primo *exposé*¹:

[...] quando ho mostrato loro [a Haftmann, Grohmann e Martin] per la prima volta gli spazi, così vuoti, mi hanno detto "oddio tu sei diventato matto", così le pareti sono state imbiancate, riprendendo un po' la concezione di Milano del '52 [sic], dove anche erano appesi dei grandi Picasso in uno spazio spoglio.²

La mostra era una versione ampliata di quella ospitata lo stesso anno alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma curata da Lionello Venturi. Allestita da Gian Carlo Manichetti con la supervisione di Piero Portaluppi, la versione milanese era caratterizzata da una presentazione dei dipinti che aboliva la classica disposizione frontale a parete, collocando le opere diagonalmente rispetto alle superfici grazie ad elementi verticali in legno da cui si dipartivano delle staffe allacciate ai telai³, analogamente a quanto realizzato da Attilio Rossi al Padiglione Sidercomit della fiera di Milano dello stesso anno e a quanto sarà proposto nella prima *documenta*. Ma è in particolare la sala delle Cariatidi a rappresentare un modello essenziale per Bode: sventrata dal bombardamento inglese del 15 agosto 1943, rimasta per oltre due anni priva di copertura e restaurata in modo provvisorio nel 1947, la sala progettata da Giuseppe Piermarini nel 1774 ospitava i dipinti "civili" di Picasso: *La Guerra, La pace, Il carnaio e massacro in Corea*; da ottobre viene inoltre aggiunto *Guernica* a seguito dell'opera di convincimento di Attilio Rossi che era riuscito a persuadere Picasso - inizialmente restio allo spostamento dell'opera dal Museum of Modern Art di New York - proprio insistendo sul significato morale che avrebbe assunto la collocazione dell'opera in una sala che portava i segni del conflitto bellico⁴.

Il rapporto con la mostra di Picasso viene colto già nel 1955 da Erich Pfeiffer-Belli, scrittore e giornalista formatosi al Bauhaus di Weimar, che nella recensione di *documenta* pubblicata sulle pagine del "Süddeutsche Zeitung" ricorda il precedente milanese come decisivo⁵. Egli sottolinea come a Kassel si sia scelto - come a Milano - di utilizzare una struttura che portava ancora i segni

¹ 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.

² A. Bode, G. Jappe, (*Interview*) *War wieder eine großartige Ruine da...*, in "Kunstforum International", n. 21, 1977, p. 112.

³ Cfr. A.C. Cimoli, *Musei effimeri*, cit., pp. 109-119.

⁴ Cfr. M. Dalai Emiliani, *Attilio Rossi e Pablo Picasso. Come Guernica venne a Milano*, in L. Caramel, *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994*, catalogo della mostra, Milano, Museo della Permanente, 3 aprile - 12 maggio 1996, Giunti, Firenze 1996, p. 187.

⁵ E. Pfeiffer-Belli, *Dokumentarische Bildkunst: Eine internationale Ausstellung in Kassel*, in "Süddeutsche Zeitung", 24 luglio 1955.

della distruzione bellica e si sia fatto di tale edificio restaurato in forme provvisorie il luogo attraverso cui mostrare l'arte del presente, compresa quell'arte che, in Germania come in Italia, aveva subito gli anni delle dittature, che "oggi vivono solo come ricordo [Erinnerung]"¹. La recensione propone dunque un parallelismo tra le due scelte espositive come frutto di un retaggio storico comune e di una volontà di creazione di luoghi legati a tale memoria.

Un contributo sicuramente fondamentale per documentare è infine quello degli allestimenti delle Biennali del dopoguerra curati da Carlo Scarpa². La ridefinizione dell'assetto espositivo operata dall'architetto veneziano attraverso un uso puramente spaziale delle pareti e l'uso di tessuti leggeri e increspatis non può infatti non essere accostato alle soluzioni proposte a Kassel. Le analogie non riguardano però un aspetto unicamente formale, ma la concezione stessa del discorso architettonico, volto ad esaltare le qualità specifiche dell'opera. Nel caso di Scarpa questa tendenza risulta particolarmente esplicita nella mostra allestita nel Palazzo Centrale alla Biennale del 1948 *Tre pittori metafisici dal 1910 al 1920. Carrà, de Chirico, Morandi (1889-1947)*. Oltre a proporre diverse opere che saranno presenti anche a Kassel la mostra prevedeva un ordinamento spaziale affine, basato non su scuole o cronologie, ma su richiami formali nella struttura figurativa volti a cercare un'interazione con il fruitore. Anche negli allestimenti successivi, ad esempio con il gioco cromatico basato sull'utilizzo di pannelli scuri, proposto nella sala dedicata ai futuristi nella Biennale del 1950 e in quella di Viani nella successiva, sono numerose le analogie che riscontrabili con quanto sarà proposto a Kassel.

2.3 Il Museo Fridericianum come luogo della memoria

Il Museo Fridericianum assume un ruolo simbolico fondamentale per l'iniziativa. Edificato da Louis du Ry tra il 1769 e il 1779 per ordine di Federico d'Assia³ su modelli palladiani (rifacendosi in particolare al modello del British Museum⁴), esso si sviluppava nella piazza centrale della città con una facciata

¹ Ibid.

² Dopo i primi contatti con l'ente veneziano negli anni '30, in qualità di espositore, e il primo incarico come allestitore della sala di Arturo Martini del 1942, Scarpa cura gli allestimenti delle Biennali a partire dalla prima edizione del dopoguerra, portando avanti questa collaborazione negli anni '50 e '60. Nell'edizione del 1948 (la prima Biennale dopo sei anni di sospensione) gli viene affidato dal segretario Rodolfo Pallucchini l'incarico di allestire nel Palazzo Centrale le mostre *Tre pittori metafisici dal 1910 al 1920. Carrà, de Chirico, Morandi, Arturo Martini (1889-1947)* e le personali di Campigli e de Pisis; egli cura inoltre la retrospettiva di Paul Klee, l'esposizione della collezione Guggenheim, la piccola retrospettiva dedicata allo scultore Salvatore Fancello e le mostre *Artisti italiani contemporanei* e *Artisti stranieri residenti in Italia*.

³ Cfr. A. Mottola Molino, *Il Libro dei Musei*, Allemandi, Torino 1992, p. 11.

⁴ Cfr. O. D. Pöppel, *Bibliophiles and Bibliothieves: The Search for the Hildebrandslied and the Willehalm Codex*, De Gruyter, Berlin 2003, p. 12.

lunga ottanta metri, suddivisa in nove campate separate da pilastri, con un imponente portico al centro sul cui frontone erano collocate sei statue rispettivamente dedicate all'architettura, la filosofia, la pittura, la scultura, la storia e l'astronomia. Completamente sventrato dai bombardamenti e ridotto alle sole strutture portanti, privo di porte e finestre, il museo si presentava nel 1955 non solo come luogo ideale per Arnold Bode per sperimentare inedite soluzioni allestitivo, ma anche come struttura iconica il cui valore simbolico era di fortissimo impatto.

Il concetto di "museo" e la messa in crisi della sua visione come luogo di presentazione di certezze e definizioni in materia artistica - con le complesse implicazioni che essa ricopre nella stessa definizione della cultura occidentale e del modo di concepirla¹ - assume quindi una valenza del tutto particolare nel caso dell'esposizione temporanea di Kassel, che proprio in un museo, o meglio nelle rovine di un museo, trova la propria dimora stabile, a cui si affiancheranno successivamente il palazzo barocco dell'Orangerie e la Alte Galerie (attuale Neue Galerie), anch'essi fortemente danneggiati durante la guerra. Sempre rifacendosi all'analisi di Schubert, il museo può essere assunto come un "mito razionale", inteso come simbolo culturale basato su "un insieme di credenze condivise e tradotte in forma concreta avvertite comunemente come qualcosa di ovvio e non problematizzabile"². Il potere normativo del museo si configura come una delle sue caratteristiche fin dalla sua nascita, con la polarità dei percorsi del British Museum e del Louvre, rispettivamente nelle forme di una collezione semipubblica di libri e manoscritti consultabili il primo, e come palazzo delle collezioni reali aperto al pubblico il 10 agosto 1793, nel giorno del primo anniversario della caduta della monarchia, il secondo³.

Anche il Fridericianum - spesso erroneamente menzionato come "primo museo europeo"⁴ - si colloca dunque all'interno di un processo sorto a partire dal principio sociale di destinare l'arte a una fruizione pubblica, esito di un dibattito

¹ Cfr. K. Schubert, *The Curator's Egg*, One-Off Press, London 2004 (trad. it. *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 17).

² Ibid.

³ Il 10 agosto del 1793 il Louvre viene aperto al pubblico come "Musée National" e proclamato "Musée révolutionnaire"; nel 1804 sarà ribattezzato Musée Napoleon.

⁴ Ad esempio la *Rough Guides to Germany*, una delle guide "paperback" più diffuse, riporta: "Friedrichsplatz and around: Along Frankfurter Strasse is the vast open space of Friedrichsplatz, on which stands the oldest purpose-built museum building in Europe, the Museum Fridericianum [...] designed by Simon-Louis du Ry before he began work on Schloss Wilhelmshöhe. Nowadays it's used for temporary exhibition, and is also the headquarters of the documenta".

Anche nella pagina ufficiale del museo esso è definito the world's first public museum building". Available at: <<http://www.fridericianum.org/about/fridericianum>> [accessed 28.8.2014].

che si era sviluppato nei diversi centri europei nel secondo settecento¹ e che rispondeva alle esigenze legate all'emergere di una nuova élite culturale.

Se il sorgere dei musei europei corrisponde all'affermazione di un modello e di uno spazio architettonico e simbolico inteso come espressione dell'unità nazionale e di una concezione sociale sorta con l'illuminismo, nel caso della Germania la proliferazione dell'istituzione si legava anche alla sua situazione politica - e quindi l'assenza di un'unità nazionale - e ad una progressiva modificazione delle collezioni principesche. In particolare il museo di Kassel, sorto all'interno di un più ampio programma di riqualificazione urbana a partire dalla distruzione del tessuto medievale ma anche a seguito dei proventi derivati dalle spedizioni di soldati mercenari in favore degli inglesi nella guerra civile americana², rappresentava un'inedita combinazione tra spazio pubblico e privato,

¹ Leonardo Capano ricorda che erano numerosi gli interventi di "intellettuali illuminati" che in Francia come nel resto dei paesi europei sollecitavano la creazione di museo pubblici, come nel caso della perorazione di un'istituzione di un museo a Parigi da parte Lafont de Sainte-Yenne del 1747 o dell'intervento di Christian von Mechel relativo alla pubblica utilità delle opere d'arte in relazione alle collezioni imperiali ospitate nel Palazzo del Belvedere di Vienna.

Cfr. E. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, Neaulme, 1747; C. von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien*, Bey Rudolf Gräfer älter, Wien 1783.

Cit. in L. Capano, *Il museo e gli artisti contemporanei*, in A. Negri (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 109-110.

² George Baker e Christian Philipp Müller nel saggio pubblicato su "October" *A Balancing Act* - una versione ampliata dello scritto proposto dall'artista ai visitatori della documenta X - affermano:

"If can still be maintained that events are intrinsically connected to the sites within which they take place, Documenta's presence in Kassel alone gives rise to a pressing series of historical contradictions. Located in a provincial city evidently despised by the very art critics who periodically flock to it - an American critic once described Kassel as a cross between Woolworth's and Sing Sing - Kassel is, at the same time, the home of the Museum Fridericianum, built between 1769 and 1779 as the first museum in all of Europe. From the moment of its inception, the museum was intrinsically linked to a larger conception of the public sphere and the urban space - the building still physically dominates the green swath of the Friederichsplatz, and the museum's construction coincided with a larger Enlightenment project of urban rationalization that saw the destruction of medieval fortifications in Kassel and the laying down of a gridded street plan the area. The museum and the planned urban space of Kassel are linked in their very origins; the Fridericianum was designed ultimately to make the new urban construction more attractive, even palatable, in the face of the destruction of the older structures. But the Fridericianum is also inextricably bound to a much more insidious history. In the eighteenth century, Kassel was the seat of the aristocracy of Hesse, a feudal state known for the rigorous training of its army. The expensive construction of public garden and buildings like the Fridericianum went forward despite the fact that Hesse was actually a relatively poor land, with its roughly 400.000 inhabitants subsisting chiefly through agriculture. This poverty did not effect the Landgraves of Hesse-Kassel, however; they were, as one commentator has put it, dealers in men. The Landgrave Frederick II actually played role in the American revolutionary War through the infamous deployment of his Hessian mercenaries. The museum that now bears his name was erected upon the exploitation of surrounding peasantry and upon the bodies of Hessian mercenaries and their military victims - upon the bloody profits of war."

G. Baker C. P. Müller, *A Balancing Act*, cit., p. 98.

come raccolta di una collezione principesca aperta al pubblico per quattro giorni in settimana.

Nella sua analisi sui musei tedeschi, James J. Sheen definisce il Fridericianum come un “edificio di transizione”, rilevando la natura spesso contraddittoria d’istituzione al contempo “principesca” e “pubblica” che esso assumeva tanto nella sua forma architettonica quando nella sua organizzazione:

Like the British Museum, whose arrangement may have influenced the landgrave during his visit to London, the Fridericianum included a library as well as collections of several kinds. Much of the ground floor was devoted to classical statues and modern plaster casts. The first floor contained the library and collections of natural history specimens, scientific instruments, clocks, weapons, and wax figures. The museum was, therefore, a traditional building, combining elements of the early modern curiosities cabinet with enlightenment science and classical art. The Fridericianum’s architecture and organisation proclaimed it to be both a princely and a public institution¹.

Adibito a sede del Parlamento nel 1810, durante il breve Regno di Westfalia (1807-1813) di Girolamo Bonaparte, esso era poi nuovamente riconvertito in sede museale e biblioteca fino all’unificazione tedesca che vedeva il progressivo spostamento delle sue collezioni (oggetti di antiquariato, ma anche macchinari, orologi, strumenti scientifici e modelli architettonici) a Berlino, fino alla sua definitiva chiusura come sede museale nel 1913.

L’intento di Bode è quello di fare del Fridericianum un luogo di ripensamento del museo e delle connotazioni che esso veicola, e per questo sceglie una tipologia di allestimento basata sul confronto tra l’opera e l’ambiente, sfruttando elementi ripresi dall’architettura fieristica per mettere in risalto la risemantizzazione del modernismo che è alla base dell’iniziativa. Questa impostazione che fa dell’elemento effimero e provvisorio e del dialogo con la rovina il proprio punto di forza emerge fin dal primo progetto del 1953, in cui egli afferma:

Si propone di realizzare questa mostra presso il Museo Fridericianum di Kassel, i cui spazi interni presentano le dimensioni necessarie. Non è necessario che per questo scopo l’edificio sia stato completato al suo interno. Dal momento che la mostra avrebbe luogo unicamente nei mesi estivi, la questione del riscaldamento non è impellente. Una volta protetto l’edificio dalle intemperie e resi percorribili i pavimenti, le condizioni principali sarebbero soddisfatte. La vera e propria struttura espositiva potrebbe essere realizzata con assi, tessuti, vernici e superfici in plastica. La flessibilità della pianta, i cambiamenti delle superfici e delle strutture murarie, l’illuminazione etc. potrebbero addirittura essere un’agevolazione auspicabile per il progetto. Un professionista negli allestimenti competente padroneggerà questi compiti.

¹ James J. Sheehan, *Museums in the German Art World, From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Egli troverebbe lo spazio sufficiente per inserire la pittura, la scultura e, con grandi riproduzioni, l'architettura in modo adeguato, significativo e interessante, portando la sequenza spaziale, i singoli spazi e gli oggetti in rapporto vivo con il visitatore. Non gli mancherebbe nulla: dal luogo di riposo con posti a sedere fino a spazi di discussione e di ristoro¹.

Documenta è pensata come una forma di esortazione a pensare una cesura storica, proponendo l'esposizione in chiave non solo di strumento di diffusione e di promozione, ma di legittimazione, di riscatto, di riscoperta dell'arte che era stata bandita e censurata nei vent'anni della dittatura. Al contempo essa vuole proporre una ridefinizione del concetto di museo - Bode parlerà della manifestazione di Kassel come del "museo dei cento giorni", formula in cui si incontrano l'elemento permanente della struttura museale con un carattere temporale effimero, tipico invece dell'esposizione - in un momento in cui tale istituzione versa in condizioni critiche nel contesto tedesco.

Di fatto la Germania Federale del dopoguerra - dopo aver subito la frammentazione delle collezioni e le confische delle opere di arte moderna negli anni del regime - vedeva anche i propri edifici museali danneggiati o distrutti a seguito dei bombardamenti anglo-americani, e gli investimenti volti al recupero non potevano che concentrarsi primariamente su alloggi, infrastrutture, interventi sociali. Secondo Schubert "non soltanto le strutture materiali, gli edifici e le collezioni avevano riportato danni gravissimi: la pratica museale tedesca era screditata e la tradizione di un'intera epoca era in pezzi"². Lo storico dell'arte tedesco parla quindi di un'epoca di "architettura museale invisibile", in cui i nuovi edifici museali - il primo, il Wallraf-Richartz di Colonia, sorgerà solo tredici anni dopo la fine della guerra - si caratterizzano per il rifiuto di un classicismo ormai irrecuperabile dopo l'uso propagandistico da parte del nazismo ma anche dello stalinismo; anche l'eccezione che vede nella Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe, inaugurata nel 1968, è letta non tanto come segno di "una fiducia riconquistata nel museo quanto un'immagine importante, se non centrale, nella guerra di propaganda che si andava intensificando sulla città da poco divisa"³.

Al contempo la critica avanzata da Bode all'idea "statica" del museo sembra riallacciarsi a quella messa in discussione dell'istituzione in qualità di luogo di mercificazione dell'opera d'arte che affonda le sue radici negli attacchi rivolti da parte delle avanguardie storiche e che nel corso degli anni '50 torna a essere al centro del dibattito. Adorno in particolare nel 1953 propone un'analisi della

¹ 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.

² K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea*, cit., p. 64.

³ *Ibid.*, p. 65.

dialettica tra le posizioni di Paul Valéry, che nel museo vedeva il luogo della reificazione e della mortificazione dell'opera, e quelle di Marcel Proust, che invece identificava proprio in questa decontestualizzazione forzata il momento necessario per una sua "rinascita" in una dimensione soggettiva - nel confronto con lo spettatore - e storica, capace di andare oltre le intenzioni originarie dell'autore e quindi di fornire un ulteriore momento di semantizzazione. In entrambi i casi quindi, secondo Adorno, si definisce un parallelismo tra il museo e un luogo di morte: "l'affinità tra museo e mausoleo", afferma egli in apertura del saggio, "non è solo fonetica"¹, riprendendo un tema già presente in Bataille, che - riallacciandosi alle origini dell'istituzione nel contesto della Rivoluzione Francese, proponeva un nesso tra museo e ghigliottina². Non si tratta, secondo Adorno, di scagliarsi contro il museo - "la lotta contro i musei ha un che di donchisciottesco"³ - o di assumere posizioni elitarie e ingenuie come quelle di Valéry in nome di un ideale di arte pura, ma piuttosto di rivedere il rapporto con il fruitore: "Vero è però" afferma in conclusione del saggio "che i musei esigono urgentemente ciò che propriamente esige ogni opera d'arte: qualcosa da parte dell'osservatore"⁴.

Il Fridericianum diviene così il luogo di partenza per ribaltare l'iconoclastia di regime che aveva precluso all'arte contemporanea il proprio posto nelle sedi espositive, assumendo la rovina come "simbolo di una ricostruzione nazionale a cui aspirava il paese"⁵ e quindi come elemento cardine nella costruzione del proprio intento etico prima ancora che estetico. L'utilizzo della rovina in relazione alla compresenza di categorie temporali antinomiche che veicola affonda le sue radici nell'estetica romantica, come sostenuto da Philippe Hamon nel suo studio sulle esposizioni, proposte in qualità di chiave di lettura e modello interpretativo della Parigi ottocentesca⁶. Egli sottolinea come la rovina diventi occasione di una riflessione "etica", legandosi alla forma discorsiva dell'esposizione e collocandosi come oggetto semantico particolarmente paradossale in quanto "presenza di un'assenza", "concretizzazione di una deflazione semantica" o, hegelianamente, "enigma obiettivo"⁷ capace di provocare un "puro effetto di ricordo". Il concetto di storia è cioè direttamente implicato dalla rovina attraverso una forma di rimosso, che, se nel contesto ottocentesco poteva caricarsi di un senso sacrale o di

¹ T. W. Adorno, *Valéry, Proust, Museum*, in "Die Neue Rundschau", LXIV, n. 4, 1953 (trad. it. *Valéry, Proust e il museo*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 175).

² G. Bataille, *Musée*, in "Document" n.5, 1930 (trad.it. *Museo*, in "Documents", Dedalo Libri, Bari 1974, rist. 2009, pp. 177-178).

³ T. W. Adorno, *Valéry, Proust, Museum*, op.cit, p. 177.

⁴ Ibid., p. 188.

⁵ A. Tietenberg, *Eine imaginäre documenta*, cit., p. 38.

⁶ Cfr. P. Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Librairie José Corti, Paris 1989 (trad.it *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna 1995).

⁷ Ibid., p. 76. Hamon riprende in particolare la definizione proposta da Hegel a proposito dell'arte egizia.

reliquia, diviene negli anni '50 del Novecento una forma di monito morale agli accadimenti più recenti che hanno sconvolto l'Europa.

L'idea di considerare documenta come “un luogo della memoria”, nel senso proposto da Pierre Nora per indicare quegli “spazi del ricordo collettivo nati a seguito della dissoluzione delle memorie comuni”¹, è stata avanzata anche recentemente da Federica Martini nel saggio *Just an other exhibition*². Nato sulle macerie di uno dei primi musei europei, il museo sventrato di Kassel può appunto essere colto come punto di incontro tra quelli che il filosofo francese identifica come “luoghi della memoria materiali”- ossia in cui la “materialità” è costituita dalla storia e che, gettando una luce sul passato si ripropongono un obiettivo educativo sulle generazioni future - e “luoghi della memoria simbolici” - basati su quell'atto di “*eindenken*” (rimemorazione) di momenti del vissuto soggettivo e collettivo - in qualità di ripresa simbolica, in chiave ideologicamente opposta, della mostra *Entartete Kunst*, in cui era stata esposta quella che la dittatura leggeva come “arte degenerata”³.

Il concetto di “luogo della memoria”, torna anche in occasione dell'analisi della prima documenta proposta da Martin Schieder nel volume curato da Etienne François e Hagen Schulze *Deutsche Erinnerungsorte*, dedicato appunto ad una “topografia” dei luoghi della memoria tedeschi, delle simbologie e delle stratificazioni storiche ad essi legati, dei modi in cui è cambiata la loro rappresentazione nella memoria collettiva. L'autore definisce documenta come una pietra miliare nella ricerca di un'identità culturale della Germania ovest identificandone il compito in una vera e propria “missione”:

La scelta delle rovine come luogo espositivo aperto e provvisorio aveva un carattere simbolico. Con essa si esprimeva efficacemente il superamento del passato nazista, il tempo in cui l'arte moderna era bandita dai musei. [...] Ma la regia espositiva di Bode non si basava solo su premesse estetiche, essa seguiva piuttosto un preciso programma storico-articolato e politico-culturale. [...] L'idea illuministica, che nel suo giudizio estetico disorientava ancora il pubblico tedesco, e in particolare i giovani, di introdurre l'arte classica moderna vietata dal Terzo Reich e di informare riguardo a come l'arte tra il 1933 e il 1945 si era sviluppata fuori dalla Germania, è la risposta al vuoto spirituale e alla necessità di un'élite culturale dopo la guerra; dieci anni dopo la fine dell'iconoclastia nazionalsocialista non esisteva ancora nella giovane repubblica federale un museo di arte moderna⁴.

¹ Cfr. P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1984.

² F. Martini, *Una biennale, molte biennali*, cit., p. 18.

³ Cfr. W. Grasskamp, “*Entartete Kunst*” und *documenta I*, cit.

⁴ M. Schieder, *die documenta 1 (1955)*, cit.

2.4 Documenta e la riabilitazione del moderno

Documenta nasce quindi con il preciso obiettivo di porsi come luogo di presentazione e riscoperta di quell'arte che era stata proibita negli anni del nazismo, collocandosi all'interno di un più ampio programma di riscatto culturale, sentito come un "dovere morale" nella Germania Federale del dopoguerra¹.

L'esposizione si fa così specchio di una problematica che nel 1955 risulta ancora aperta nel contesto tedesco: nonostante con la fine della seconda guerra mondiale sia venuta a concludersi quella fase di "latenza di esperienze pittoriche originali e libere nella nazione tedesca" "[...] per più di un decennio la Germania ha vissuto il periodo, per le arti figurative, più confuso e disorganico della produzione dell'intero secolo"². Seppur presentando infatti singole personalità di grande importanza, diversi fattori contribuiscono a continuare a frenare la produzione culturale tedesca, di ordine economico in primo luogo, ma anche storico e sociale (quali la perdita della guerra e la divisione politica, l'emigrazione di molti artisti negli anni precedenti, il fatto che le generazioni più giovani non avessero goduto di una formazione culturale in quanto il modernismo era stato bandito dal regime). Documenta nella sua volontà di ritrovare - a partire da una dimensione internazionalista, quindi antitetica al nazionalismo di regime - un'identità culturale, non riuscirà a sfuggire a questa dimensione caotica almeno fino agli anni '60, perpetuando una visione spesso disorganica in cui, come sarà illustrato, coesistono nel suo intento "documentario" tanto l'ingresso di nuove sperimentazioni quanto aspetti tradizionalisti e conservatori.

Il primo aspetto da considerare per comprendere come l'arte del Novecento è stata "documentata", ossia rappresentata e definita a Kassel, deve quindi considerare il modo in cui documenta ha tentato di porsi come "risposta ad un trauma", presentandosi come luogo di riscatto rispetto alla visione di regime. Per quanto mai esplicite, le allusioni alla celebre mostra del 1937 alla Haus der Kunst di Monaco - momento culminante in termini di visibilità della campagna di demonizzazione di quella che era bollata come *Entartete Kunst* - sono molteplici.

In particolare la scelta di aprire il percorso con riproduzioni fotografiche di opere di differenti epoche e provenienze - maschere africane, mosaici bizantini, rilievi etruschi, capitelli romanici - a cui seguivano i ritratti degli artisti (sale 11-12, fig.9) - frontali, spesso in giacca e cravatta - risponde ad una precisa volontà di ribaltamento di quelli che erano stati i canoni dell'estetica nazista, in cui si

¹ Cfr. W. Grasskamp, *documenta*, in "Merian", gennaio 1993, pp. 75-82.

² J. Nigro Covre, *L'arte tedesca del Novecento*, Carrocci Editore, Roma 1998, p. 153.

assimilavano linguaggio d'avanguardia, quelli che erano letti come "primitivismo" e "arte dei folli", e i concetti di degenerazione mentale e "bolscevismo"¹.

Sicuramente l'accostamento tra arte allora definita come "primitiva" - in tutta la genericità di questa classificazione in cui confluivano prodotti delle epoche e provenienze geografiche più disparate - e "arte moderna" ha importanti precedenti fin dall'inizio del secolo, come nel già citato caso del museo Folkwang di Essen, in cui nel 1912 era stato proposto da Karl Ernst Osthaus l'accostamento tra arte europea ed extraeuropea, o nelle trattazioni di Carl Einstein, uno dei primi autori a sostenere la necessità di guardare a quella che allora era definita come "arte negra" al di là del suo interesse meramente etnografico. Tuttavia a documentare quest'operazione acquisisce una chiara valenza, volta a proporre l'astrattismo come un linguaggio universale, presente ogni epoca e di ogni luogo.

Da una parte le riproduzioni fotografiche si pongono come una sorta di "introduzione visiva agli influssi e ai riferimenti importanti per l'arte dell'avanguardia"², come colto anche dalla critica dell'epoca, e in particolare da Gustav Friedrich Hartlaub, storico dell'arte tedesco che aveva diretto la Kunsthalle di Mannheim dal 1923 al 1933 (celebre per aver coniato la definizione di "Neue Sachlichkeit" in occasione dell'omonima mostra del 1925)³; egli parla appunto dell'utilizzo di queste riproduzioni come *Vorbilder*, traducibile come "modello, esempio ideale", e letteralmente significante immagine prima, ossia archetipa.

La prima galleria fotografica imposta così una visione "universalistica" dell'astrattismo, proponendolo come un linguaggio esistente in ogni luogo e in ogni epoca, mentre la seconda, adottando un'iconografia tipicamente "borghese", si pone come strumento di codifica di una precisa visione dell'immagine dell'artista in antitesi allo stereotipo negativo che ne aveva fatto una figura ai "margini della società" perpetuata dalla propaganda nazista.

La fotografia è quindi utilizzata in modi differenti, ma sempre a partire da un intento didascalico - strettamente correlato alla volontà di legittimazione del moderno - appunto come strumento di "documentazione", anziché come un linguaggio esteticamente riconosciuto⁴. Un importante antecedente può essere identificato nel museo immaginario di André Malraux, proposto nel 1947 con il volume curato da Skira, basato appunto sull'uso della fotografia come strumento capace di definire un museo ideale comprendente riproduzioni di opere di differenti tempi, luoghi, culture realizzando una "enigmatica liberazione dal

¹ W. Grasskamp, "Degenerate Art" and *documenta I*, cit.

² M. Cestelli Guidi, *Le "documenta" di Kassel*, cit., p. 25.

³ G. F. Hartlaub, *Gleichnisse des Kosmos?*, in "Sonntagsblatt", 26 luglio 1929.

⁴ A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Skira, Paris 1947 (trad. it. A. Malraux, *Il museo dei musei: le voci del silenzio*, Mondadori, Milano 1957).

tempo". Il libro è quindi concepito come una forma di "museo senza pareti" a partire da una visione dell'arte come un sistema semiotico e della fotografia come strumento di comparazione dei segni, attraverso cui si realizza il confronto tra l'arte del presente e quella del passato.

Un richiamo esplicito alla mostra *Entartete Kunst*, in chiave semanticamente opposta, si ha poi nella presentazione in una posizione centrale - al primo piano della rotonda con la scalinata antistante al vestibolo (sala 9, fig.8) - dell'opera di Wilhelm Lehmbruck *Die Kniende*, proposta appunto anche alla mostra monachese. L'opera, realizzata nel 1911 ed esposta nel 1912 alla mostra del Sonderbund di Colonia e l'anno successivo all'Armory Show di New York, era stata al centro di una campagna denigratoria già nel 1927, quando una sua copia in bronzo era stata collocata a Duisburg scatenando polemiche da parte delle associazioni nazionaliste, prima di essere bollata come "degenerata" da parte del regime¹. Essa assume quindi una precisa valenza simbolica e la sua collocazione, sotto ai dipinti di Schlemmer (e quindi ad opere che richiamano nuovamente la politica repressiva del regime), è letta da Grasskamp come rispondente alla precisa volontà di fornire di una chiave di lettura dell'opera che andasse oltre al ruolo che essa aveva ricoperto per la scultura del primo Novecento. Il collegamento tra la scultura di Lehmbruck e la mostra di Monaco - ripreso anche da Martin Schieder² nel 2001 e Bernd Lindner³ nel 2004 - risulta evidente anche da parte dei commentatori dell'epoca: Doris Schmidt ad esempio scrive sulle pagine del "Frankfurter Allgemeine Zeitung":

Entrando si ha subito la visione della scala semicircolare che abbraccia la grande "Kniende" di Lehmbruck (1911). Colpiscono la sua delicatezza, la purezza, l'armonia del movimento. Questa figura, la cui espressione è come musica, una volta è stata presa a calci da un dittatore⁴.

Grasskamp legge tuttavia il tentativo di rispondere alle questioni poste dalla mostra monachese come un fallimento, "comprensibile retrospettivamente, ma non condonabile"⁵. In primo luogo egli insiste sulla necessità di considerare la campagna nazionalsocialista di condanna del moderno come non riducibile ad un semplice "atto stupido, barbarico o senza senso" ma come iscrivibile in un complesso e raffinato piano di denigrazione, che vede nella mostra il suo momento decisivo, e il cui effetto non si esaurisce con la liberazione dalla dittatura. Egli problematizza quindi il concetto di "ora zero" inteso come momenti

¹ Cfr. W. Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, op. cit., pp. 97-100.

² M. Schieder, *die documenta 1 (1955)*, cit., p. 643.

³ B. Lindner, *Kunst und Kultur*, Kunst und Kultur, in *Deutschland Archiv- 1945 bis heute*, Archiv Verlag, Braunschweig 2004., s.p.

⁴ D. Schmidt, "DOCUMENTA" - *Bilanz des Jahrhunderts: Fünfzig Jahre abendländische Kunst, ausgestellt in Kassel*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 26 luglio 1955.

⁵ W. Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, cit., p. 10.

di cesura netta e radicale tra la Germania nazista e quella postbellica¹ assumendo una posizione che trova conferma nel fatto che negli anni del dopoguerra Wilhem Worringer sostenga che il concetto di arte degenerata sia “più vivo che mai” e che qualunque referendum confermerebbe nuovamente l’adesione popolare alla dittatura artistica nazista, poiché essa di fatto centra il gusto del pubblico².

In particolare, a partire dall’operato di Hugo von Tschudi, direttore della Nationalgalerie di Berlino dal 1896 e promotore di una riorganizzazione delle collezioni e di acquisizioni legate soprattutto all’arte francese, e del suo successore Ludwig Justi, in Germania si costituisce, dai primi decenni del Novecento, una crescente attenzione per l’arte di avanguardia tanto in ambito museale quanto nel collezionismo privato che non manca di scatenare attacchi fin dagli anni della Repubblica di Weimar³ e la cui entità emerge, paradossalmente, proprio con le confische imposte dal nazismo, relative ad oltre 13.000 opere. La mostra *Entartete Kunst* diviene così non solo una conseguenza di una politica culturale censoria imposta da un regime - che certamente fa della cultura un uso propagandistico - ma il momento del massimo inasprirsi di una crisi su cui il nazionalsocialismo si innesta agendo come catalizzatore e recuperando strategie che lo preesistevano. La polemica contro il “moderno” sorgerebbe cioè parallelamente al trapasso dalla visione del museo affermatasi dal XVIII secolo come “istituzione devota all’acquisizione, conservazione ed esibizione di opere che hanno superato il giudizio del tempo”⁴ a luogo di presentazione delle nuove forme espressive.

¹ In particolare Jost Hermand sottolinea come persistano fattori di continuità nella sfera politica, economica, sociale e culturale e artistica in particolar modo.

Cfr. J. Hermand, *Modernism Restored: West German Painting in the 1950s* in “New German Critique”, n. 32 primavera-estate, 1984, pp. 23-41.

² W. Worringer, *Problematik der Gegenwartskunst*, Piper, München 1948 (trad. it. *Problemativa dell’arte contemporanea*, in W. Worringer, *Problemi dell’arte*, Edizioni 10/17, Salerno 1992, pp. 147-165).

³ La preesistenza rispetto alle misure sistematicamente adottate dal nazismo di una tendenza alla censura del moderno è oggetto di uno studio di Mary-Margaret Goggin, che nel 1991 pubblica su “Art Journal” il saggio “Decent” vs. “Degenerate” Art: *The National Socialist Case*, in cui prende in esame gli episodi di attacco al moderno verificatisi negli anni della Repubblica di Weimar, quali la condanna per blasfemia del 1928 dell’album *Hintergrund* di Grosz; le proteste dell’anno successivo della *Reichsverband bildender Künstler* (associazione federale degli artisti) contro la Nationalgalerie per gli acquisti di opere di Van Gogh; la rimozione forzata dei lavori di Barlach, Klee e Feininger dalle collezioni dello Schlossmuseum e la distruzione delle decorazioni parietali realizzate da Schlemmer presso il Bauhaus di Weimar ordinate nel 1930 dal ministro degli interni della Turingia Wilhelm Frick (nazionalsocialista della prima ora che aveva partecipato al putsch di Hitler del 1926).

M.M. Goggin, “Decent” vs. “Degenerate” Art: *The National Socialist Case*, in “Art Journal”, Vol. 50, n. 4, Censorship II, inverno 1991, pp. 84-92.

⁴ Cfr. B. Altshuler, *L’arte contemporanea e il museo*, in A. Aymonino e I. Tolic (a cura di), *La vita delle mostre*, atti del convegno *Fare storia 5 - La vita delle mostre*, svoltosi presso la SSAV, Fondazione Scuola di Studi Avanzati in Venezia dal 14 al 16 dicembre 2006, Mondadori 2007, p.

Prevenire le possibili resistenze al moderno - come visto ancora fortemente diffuse per quando non più legate ad una censura di stato - impostando il discorso secondo una chiave di lettura che afferma che queste forme sono sempre state date, secondo Grasskamp, implica di fatto una riduzione della sua stessa portata. Egli identifica quale riferimento fondamentale di questa impostazione il volume di Ludwig Goldscheider uscito a Londra nel 1952 *Towards Modern Art or King Solomon's Picture Book*, in cui vengono appunto confrontate forme arcaiche a partire dall'età della pietra con opere di Picasso, Brâncuși e altri esponenti del modernismo. "La teoria dell'universalità dell'arte" - afferma Grasskamp - "si è diffusa a macchia d'olio con il successo globale del museo d'arte, che globalizzava la nozione europea di arte. E a Kassel certamente ha avuto un aspetto particolare per come era diretto contro l'estetica classicista abusata dal nazionalsocialismo"¹.

Per Grasskamp quindi documenta, seppur ribaltando quella che era stata l'impostazione della mostra di Monaco, non riesce a scalfire i modelli e gli stereotipi che ad essa soggiacevano: alla visione del nazionalsocialismo improntata sull'esaltazione di una presunta universalità dello stilema di matrice classica - proposto come elemento fondativo di un'arte puramente tedesca e "ariana"- si oppone una nuova visione altrettanto sovrastorica, di fatto limitandosi a sostituire la suggestione di una continuità del classicismo con quella di una continuità dell'arcaismo. Egli insiste in particolar modo sul carattere destoricizzante di questa operazione, affermando che documenta non racconta la "storia" del moderno, ma lo propone ai visitatori in una chiave universalistica, trasformandolo in un'arte senza tempo attraverso la presentazione di forme ridotte e stilizzate, del tutto avulse dal proprio contesto di provenienza, in modo meramente formalistico ed evocativo volto a suggerire un recupero costante di un repertorio da sempre disponibile.

L'idea che la "canonizzazione" del moderno proposta da documenta come risposta alla prescrizione di cui era stato oggetto abbia impedito un approccio storico e critico è sostenuta anche da Hans Belting nel saggio del 1992 *I tedeschi e la loro arte*. Secondo lo storico tedesco, nella Germania in cui le collezioni museali erano state saccheggiate e disperse, l'arte moderna continuava a costituire un argomento compromesso. La volontà di "riabilitazione" che sottende l'iniziativa, l'allestimento tra le rovine usato come simbolo dell'arte che rifiorisce a nuova vita, e l'internazionalismo programmatico divengono strumenti attraverso cui "purificare" la storia e fuggire dunque da essa, promuovendo l'idea di un'arte

64 (adattamento di: B. Altshuler, *Collecting the new: museums and contemporary art*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2005, pp. 1-14).

¹ W. Grasskamp, *To be continued: periodic exhibitions (documenta, for example)*, in Tate's online research journal, n.12, 2009. Available at: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/be-continued-periodic-exhibitions-documenta-example>> [accessed 28.8.2013].

“occidentale” priva di collocazione geografica, storica, depoliticizzata. Egli ricorda come la polemica sviluppatisi a partire dagli anni '10 contro il modernismo tendesse a identificarsi con una difesa di una specificità tedesca, sentita come minacciata dall'internazionalismo dell'avanguardia:

Sembrava che le avanguardie straniere, soprattutto quando erano di provenienza francese, rappresentassero una minaccia per la natura tedesca, e che l'arte tedesca perdesse le sue radici nel momento in cui si invischiava con l'arte moderna internazionale.¹

La visione estetica imposta dal Terzo Reich non può quindi essere ridotta secondo lo studioso a una semplice “parentesi negativa” della storia - terminologia che richiama l'interpretazione crociana del fascismo - ma deve essere considerata in relazione alla fase precedente in cui erano già presenti tutte le argomentazioni favorevoli a un'arte nazionale e atemporale e contrarie all'arte moderna, così come alle fasi successive in cui il “germanismo” come formula identitaria viene semplicemente sostituito con l'“occidentalismo”. L'arte rappresentata a Documenta vorrebbe cioè proporre un nuovo ideale capace di scalzare i miti nazionalistici del passato, restituendo il quadro di un'“arte senza colpa”, uscita indenne dalle barbarie che hanno tentato di annientarla; per veicolare tale pensiero si sceglie una tipologia specifica di arte, lontana dalle implicazioni politiche o dalla satira sociale di movimenti come il Dadaismo berlinese, capace di restituire una visione dell'essere umano avulsa da dinamiche storiche.

L'idea che Documenta abbia agito ponendosi come strumento normativo di codifica di ciò che doveva essere legittimato ad assumere un status artistico è espressa anche dallo storico dell'arte olandese Sybrandt van Keulen, che nel 1997 scriveva sulle pagine di “Kunst and Museumjournaal”:

Documenta's founder, Arnold Bode, and the historian Werner Haftmann had a clear aim in mind. Then years after the end of the Nazi regime they wanted to bridge the gap between the last international German exhibition (Dresden 1927) and the present day. They wanted to set the process of healing a trauma in motion: a reconciliation with what had been “entartete Kunst” (degenerate art). It is easy to guess at the choice of specific European artists, but I don't want to talk about that here. The once banned art, which in the meantime had become classical, was brought in with a single purpose in mind: rehabilitation. The motive for this temporary exhibition was to try to reach a target group that held the hope for the future, as Haftmann wrote: “this exhibition has been planned for the youth of today (Westecker et al). In the service young compatriots and contemporaries. This ethical-idealistic nucleus was to characterize Kassel for quite a long time to come: Documenta presented what should have been contemporary instead of what was.”²

¹ H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, cit., p. 36.

² S. van Keulen, *The Arts of Our Time*, cit., p. 111.

Egli identifica quindi nel nucleo “etico-idealista” il carattere portante della prima edizione e delle successive, e ritiene che esso sia il fattore determinante da cui scaturisce l’attitudine a sancire ciò che “deve” essere considerato contemporaneo, al punto da eliminare in modo autoritario dalla storia quelli che sono “gli altri contemporanei non corrispondenti all’indirizzo artistico che si vuole veicolare attraverso il medium espositivo”.

La visione idealista di un’arte “incontaminata” da ingerenze politiche che esalta documenta non scaturisce però unicamente dalla volontà di opporsi alla strumentalizzazione che ne era stata fatta dal regime nazista fino a dieci anni prima, ma anche a quanto sta avvenendo in questi stessi anni in Unione Sovietica e nella Repubblica Democratica Tedesca. Per comprendere il taglio delle prime edizioni di documenta è dunque necessario contestualizzare la realtà complessa in cui vengono a iscriversi, considerando il modo in cui il modernismo e l’astrattismo rientrano anche all’interno di un discorso dai chiari risvolti politici: alla pluralità di stile che aveva caratterizzato l’immediato dopoguerra era infatti succeduta, con l’inasprirsi delle politiche culturali legate alle guerra fredda, una tendenza ad una standardizzazione stilistica che esaltava l’arte astratta-informale come unica possibile alternativa a quanto prodotto al di là della “cortina”, identificando al contrario quanto vicino al racconto realista come una produzione sempre complice di una propaganda di regime¹.

Queste posizioni - che vedono tra i proprio principali sostenitori Werner Haftmann, Will Grohmann (curatori di documenta) e Carl Linfert - non si limitano tuttavia ad implicare un rifiuto di quanto prodotto in Unione Sovietica o negli stati socialisti ma determinava una completa rilettura del passato, ad esempio con l’esclusione di movimenti come il Dadaismo berlinese o l’interpretazione depoliticizzata del Costruttivismo russo².

Haftmann si pone quindi come uno dei principali fautori dell’esalazione dell’arte astratta in qualità di linguaggio del “mondo libero”, collocandosi all’interno di un preciso dibattito che segna la realtà tedesca di questi anni. Quando Bode lo contatta nel 1954 per proporgli di collaborare a documenta, egli ricopre l’incarico di professore di storia dell’arte presso la Hochschule für Bildende Künste di Amburgo e sta lavorando alla stesura del secondo volume di *Malerei*, che come sarà illustrato sarà il modello fondamentale delle scelte espositive. Un aspetto preliminare da considerare prima di soffermarsi sul volume è tuttavia quello della formazione di Haftmann e in particolare i suoi rapporti con l’Italia, dove risiede negli anni immediatamente precedenti alla seconda guerra mondiale.

¹ Cfr. J.Hermand, *Modernism Restored*, cit.

² Cfr. I. Wallace, *The First Documenta 1955*, cit.

2.5 Haftmann e l'Italia

Dopo aver studiato storia dell'arte e archeologia alle Università di Göttingen e Berlino¹, Haftmann lavora per quattro anni - tra il 1936 e il 1940 - a Firenze in qualità di assistente di Friedrich Kriegbaum presso il Kunsthistorisches Institut, curando il primo catalogo a soggetti per la consultazione degli articoli nelle riviste². In questi anni l'istituto perde la propria autonomia assicurata dalla forma di associazione "privata" divenendo di fatto alle complete dipendenze di Berlino, con l'imposizione ai direttori, ai collaboratori e ai borsisti dell'appartenenza al partito nazionalsocialista, fino all'applicazione a partire dal 1938 delle leggi razziali con l'esclusione delle persone "non ariane"; l'Istituto partecipa inoltre attivamente all'organizzazione della visita di Hitler a Firenze che si tiene l'8 maggio dello stesso anno.

Dopo lo scoppio della guerra Haftmann è a Torino come segretario e interprete della delegazione tedesca per la Commissione Italiana d'Armistizio con la Francia, e dal 1944 diviene ufficiale di collocamento; in questo stesso anno è coinvolto anche nell'evacuazione delle opere d'arte da Montecassino a seguito dei bombardamenti. A proposito di quegli anni Haftmann racconterà successivamente:

Nella primavera del 1936 mi trasferii a Firenze. La storia acquisì un ruolo di primo piano nel mio lavoro, anche se sempre affiancato dallo studio dell'arte contemporanea, rimasto vivo grazie ai molti contatti personali con artisti italiani e tedeschi. [...] La guerra, il cui avvento mi ha portato un'isterica inquietudine, ha messo fine ai miei piani. Quando è iniziata ero appena tornato dalla Grecia, dove mi ero occupato dell'arte bizantina, in Italia, e stavo facendo delle ricerche con il mio amico Otto Lehmann-Brockhaus nelle biblioteche e negli archivi di Siena sulle miniature del XIII sec secolo. [...] Posso ancora vedere esattamente davanti a me l'edicola all'angolo di una strada di questa città medievale con i titoli del "Corriere della sera" e della "Nazione" che dicevano che era scoppiata la guerra. [...] Anche negli anni della guerra sono riuscito a mantenere buoni contatti, per quanto sporadici, con animi vivaci dell'Italia come Giaime Pintor, Felice Balbo, Cesare Pavese e Elio Vittorini, di cui tradussi durante la guerra "Conversazioni in Sicilia" che

¹ Haftmann si laurea nel 1935 discutendo una tesi relativa alle forme monumentali memoriali e di culto in Italia tra Medioevo e primo rinascimento, che sarà oggetto di pubblicazione nel 1939. Cfr. W. Haftmann, *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, B.G Teubner, Leipzig; Berlin 1939.

² In questi anni Haftmann studia la pittura fiorentina del primo rinascimento, ma si concentra anche sui rapporti tra questa e la sua ripresa da parte del romanticismo tedesco. Cfr. *Der pathetische Stil. Vorbemerkungen zur Entstehung und Abfolge des superlativischen Stils im florentinischen Quattrocento*, S.I., ca. 1935; *Della scoperta dell'antica pittura fiorentina nel tardo romanticismo tedesco: Johann David Passavant*, in "L'illustrazione", 1938.

feci stampare in Svizzera. Conoscevo piuttosto bene la letteratura e l'arte sorte nella clandestinità antifascista, avevo sufficienti contatti con la giovane arte tedesca e, per quelle vie clandestine attraverso cui a quel tempo si mantenevano relazioni con gli amici nel mondo, ho avuto anche alcune notizie di ciò che accadeva in Francia. Tutto questo è stato importantissimo per me¹.

Egli si pone dunque come vicino a quella linea culturale italiana antifascista legata alla casa editrice Einaudi, e in particolare a Vittorini, che tra 1930 e il 1938 vive a Firenze dove lavora per la "Nazione". Tra il 1938 e il 1939 esce a puntate su "Letteratura" il suo romanzo *Nome e lagrime*, poi pubblicato in forma completa nel 1941 per l'editore fiorentino Parenti, e, nello stesso anno, per Bompiani con il titolo di *Conversazioni in Sicilia (Nome e lagrime)*². Nel 1943 - dunque in pieno conflitto bellico - Haftmann ne cura la traduzione tedesca per l'editore Steinberg-Verlag di Zurigo, inizialmente riprendendo la doppia titolazione *Tränen in Wein, Conversatione in Sicilia. Roman* (letteralmente: *Lacrime nel vino. Conversazione in Sicilia. Romanzo*), modificato nelle edizioni successive in *Gespräch in Sizilien*.

La documentazione relativa all'attività di Haftmann presso il Kunsthistorisches Institut ovviamente non porta tracce dirette delle sue frequentazioni nell'ambiente culturale fiorentino, che non potevano essere rese note vista la sempre maggiore ingerenza dell'NSPAD; risulta quindi problematico escludere con certezza che le sue affermazioni non siano frutto di una volontà di "riabilitazione" successiva del proprio ruolo rispetto alla linea culturale e politica del partito, a cui doveva essere necessariamente iscritto per mantenere il proprio lavoro. Tuttavia una ricostruzione, per quanto parziale, della sua attività di quegli anni permette di mettere in luce una serie di elementi che ne dimostrano una posizione sostanzialmente conflittuale rispetto all'ideologia nazionalsocialista, e la stessa traduzione di *Conversazioni in Sicilia* nel 1943 non può che confermare una sua vicinanza - quantomeno concettuale - con Vittorini³.

Un inquadramento storico e istituzionale dei rapporti tra il Kunsthistorisches Institut e il partito nazionalsocialista è stato proposto negli studi di Klaus Voigt⁴ e

¹ W. Haftmann, *Skizzenbuch: zur Kultur der Gegenwart*, Prestel Verlag, München 1960, p. 294.

² E. Vittorini, *Nome e Lagrime*, Parenti, Firenze 1941; rist. *Conversazioni in Sicilia (Nome e lagrime)*, Bompiani, Milano 1941 (trad. ted. *Tränen in Wein*, Steinberg-Verlag, Zürich 1943).

³ Il fatto che invece Vittorini non menzioni mai Haftmann, neppure in scritti come *Diario in pubblico* in cui riporta uno spaccato delle sue frequentazioni intellettuali antifasciste, può essere invece dovuto al fatto che l'intellettuale italiano preferisse non parlare di suoi legami con tedeschi in quegli anni, per possibili fraintendimenti. Cfr. T. Heydenreich, *Chancen und Probleme der Wiederbegegnung Italiens und Deutschlands. Rudolf Hagelstange und Werner Haftmann, Carlo Levi und Francesco Politi*, in H. Schmidt-Bergmann, *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 54-70.

⁴ K. Voigt, *Zuflucht auf Widerruf: Exil in Italien 1933-1945*, vol. 1, Klett-Cotta, Stuttgart 1989.

Hans Hubert¹, che hanno ricostruito il clima in cui si iscrive la visita di Hitler e la collaborazione attiva offerta dall'Istituto nella preparazione e nell'organizzazione dell'evento, ma anche messo in luce il carattere contraddittorio del rapporto con la dittatura. In particolare Anne Spagnolo-Stiff ha proposto un'approfondita analisi a partire dai materiali d'archivio, soffermandosi sul contributo di Haftmann, con l'intento di fornire una "cauta contestualizzazione" del "coinvolgimento" dell'Istituto tedesco all'estero nella visita del Führer². Alla luce di numerosi segnali di presa di distanze rispetto alle posizioni del regime, quali le presenze di intellettuali ebrei attestate nel registro dell'istituto o il sostegno dimostrato a un antinazista come Walter Horn, la studiosa interpreta la linea di Kriegbaum - sostanzialmente in accordo con le direttive ufficiali - come una scelta "tattica" volta a tutelare la sopravvivenza dell'istituto e, paradossalmente, a garantirne una forma di autonomia dal partito.

Il Kunsthistorisches Institut viene dunque coinvolto attivamente nell'organizzazione della visita a Firenze di Hitler e nei cerimoniali collegati; Kriegbaum, con l'uniforme del partito, guida Joachim von Ribbentrop, Joseph Goebbels, Hans Frank e Heinrich Himmler a Palazzo Pitti e in seguito, assieme a Haftmann con la stessa uniforme e a Bianchi Bandinelli, Hitler e Mussolini. Per l'occasione viene redatto il fascicolo speciale bilingue della rivista "Firenze. Rassegna mensile del Comune", da donare agli ospiti d'onore. Al fascicolo partecipa anche Haftmann, che in un primo tempo pensa di dedicare il proprio intervento al periodo fiorentino di Adolf von Hildebrand, Hans von Marées e Konrad Fiedler; la proposta gli viene però rifiutata dal Ministero in quanto artisti "Halbjuden" (letteralmente "mezzi ebrei"). Secondo Spagnolo-Stiff il tema prescelto, per quanto attinente alle relazioni italo-tedesco e di fatto corrispondente allo stesso "gusto artistico" di Hitler (nella "nuova sezione" del Kronprinzen-Palais era allestita una grande sala Marées, in cui erano presenti anche opere di Hildebrand) risultava del tutto inadeguato rispetto all'inasprirsi delle politiche antisemite. Come seconda scelta egli opta quindi per la storia dell'istituto fiorentino³, adeguandosi allo stile nazionalista richiesto

¹ H. Hubert, *L'istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze: cent'anni di storia: (1897-1997)*, Il Ventilabro, Firenze 1997.

² A. Spagnolo-Stiff, *L'istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze tra due dittature. Il caso del saggio di Werner Haftmann per la visita del Führer nel 1938*, in L. Brogioni, G.M. Manetti, *La primavera violentata, 9 maggio 1938*, pubblicato in occasione della mostra *Il ritorno all'ordine 1938. L'immagine di Firenze per la visita del Führer*, Archivio Storico del Comune di Firenze, Firenze, 22 settembre - 31 ottobre 2012, I quaderni dell'Archivio della Città n.4, Archivio storico comunale, Firenze 2013, pp. 77-87. Available at:

http://www.ext.comune.fi.it/archivistorico/documenti/quaderni/Quaderno_4/1938_La_primavera_violentata.pdf [accessed 10.02.2014].

³ W. Haftmann, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz / L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze*, in: "Firenze. Rassegna mensile del comune", VII, maggio 1938, pp. 107- 112.

nell'esaltazione dell'arte tedesca, ma lasciando trasparire anche sfumature differenti, come il richiamo all'istituto quale "simbolo dell'universalità europea"¹.

Dopo la visita di Hitler, Haftmann si reca in Grecia e qui, il 7 luglio 1938, riceve una lettera di Kriegbaum in cui è avvertito del rischio di licenziamento per volontà del "Direttivo dell'Associazione"; viene quindi invitato ad accorciare il suo soggiorno e recarsi a Berlino in agosto per sottoporsi a una "terapia di breve durata", che garantirebbe la sua successiva permanenza in Italia. Nella lettera non viene specificato in cosa consista tale terapia, ma Kriegbaum sottolinea come Haftmann non debba pensare che lo considerino un "uomo malato" affermando che tale pratica sia piuttosto finalizzata a garantire la sicurezza, per lui e per l'istituto, di non poter ricevere rimproveri; egli definisce questa strada come "inevitabile", adottando nella parte finale toni particolarmente drammatici:

Le viene data ancora questa opportunità, la prego, ne benefici. L'alternativa è questa: non rispettate l'appuntamento e dal primo settembre siete licenziato. C'è assolutamente in gioco la vostra esistenza. Non fate ricorso a terzi, otterreste ovunque la stessa risposta. Leggete queste frasi con attenzione, caro signor Haftmann, non voglio doverle ripetere. Immaginate cosa significherebbe per me acconsentire al vostro licenziamento².

La vicenda non viene ulteriormente chiarita e Haftmann non viene licenziato nell'immediato ma all'inizio del 1940, sempre per ragioni difficilmente identificabili, che egli ricondurrà successivamente ad una controversia con il nazionalista Wilhelm Pindler a seguito dell'invasione tedesca della Polonia.

Certamente la permanenza in Italia gli permette, parallelamente agli studi di ambito medievale, di coltivare anche quelli legati all'arte contemporanea bandita in Germania. A Firenze frequenta Hans Purrmann, a cui dedicherà un articolo su "die Zeit" nel 1950³, nel 1937 si reca all'esposizione mondiale di Parigi, dove vede *Guernica*, e successivamente visita l'atelier di Picasso, mentre nel 1942 scrive una lettera a Carrà (fig.7), conservata presso gli archivi del MART⁴, in cui richiede all'artista delle riproduzioni destinate a una pubblicazione dedicata all'arte moderna, che dimostra come *Malerei* sia frutto di una lunga gestazione e di studi protrattisi per anni.

Nell'immediato dopoguerra ricorda la sua amicizia con Vittorini sulle pagine di "Die Zeit" (quotidiano con cui collabora regolarmente dal 1946) prima

¹ Ibid., p. 112.

² Lettera privata dattiloscritta di Kriegbaum ad Haftmann, Norimberga, 21 luglio 1938, Archivio KHI, corrispondenza, A I, 22/ U41.

³ W. Haftmann, *Einer der Verbannten: Der siebzigjährige Purrmann*, in "Die Zeit", 20 aprile 1950.

⁴ Car.I.72.1, Fondo Carlo Carrà, CIM, Catalogo Integrato del MART.

nell'articolo *Über die Angst. Nachwort zu einem ungeschriebenen Buch*¹ (*Sulla paura. Postfazione per un libro mai scritto*), in cui immagina di scrivere appunto una postfazione per un libro che scriverà un giorno il suo "amico di un tempo Elio Vittorini e di mandarla come una sorta di cartolina d'auguri ai suoi amici di tutto il mondo"². Due anni dopo, sempre sulla stessa testata, propone la traduzione di un breve passo da *Conversazioni in Sicilia* ed esalta la figura di Vittorini, definendolo "una persona meravigliosa, non un letterato ma un uomo che scrive per amore dell'umanità"³. Ne ricorda quindi il ruolo di combattente antifascista e animatore culturale nel dopoguerra attraverso la rivista "Il Politecnico" e lo definisce un "comunista militante", ma sottolinea anche come le sue posizioni non siano mai "quelle ossificate, dogmatiche del marxismo della Terza Internazionale"⁴. Presenta quindi *Conversazione in Sicilia* come il testo che l'ha reso famoso nel mondo, e ne ricorda il mito per un'America come paese astratto, onirico, attraverso l'aneddoto di un loro soggiorno a Bocca di Magra, in cui lo scrittore avrebbe ironicamente paragonato il Magra al Mississippi. Haftmann consiglia inoltre la lettura di *Uomini e no*, riproponendone una traduzione più letterale del titolo (*Mensch und keine*) a differenza della versione edita nello stesso anno a Zurigo tradotta da Adolf Saager come *Der Mensch N 2 (L'uomo N 2)*⁵.

Nello stesso anno traduce, sempre sulle pagine di "Die Zeit", la novella *Malaria* di Giovanni Verga⁶, definendolo in una breve introduzione un grande esponente della narrativa realistica italiana di fine secolo, e recensisce il libro di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli*, che gode in questi anni di una particolare fortuna critica nella Germania Federale⁷; a questo proposito ricorda la sua frequentazione con l'autore:

¹ W. Haftmann, *Über die Angst. Nachwort zu einem ungeschriebenen Buch*, in "Die Zeit", 14 novembre 1946.

² Ibid.

³ W. Haftmann, *Der Dichter Elio Vittorini*, in "Die Zeit", 1 gennaio 1948.

⁴ Ibid.

⁵ E. Vittorini, *Uomini e no*, Bompiani, Milano 1945 (trad. ted. A Saager (a cura di), *Der Mensch N 2: Roman*, Büchergilde Gutenberg, Zürich 1946).

⁶ W. Haftmann, *Malaria von Giovanni Verga. Eine Erzählung von Süd Italien*, in "Die Zeit", 1 aprile 1948.

⁷ La fortuna critica di Carlo Levi nella Germania Federale dell'immediato dopoguerra trova conferma su "Der Monat", rivista fondata da Lasky nel 1948 dalle esplicite posizioni anticomuniste, in cui vengono pubblicati un articolo di carattere sociopolitico a firma dello stesso scrittore nel 1949, e, due anni dopo, un estratto dal romanzo *L'orologio*. Inoltre, su "Der Spiegel", rivista dal taglio più divulgativo, fondata ad Hannover il 4 gennaio del 1947 da Rudolf Augstein sul modello della statunitense "Time Magazine", in un articolo che considera la sua "meno nota" attività pittorica si definisce *Cristo si è fermato ad Eboli* come il "più importante libro italiano del dopoguerra", ricordando anche il fatto che sia attestato come il libro estero più venduto in America l'anno precedente.

Cfr. C. Levi, *Prüfung und Bewährung*, in "Der Monat", n.6, 1949, pp. 25-32; C. Levi, *In der Taverne*, in "Der Monat", n.32, 1951, pp. 159-170.

Ho conosciuto Carlo Levi. Allora era un pittore e prima era stato un medico, ma aveva abbandonato la professione. L'ho visto l'ultima volta nel 1942, nel suo atelier a Firenze. [...] Il suo atelier era pieno di quadri, che avevano qualcosa di Kokoschka, qualcosa di Soutine, ma erano pervasi da una particolare malinconia.

Era un antifascista questo Levi. Nel 1934 fu arrestato, nel 1935 esiliato nel paesaggio lunare della provincia lucana del sud Italia, poi visse a Parigi e venne a Firenze nel 1942; naturalmente nel 1943 è stato arrestato di nuovo, fino a quando gli alleati non l'hanno fatto uscire di prigione. Era un uomo dal pensiero chiaro e deciso. Forse non tanto un uomo politico, quanto un uomo attento, che voleva parlare delle persone. Così negli anni della persecuzione si sono formate in lui le parole: parole politiche che nella nuova Italia l'hanno portato nelle redazioni della "Nazione" e di "Italia libera"; e si sono formate in lui le parole dell'artista e sugli uomini, che compongono questo libro [...]. Levi non è un comunista, e conosce la follia di ogni idea di felicità di massa, sa che anche la sofferenza appartiene all'umanità¹.

Tanto nel caso di Vittorini quanto in quello di Levi Haftmann sottolinea la loro non corrispondenza, a prescindere dalle rispettive posizioni politiche, con le posizioni ufficiali di partito, proponendo dunque una precisa scelta di campo rispetto al dibattito italiano sulle funzioni sociali dell'arte sviluppatosi in particolare a partire dal 1946 sulle pagine de "Il Politecnico" e "Rinascita" e giunto a un irrigidimento ideologico nel 1948.

Se nell'immediato dopoguerra la testata fondata da Togliatti si pone come portavoce del dibattito sulla ricostruzione del paese, nei suoi aspetti politici e morali, secondo una linea di partito più moderata, il VI Congresso del PCI - con l'istituzione di un apposito meccanismo di controllo burocratico con la creazione di una Commissione Culturale preposta al controllo dell'"ortodossia" degli intellettuali - segna l'allineamento con le direttive "znadoviane" e la totale condanna di quelle forme "borghesi" e "degenerate" che non risultano "facilmente accessibili alle masse"².

Haftmann rivendica quindi una sua comunanza con quella che era stata una linea antifascista, ma non manca di prendere le distanze da ogni forma di ingerenza ideologica in ambito estetico; la stessa posizione diventerà decisiva tanto nell'analisi dell'arte italiana proposta in *Malerei*³ quanto nelle selezioni operate a documenta, strettamente correlate allo stesso volume.

¹ W. Haftmann, *Bitteres, glückliches Italien*, in "Die Zeit", 5 agosto 1958.

² P. Togliatti, *Discorso inaugurale del VI congresso nazionale del PCI*, in "L'Unità", 6 gennaio 1948.

³ W. Haftmann, *Malerei*, cit.

2.6 Malerei im 20. Jahrhundert: *un catalogo che precede la mostra*

Il percorso tracciato nei cinque libri che compongono *Malerei*, e su cui si modelleranno le documenta è improntato su una visione teleologica e normativa che definisce precisi rapporti di inclusione ed esclusione di determinate ricerche dallo stesso dominio della sfera artistica, definendo una narrazione improntata su uno sviluppo graduale che tende a identificare l'“artisticità” con un ideale di bellezza disinteressato, autonomo dalle dinamiche sociali, sempre tendente ad uno sviluppo che vede il suo apice nell'astrattismo.

La prima edizione del volume è del 1954 (lo stesso anno in cui esce anche la traduzione inglese della monografia su Klee del 1950¹) e si propone come una riesamina del modernismo nel continente europeo incentrata sulla realtà francese, tedesca e italiana. Scritto tra il 1950 e il 1954 e seguito, nel 1955, da un secondo volume comprendente le tavole illustrative², il testo sarà ampliato nell'edizione successiva del 1959 alla realtà inglese e americana; inoltre è tradotto in italiano e in inglese nel 1960, imponendosi rapidamente nell'ambito internazionale come uno dei maggiori studi dell'arte della prima metà del secolo. La stessa linea proposta nella prima edizione troverà riscontro nella prima documenta, da cui sono quasi del tutto esclusi gli artisti americani e inglesi, mentre a partire dalla seconda edizione della manifestazione i primi in particolare costituiranno una delle presenze portanti.

Haftmann nel 1954, al momento dell'incontro con Bode, sta dunque lavorando ai testi e alla selezione delle tavole per il secondo volume, in cui molte delle immagini e la stessa impaginazione grafica risulteranno perfettamente corrispondenti a quelle presentate nel catalogo della prima documenta, anch'esso edito dalla Prestel Verlag. L'utilizzo delle stesse riproduzioni commissionate per il catalogo di documenta - messo in luce da Grasskamp fin dall'intervento su *Kunstforum*³ - può essere ricondotto a motivi di ordine economico e editoriale, come comprovato dal verbale della riunione della società del febbraio del 1955, in cui si discute appunto della convenienza di una possibile “combinazione” del libro di Haftmann con il catalogo della mostra e della possibilità di contenere i costi utilizzando riproduzioni di cui sussistano già dei cliché a colori⁴. Tuttavia, la fondamentale coincidenza tanto nella selezione delle

¹ W. Haftmann, *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*, Prestel Verlag, München 1950 (trad. ingl. *The mind and work of Paul Klee*, Faber and Faber, London 1954/ Frederick A. Praeger, New York 1954; trad. it. (parziale) *Paul Klee*, in “I maestri del colore”, Fabbri, Milano 1966).

² W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Tafelbild [tavole illustrative], Prestel Verlag, München 1955.

³ Cfr. W. Grasskamp, *Modell documenta*, cit.

⁴ “Von Buttler richiede se una combinazione tra il libro di Haftmann e il catalogo sia l'ipotesi più conveniente, e se le immagini saranno a colori. Mattern risponde che non si arriverà a un guadagno ma sostanzialmente a non andare in perdita, e consiglia l'utilizzo di cliché già disponibili per contenere le spese”.

opere proposte quanto negli accostamenti e nell'impaginazione che caratterizza i due testi permette di vedere nelle scelte operate per il primo volume di *Malerei* (di cui appunto, il secondo fornisce l'apparato illustrativo) il modello fondamentale per documenta, al punto che Annette Tietenberg¹ legge la mostra come una sorta di strumento di lancio per il libro su cui si modella - e quindi un sostanziale capovolgimento della comune relazione tra dinamica espositiva e presentazione del catalogo- mentre Ian Wallace definisce il libro "a ready-made outline for the Documenta project"². Inoltre, secondo Tietenberg tale scelta non solo è risultata funzionale e ha permesso di accorciare le tempistiche di realizzazione della prima documenta ad appena 8 mesi, ma è da intendersi anche come duplice strumento di legittimazione delle tesi di Haftmann sull'apoteosi dell'astrattismo.

Malerei prende le mosse dal secondo ottocento, definito come il momento della "svolta artistica"³ con l'Impressionismo e il Neo-impressionismo, il Naturalismo Lirico, il Simbolismo, lo Jugendstil, l'opera di Van Gogh, Cézanne e Gauguin, concludendo quindi con Ferdinand Hodler, Edvard Munch e James Ensor. Nel primo libro, riproposto invariato anche nell'edizione italiana del 1960, Haftmann intende illustrare quello che legge come il momento della fine degli ideali e delle certezze affermatosi a partire dal Rinascimento e dell'avvento di un nuovo modo di rapportarsi alla realtà e al visibile, affermatosi con il realismo: egli propone quindi l'Impressionismo come il momento di passaggio verso un ampliamento del dominio artistico al di là della sfera sensoriale, vedendo proprio nella volontà di rapportarsi al reale accogliendo "incondizionatamente i dati di fatto della vita moderna" la premessa fondamentale di quella rottura del rapporto tra rappresentazione e natura⁴:

La concezione della vita si è trasformata. Abbiamo seguito lo svolgersi del colloquio sul compito dell'arte verso la fine del secolo scorso. La Francia e i paesi nordici ne erano stati i principali interlocutori; l'Italia non era ancora intervenuta. Il colloquio aveva preso le mosse dal realismo, dalla fede nella concreta realtà del visibile. E in esso si era appreso che il mondo si poteva affrontare in modo del tutto nuovo, scevro di pregiudizi tradizionali e di immagini fatte. La realtà, e il rapporto con essa, furono la base esclusiva di tutto il colloquio: impulso insieme e limite. A questo problema non v'era modo di sfuggire. Non si trattava più "del buono, del vero e del bello", non si trattava più della tradizione e della storia, si trattava del concetto di realtà. Questo tema fondamentale domina l'intero sviluppo. Al suo principio troviamo l'accordo con la realtà visibile e il riconoscimento della sua validità.

Società Abendländische Kunst des. XX. Jahrhunderts, e.V.

Consiglio di amministrazione del 24 febbraio 1955 presso lo Standhallenrestaurant alle 18.

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.14.

¹ A. Tietenberg, *Eine imaginäre documenta*, cit.,

² I. Wallace, *The First Documenta 1955*, cit., p. 5.

³ Il primo libro si intitola appunto "Das Kunstwende", tradotto letteralmente nell'edizione italiana come "Una svolta nell'arte".

⁴ Ibid., p. 87.

Nel ritorno alle cose - contro la tradizione, i musei, l'idealismo - vi era l'immensa felicità di un nuovo inizio, vi era la fiducia, la sicurezza, la coscienza di sé. La suprema celebrazione estetica di questo fresco senso del mondo fu la visione ottimistica dell'Impressionismo.¹

Il secondo libro, *Wege zur Ausdruckswelt (Verso il mondo dell'espressione)*, considera la *Weg nach Innen (via verso l'interno)*, proponendo una riesamina della avanguardie storiche - i Fauves, l'Espressionismo, il Futurismo, l'Orfismo, il Cubismo - e identificando due linee principali: quella che muove da Van Gogh, Gauguin, l'estetica Nabis e lo Jugendstil intesa come "via dell'espressione, del colore simbolico, della linea suggestiva", percorsa dal Fauvismo francese e dall'Espressionismo tedesco e che ha il suo culmine in Matisse e Kandinskij; e la linea che parte da Cézanne, intesa come "la via dei costruttori" e della "forma pura", del processo di trasformazione della cosa attraverso l'analisi formale, con il suo culmine nel Cubismo. Il libro si chiude nella prima edizione con la figura di Gris, mentre nella edizione successiva vengono aggiunti i capitoli dedicati alla pittura inglese - e in particolare ai pittori post-impressionisti raccolti intorno alla figura di Walter Sickert del cosiddetto "Camned Town Group" e ai vorticisti - e alla situazione americana dell'"Ash Can School", "291" e dell'"Armory Show".

Il terzo libro "*Der magische Dingerfahrung. Die Erfahrung des Absoluten*" (*L'esperienza delle cose e l'esperienza dell'assoluto*), anch'esso riproposto senza variazioni nell'edizione italiana, guarda agli anni della prima guerra mondiale e quelli immediatamente successivi, proponendo i ready-made di Duchamp e il *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevič come "gesti simbolici" fondamentali che "stanno al di là dell'arte". Da una parte la presentazione dell'oggetto reale è vista come identificazione tra presenza della cosa e presenza magica, feticcio, dall'altra l'esperienza della forma è proposta come esperienza della realtà concreta. Inoltre egli ribadisce più volte la non appartenenza di questi atti alla sfera artistica (lettura che tornerà in occasione della terza documenta a proposito della Pop Art):

Entrambi i gesti non hanno nulla a che fare con l'"arte"; sono dimostrazioni, fissano i punti di demarcazione della zona marginale in cui l'arte cessa di essere tale, e precisamente ai due poli opposti del piano dell'esperienza umana: da una parte la cosa assoluta, dall'altro la forma assoluta, da una parte la realtà della natura, dall'altra la controrealtà dell'uomo. [...] Tutte le reazioni artistiche possibili nello spirito moderno si verificano tra i due poli della cosa assoluta (magica) e della forma assoluta (magica)².

¹ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 86.

² W. Haftmann, *Malerei*, cit., pp. 275-276.

Con il Dadaismo, la pittura Metafisica e il Surrealismo viene dunque formulata un'esperienza magica dell'oggetto e al di là di essi non può più esistere una forma di pittura che lavori con le immagini delle cose che stia al di fuori di un'esperienza magica; con il secondo Cubismo, il Suprematismo, il Costruttivismo, il Neoplasticismo si ha invece l'estetica della forma assoluta come realtà concreta, e dopo tali movimenti non può più esistere un astrattismo in cui manchi questa consapevolezza della realtà della forma.

Il quarto libro, *Der große Stilentwurf. Die Kunst zwischen den Kriegen* (letteralmente *Il grande progetto artistico. L'arte tra le due guerre*; tradotto nell'edizione italiana come *Panorama degli stili nell'arte tra le due guerre*) si apre con i capitoli dedicati all'arte italiana con la Metafisica, il Realismo Classico e Novecento, il recupero dell'Impressionismo e del Romanticismo, la Scuola Romana e Corrente. Egli si rivolge quindi al panorama tedesco con il Neorealismo, le trasformazioni dell'Espressionismo, il Bauhaus, dedicando singoli capitoli monografici a Beckmann, Hofer, Kokoschka, Schlemmer, Feininger, Klee, Kandinskij e Baumeister. Per quanto concerne la Francia egli considera la "critica al Cubismo" operata dal purismo, alla Scuola di Parigi e agli sviluppi del Surrealismo. Il libro si chiude con il capitolo dedicato all'arte nei regimi totalitari - preceduto nell'edizione successiva da nuovi capitoli, rivolti alla scena angloamericana, con particolare attenzione per la ricezione del Surrealismo - intendendo comunismo, fascismo e nazismo come accomunabili in base a "un intimo rapporto, diretto contro la libertà umana". Lo stile artistico "ufficiale" dei regimi si basa secondo Haftmann sempre su una medesima concezione estetica improntata sulla coercizione della libertà espressiva, seppur non sempre declinata con la stessa intransigenza, che ritiene sia ancora riscontrabile nella *Deutsche Demokratische Republik*.

Il quinto libro, *Europäische Gegenwart. Die Kunst der Nachkriegszeit* (*L'Europa attuale e l'arte del dopoguerra*) è dedicato al dibattito sul realismo e sull'astrattismo del dopoguerra ed è completamente riscritto nella seconda edizione, in cui viene dato ampio risalto alla situazione angloamericana precedentemente non considerata. Il libro conclusivo affronta dunque la questione della "rovina sociale, politica e spirituale" in cui viene a trovarsi l'Europa dopo il 1945.

Seppur proponendo una visione dell'arte sostanzialmente idealista, Haftmann guarda a riferimenti diversificati. Nell'introduzione si menzionino infatti come "solido terreno su cui basarsi" gli studi di Christian Zervos, René Huyghe e Bernard Dorival per quanto concerne la scena francese, di Raffaele Carrieri per quella italiana, di Julius Meier-Graefe. Karl Scheffler - considerati precorritori di un interesse per le problematiche del moderno -, Carl Einstein e Hans

Hildebrandt per la scena tedesca¹; egli cita inoltre gli scritti di Michel Seuphor come “primo vasto tentativo di indagare da vicino il fenomeno stilistico della pittura astratta”². Infine definisce Herbert Read, Sigfried Giedion e Jean Gebser come gli “animatori del pensiero estetico”³ assumendoli dunque a modelli di riferimento primari nell’impostazione del volume.

Gebser e Giedion possono essere assunti quali riferimenti in un quadro teorico che intende la storia dell’arte come collegata alle scoperte tecniche e scientifiche del proprio tempo, identificando un’interconnessione tra i rivolgimenti radicali operati dalla pittura a partire dal 1905 circa e l’affermazione di nuove teorie come quella quantistica o della relatività. Il ribaltamento della nozione di realtà secondo Haftmann sarebbe cioè stato operato tanto attraverso metodologie sperimentali e concettuali quanto nella messa in discussione della corporeità delle cose da parte dell’artista, il cui sguardo ha tentato di andare oltre le forme fenomeniche; tale visione sembra risentire dell’idea di “coscienza integrale” teorizzata da Gebser in *Ursprung und Gegenwart*⁴, mentre la menzione di Giedion - paradossale in un testo che non considera l’architettura - può essere posta in rapporto con la concezione di *Zeitgeist* espressa da questi in *Space Time and Architecture*⁵, in cui il clima culturale del proprio tempo viene letto come frutto di un’interazione tra il pensiero artistico e scientifico⁶.

Ma è soprattutto Read, che sarà anche chiamato in occasione della terza documenta a tenere la conferenza *Die Auflösung der Moderne (The Disintegration of the Modern Movement)*⁷, a rappresentare una delle fonti primarie per Haftmann, non solo per quanto concerne l’arte inglese affrontata nel

¹ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 17

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Avanzando una sorta di “ermeneutica generale della cultura” Gebser individuava quattro differenti fasi dell’emergere della coscienza nella storia (arcaica, magica, mitica e mentale) e una quinta, appunto integrale, caratterizzata da una nuova forma di rapporto tra lo spazio ed il tempo e da una convergenza in cui nessuna singola prospettiva viene privilegiata in favore di un dialogo tra le differenti discipline, che considerasse le nuove forme artistiche parallelamente alle scoperte scientifiche e agli apporti delle filosofie extra-europee.

Cfr. J. Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1949-1953. Vedi anche: P. Carravetta, *Excursus. Una Visione esterna al dibattito: Jean Gebser*, in *Del postmoderno: Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Bompiani, Milano 2009, pp. 115-120.

⁵ S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.) 1941 (trad. it. *Spazio, tempo ed architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954).

⁶ Ad esempio Giedion propone l'accostamento di un quadro di Degas alla Galerie des Machine della Esposizione Internazionale di Parigi del 1889 in quanto opere - per quanto lontane formalmente - capaci di rivelare la stessa natura spirituale legata al “proprio tempo”. Ibid., p. 263.

⁷ H. Read, *Die Auflösung der Moderne (The Disintegration of the Modern Movement)*, discorso pronunciato in occasione della documenta III di Kassel il 28 settembre 1964, pubblicato in H. Read, *The origins of form in art*, Thames and Hudson, London 1965, pp. 174-187. Cfr. dA/ d3/ M. 84.

secondo volume (ma già nel 1948 Haftmann recensiva sulle pagine di "Die Zeit"¹ la mostra *Zeitgenössische Britische Malerei (Arte inglese contemporanea)* curata da Read al Hetjens-Museum di Düsseldorf) ma anche quale riferimento metodologico per il primo. In particolare è possibile riscontrare diverse affinità con le posizioni haftmaniane nel volume del 1946 *The Grass Roots of Art*, una raccolta di quattro conferenze tenute presso la Yale University nella primavera dello stesso anno, di cui nel 1951 usciva anche la traduzione tedesca².

Nell'introduzione ritroviamo diversi concetti che saranno fondamentali anche nell'impostazione di Haftmann: in primo luogo la condanna del controllo della produzione artistica da parte dei regimi totalitari e l'identificazione tra arte e libertà creativa capace di andare oltre alle coercizioni fisiche (Read afferma che grandi opere d'arte sono state prodotte in prigione, perché il pensiero dell'artista operava liberamente, non dissimilmente da quanto affermato da Haftmann che esalta la produzione "clandestina" degli artisti negli anni della dittatura); inoltre entrambi condividono l'idea di una sensibilità estetica costante e riscontrabile in relazione a opere lontane millenni come le pitture rupestri di Altamira o le opere di Picasso (analogia che sarà riproposta anche in occasione della prima documenta). Inoltre la concezione stessa dell'opera d'arte proposta da Read, che la identifica con la "espressione di una personalità o di un particolare temperamento" risulta particolarmente affine a quanto proposto anche da Haftmann.

La questione del rapporto tra produzione culturale e ingerenze politiche e sociali era stata al centro del dibattito dei decenni precedenti, vedendo intellettuali come Clement Greenberg in America e appunto Read nel contesto inglese schierarsi in favore di un'arte libera e indipendente, quindi non strumentalizzabile. In particolare in *Poetry and Anarchism*³ del 1938 Read aveva ricondotto tanto le posizioni assunte dalla critica marxista quanto quelle dei teorici fascisti ad un'errata interpretazione della dialettica hegeliana, responsabile di una produzione basata su "un realismo retorico privo di inventiva, scarso nell'immaginazione, che non ha sottigliezza e che enfatizza l'ovvio"⁴.

In Haftmann troviamo certamente un'eco di questo dibattito, tuttavia con una differenza fondamentale: Read non rifiuta una funzione sociale dell'arte e in particolare all'astrattismo (più che a movimenti che si autoproclamano rivoluzionari come il Surrealismo) riconosce un carattere "socialmente in azione"

¹ W. Haftmann, *Zeitgenössische britische Malerei*, in "Die Zeit", 23 dicembre 1948.

² H. Read, *The grass roots of art: four lectures on social aspects of art in an industrial age*, Wittenborn and Company, New York 1946 (trad.ted. *Wurzelgrund der Kunst*, Suhrkamp, Berlin 1951).

³ H. Read, *Poetry and Anarchism*, Faber & Faber, London 1938.

⁴ Ibid., p. 15.

nel “costruire una teorica politica ed estetica che ponga in primo piano gli individui, gli elementi dell’ambiente, i rapporti intercorrenti fra i primi e i secondi, e che escluda la contrapposizione tra materia e spirito, fra fisico e psichico”¹. La centralità del soggetto deriva quindi in Read da modelli desunti dalla filosofia anarchica, e la libertà è una prerogativa artistica così come politica; solo laddove la società riesce a raggiungere un “più ampio orizzonte di libertà” riflesso anche su un piano pedagogico, è possibile ottenere un’integrazione della produzione estetica nei diversi aspetti della realtà quotidiana, compresi i settori scientifici e industriali.

Interessante inoltre la scelta di Haftmann di proporre, per quanto riguarda la scena italiana, Raffaele Carrieri come riferimento primario. Poeta e narratore, Carrieri non è un critico nel senso “militante o professionale”² e uno degli aspetti che deve aver affascinato Haftmann può essere identificato appunto in questo suo muoversi esternamente rispetto alle teorie artistiche, soffermandosi piuttosto sull’analisi della figura del singolo artista. A partire dagli anni ’30 egli aveva svolto un ruolo fondamentale nell’illustrare l’arte contemporanea ad un pubblico non specializzato con le rassegne proposte su l’*“Illustrazione italiana”*, *“Secolo illustrato”*, *“Tempo”* e - nel dopoguerra - su *“Epoca”*; in particolare in relazione a quest’ultima collaborazione, Laura D’Angelo ha letto i suoi servizi come un tentativo di “adeguare la divulgazione artistica al nuovo protocollo borghese”³, proponendo l’artista come nuova figura iconica dell’Italia che rinasceva. In Haftmann ritroviamo molte affinità con l’approccio proposto dal critico italiano, quali l’attenzione rivolta alla vicenda biografica dell’artista, spesso attraverso aneddoti e racconti di incontri nello studio, ma anche la scelta - nella riedizione di *Malerei* e nella stessa documenta - dell’uso del ritratto fotografico come strategia di comunicazione volta a “presentare” l’artista al pubblico definendo un’immagine di artista come individuo “accessibile”⁴.

Oltre ai riferimenti esplicitamente riportati da Haftmann, è possibile ricondurre la struttura di *Malerei* e degli altri suoi scritti del dopoguerra anche ad altri modelli che influenzano il dibattito tedesco di questi anni. In primo luogo un modello è riscontrabile nell’approccio purovisibilista di Fiedler, da cui deriva la

¹ E. Civolani, *La sovversione estetica. Arte e pensiero libertario tra Ottocento e Novecento*, Elèuthera, Milano 2000, p. 134.

² Ibid., p. 13.

A questo riguardo si rimanda anche al saggio di Annalisa Citteri in cui si afferma: “Carrieri occupa un posto a parte nello scenario intellettuale italiano ed è pienamente consapevole del proprio isolamento”.

Cfr. A. Citteri, *Campigli e Carrieri. L’artista e l’altro*, in F. Gualdoni (a cura di) *Massimo Campigli 1895-1971. Essere altrove, essere altrimenti*, catalogo della mostra, Milano, Museo della Permanente, 26 ottobre 2001 - 27 gennaio 2002, Skira Editore, Milano 2001, p. 120.

³ Cfr. L. D’Angelo, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su “Epoca”*, in B. Cinelli, F. Fergonzoni, M.G. Messina, A. Negri, *Arte Moltiplicata. L’immagine del ‘900 nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013, p. 232.

⁴ Ibid., pp. 231-247.

concezione dell'astrattismo quale punto di arrivo di un processo di distacco della produzione artistica rispetto ad una resa naturalistica del reale in favore dell'emergere di una realtà di natura soggettivistica¹. Un altro riferimento che può essere accostato alla concezione storiografica sottesa a *Malerei* - e successivamente a *documenta* - è la *Generationstheorie* teorizzata da Wilhelm Pinder negli anni '20, e improntata su di una considerazione soggettiva della temporalità, intesa come esperienza interiore e quindi come non misurabile in termini quantitativi. In *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*² egli elabora il concetto di *die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* (non contemporaneità dei contemporanei), in cui propone come risposta alla crisi dello storicismo una visione basata sulla compresenza, in uno stesso tempo storico, di temporalità e generazioni differenti e quindi criticando la ricerca da parte degli storici di costrutti costanti derivati dall'appartenenza a un tempo o ad un luogo specifico. Pinder avanza così l'idea di un ripensamento della nozione di "storia dell'arte senza nomi" di Wöfflin, basata su suddivisione in "fasi stilistiche", affermando che non esiste semplicemente un "presente" perché ogni tempo storico è esperito in modi differenti dai singoli individui, a seconda della propria singolare predisposizione. Uno stile non può mai quindi essere ridotto a prodotto dello *Zeitgeist* in cui si colloca, e ciò che determina delle tendenze "generazionali" non è una comune esperienza del mondo, ma un "destino" che egli identifica con il termine di "telemachia" e che ritiene sia da considerare al contempo "un mistero" e un fatto naturale, di derivazione biologica. Se le conclusioni a cui giunge Pinder approdano a una visione che unisce elementi di derivazione mistica a un determinismo pseudo-scientifico, in cui la "telemachia" viene espressamente ricondotta a fattori quali appunto "la razza", le premesse da cui muove ricoprono un ruolo fondamentale nel dibattito estetico della Germania del dopoguerra³, e trovano ampio eco anche nelle posizioni di Haftmann. Un'eco

¹ L'apporto del modello purovisibilista di Fiedler può essere indentificato in particolare nella concezione già vista di una correlazione tra arte e scienza, intese come basate su un analogo fine conoscitivo, seppur perseguito attraverso processi operativi differenti e sull'idea che l'arte non sia una semplice imitazione o una descrizione di una realtà esterna al soggetto. Nell'introduzione al saggio *Realtà e arte*, Pinotti riconduce agli scritti linguistici di Humboldt la tendenza di Fiedler a intendere il linguaggio - verbale come visuale - non come un prodotto (*èrgon*) ma come un'attività (*enèrgeia*) e afferma che tale posizione, applicata all'arte, conduce a un'istanza fortemente antimimetica, accomunabile alle posizioni di Klee. Un'impostazione analoga, seppur non di derivazione linguistica, è appunto identificabile anche in Haftmann. Cfr. A. Pinotti, scheda introduttiva di K. Fiedler, *Realtà e Arte*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Mondadori, Milano 1997, p. 70.

² W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin 1926.

³ I rapporti tra Pinder e il nazionalsocialismo sono una questione controversa. Frederic J. Schwartz in un articolo del 2001 definisce lo storico dell'arte tedesco "una figura complessa, che forse è stata la più influente e la più letta in ambito artistico nella Germania dagli anni '10 alla seconda guerra mondiale"; egli lo considera uno dei promotori delle tendenze moderne, in particolare in architettura, ma ricorda anche la sua adesione entusiastica al nazionalsocialismo, "contendendosi il podio con Heidegger nel cercare di dimostrare la solidarietà al regime in ambito accademico". Afferma però che tale entusiasmo sarebbe progressivamente venuto meno nel

di tale impostazione risulta ad esempio nell'articolo di Haftmann del 1947 *Schlagwort Krise*¹, in cui egli si interroga sul rapporto tra epoca moderna e il concetto di "crisi"; egli legge tale nozione come un costrutto, e critica le tendenze storiciste affermando che la crisi intesa come passaggio da uno stato ad un altro attraverso una "zona di pericolo" - ossia come momento di sovrapposizione tra vecchio e nuovo e combattimento tra essi - è da intendersi piuttosto come una costante, una condizione permanente dello spirito umano, non riconducibile a circostanze determinate.

Un'influenza determinante può inoltre essere identificata in Carl Einstein, il cui scritto del 1926 *Die Kunst des 20. Jahrhunderts (L'arte del XX secolo)*² - una delle prime riesamine critiche dell'arte dell'avanguardia e paradossalmente il testo su cui si era in buona parte basata la selezione operata per la mostra *Entartete Kunst* - è da assumersi quale essenziale precedente di Malerei³. Einstein era stato inoltre uno dei primi autori a soffermarsi sul ruolo dell'arte africana da un punto di vista non meramente etnografico⁴, elemento che come illustrato tornerà anche nella prima *documenta*, seppur in una chiave di lettura differente. Laddove infatti Einstein sosteneva già a questa data la necessità di evitare letture sovrappositive tra quest'arte e quella moderna che ad essa si era ispirata⁵, *documenta* come visto propone un uso del "primitivismo" del tutto

corso degli anni '30 e che il suo arresto per collaborazionismo da parte degli inglesi potrebbe essere stato dovuto a uno scambio di identità.

Per quanto concerne la complessa questione della ricezione degli scritti di Pinder si rimanda al saggio di Sabine Fastert, pubblicato negli 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*.

Cfr. F. J. Schwartz, *Ernst Bloch and Wilhelm Pinder: Out of Sync*, in "Grey Room", n.3, primavera 2001, pp. 54- 89; cfr. S. Fastert, *Pluralism statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationsmodell nach 1945*, in N. Doll, R. Heftrig, O. Peters, U. Rehm (a cura di), *Kunstgeschichte nach 1945*, cit., pp. 51-66.

¹ W. Haftmann, *Schlagwort Krise*, in "Die Zeit", 27 febbraio 1947.

² C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen, Berlin 1926.

³ "The outline of Haftmann's text almost exactly duplicates Carl Einstein's 1931 [sic] *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, one of the first comprehensive published surveys of modernist art which has been the primary pre-Nazi text of modern art in German and which was published in a fine hardcover, color-illustrated edition by Propyläen-Kunstgeschichte Berlin, a serious series of period studies in art history. Along with an earlier book by Max Hildebrand, Einstein's book must have been the original blueprint for Haftmann's early interests in modernism as a young art historian and critic in Berlin in the early '30s. Einstein's book was a highly selective survey which focused on modernist developments; covering Cubism, Futurism and Expressionism but ignoring German academics, symbolists, realists, and impressionists, such as Hans Thoma, Franz von Stuck, and Lovis Corinth. Einstein's book spoke above all to the '20s, and his exclusively modern outlook was used as a guideline when the Nazis came to compile their list of "degenerate artists" for the exhibitions of 1937-38".

I. Wallace, *The First Documenta 1955*, cit., pp. 18-19.

⁴ C. Einstein, *Negerplastik*, Verlag der weißen Bücher, Leipzig 1915 (trad.it. C. Einstein, *Scultura negra*, in "Critica d'arte africana", supplemento di "Critica d'arte", seconda serie, anno II, fascicolo 2, inverno 1985; rist. C. Einstein, *Scultura negra*, Abscondita, Milano 2009).

⁵ "Si è soliti qualificare come e astrazione gli sforzi di questi pittori; tuttavia non si può negare che soltanto grazie a una radicale critica degli smarrimenti e delle circonlocuzioni precedenti si sia

strumentale alla legittimazione di un discorso sul moderno, con un'operazione di "colonizzazione culturale" che investe degli attributi del modernismo opere di ogni provenienza e di ogni epoca.

Infine, un elemento da considerare è la ricezione nel dopoguerra dei testi di Wilhelm Worringer, e in particolare del celebre *Astrazione e empatia* del 1908, che aveva costituito uno dei riferimenti fondamentali per gli scritti di Kandinskij, da cui a sua volta muoveva Haftmann nella sua distinzione tra "il grande reale" e il "grande astratto". Riprendendo appunto la nozione di *Einfühlung* (empatia) da Robert Vischer, che la aveva assunta per indicare la contemplazione estetica della natura, e dalla rilettura propostane da Lipps nella sua *Aesthetik*¹, pubblicata tra il 1903 e il 1906², ma anche rifacendosi a Simmel e a Riegl, Worringer contrapponeva linguaggio astratto e figurativo intendendoli come due differenti modalità di rapporto tra l'io e l'ambiente esterno; egli definiva così una forma di gerarchia culturale in cui l'astrazione come tentativo di fuga dal caos esterno era identificata come caratteristica tanto del "primitivo" quanto del "moderno". L'idea di un possibile parallelismo tra il moderno e l'antico tornava anche in altri testi di Worringer, quali il saggio del 1925 *Il sistema formale tardo-gotico ed espressionista*, in cui egli assumeva la spiritualità medievale e quindi l'elemento mistico-religioso come elemento unificante di un'arte che tende ad un piano trascendente³.

L'analogia tra arte del passato e arte del presente a partire dall'idea di un riproporsi costante di analoghi stilemi nelle diverse epoche emerge anche in alcuni articoli di Haftmann del dopoguerra, quali *Magischer Geist des Mittelalters*, in cui teorizza un'analogia tra il modo di sentire moderno segnato da un

potuto accedere ad una percezione immediata dello spazio. Questo peraltro è essenziale e distingue nettamente la scultura negra da un'arte che l'ha presa come riferimento e ha acquistato una coscienza simile alla sua: quello che qui appare astrazione è la natura immediata".

Ibid., p. 18.

¹ T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Voss, Hamburg & Leipzig 1903-1906.

² Lipps rilegge la nozione idealistico-romantica di empatia proponendola come fatto cognitivo, di natura essenzialmente psicologica; egli legge l'empatia come ciò che trasforma la semplice percezione dell'oggetto in "appercezione", con un coinvolgimento diretto del soggetto, e quindi come forma di relazione tra l'io, il mondo e l'esperienza del vissuto.

Cfr. M.R. De Rosa, *Theodor Lipps, Estetica e critica delle arti*, Guida Editori, Napoli 1990.

³ "Il tentativo di condurre ad un'equazione stilistico-psicologica due complessi storici così lontani tra loro come tardo-gotico e Espressionismo deve partire dal presupposto che ogni popolo è chiamato al suo più alto rendimento artistico in quel preciso momento in cui lo stile popolare individuale, con precisione fatale, può elevarsi transitoriamente a stile generale del tempo. E bisogna considerare che questa condizione si è verificata nel tardo-gotico e nell'Espressionismo tedesco. In entrambi i casi si tratta di stili europei del tempo che significarono qualcosa di più per la Germania: una possibilità cioè di farsi ascoltare con la propria lingua artistica materna nella produzione europea complessiva".

W. Worringer, *Spätgotisches und expressionistisches Formsystem*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", n.2, 1925, pp. 1-8, rist. in H. Böhringer (a cura di), *Worringer, Schriften*. München 2004, Bd. 1, pp. 865-872 (trad. it. *Problemi dell'arte*, cit., p. 131).

allontanamento della dimensione naturale e da una messa in discussione di una possibile oggettività storica, e quello medievale¹. Tale “rispecchiamento” tra gusto estetico moderno e medievale è ricondotto da Haftmann a un comune elemento “magico” (*Zauber*) di distanza tra il mondo e l’individuo. Egli ritiene che le descrizioni di tempi storici differenti da quello di appartenenza siano sempre da intendersi come delle forme di astrazione, frutto di una ragione ordinatrice che si impone sulla molteplicità; lo stesso concetto di Medioevo necessita dunque di essere relativizzato e ricondotto a quel tipo di sensibilità rinascimentale che vuole imporsi rispetto ai tempi che l’anno preceduta, segnando un superamento di quei concetti come “anonimità” (*Anonymität*) e “comunità” (*Allgemeinheit*) che tornano invece ad imporsi nell’oggi. Il Medioevo viene quindi proposto come una costruzione intellettuale nata dalla volontà di definire il tempo che intercorre tra l’antico e il “risveglio” rinascimentale, basato su una concezione precisa e storicamente determinata. Egli ricorda dunque il ruolo svolto da Warburg nel mostrare l’inadeguatezza di tale visione, a partire dalla problematizzazione - in chiave nietzschiana - dell’ideale di armonia antica, e identifica la “questione del Medioevo” come una delle problematiche cardine dell’uomo occidentale.

Haftmann intende dunque il modernismo come una forma di lettura del reale che tende a definire uno stile “globale” e “universale” e che viene a identificarsi con la storia (la storia dell’arte, ma anche - hegelianamente - la storia dello spirito). L’universalizzazione dell’astratto si esplica in una forma di rimozione dello storicismo, proponendo una visione di impianto evolutivo (il sottotitolo della riedizione di *Malerei* del 1959 parlerà appunto esplicitamente di una *Entwicklungsgeschichte*, una “storia dello sviluppo”²), ma al contempo identificando l’astrazione come una costante, un’utopica “lingua globale” (*weltliche Sprache*, concetto che sarà centrale per la seconda documenta soprattutto) non determinata dal contesto storico e geografico.

Si è ritenuto necessario insistere su questo elemento in quanto fondamentale per comprendere le ragioni per cui le prime documenta, seppur modellandosi su una visione come quella di *Malerei*, che come illustrato si articola in modo cronologicamente progressivo e secondo divisioni geografiche, accoglieranno invece un modello sovrastorico e privo di distinzioni nazionali, proponendo così una lettura dell’astrattismo come stilema universale.

¹ “L’arte tedesca dell’inizio del XX secolo ha accettato senza indugio le caratteristiche dell’arte medievale nei suoi aspetti formali, non appena lo spirito della pittura francese ha aperto le porte di una libertà senza precedenti e si è affermata in un modo solido, anche teorico [...]. In breve, la formulazione del moderno riuscita autonomamente nei pochi anni precedenti alla guerra mondiale in Germania si è rivolta alla ricerca di una tradizione artistica nel Medioevo. Sì, nel Medioevo abbiamo riconosciuto uno specchio storico dei nostri gusti artistici”.

W. Haftmann, *Magischer Geist des Mittelalters*, in “Die Zeit”, 5 dicembre 1946.

² W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert: eine Entwicklungsgeschichte*, cit.

Questa linea di esaltazione e difesa dell'astrattismo deve però al contempo essere collocata all'interno della già menzionata querelle sul modernismo che segna il dibattito tedesco del dopoguerra, a partire dalla contrapposizione alle posizioni conservatrici sostenute da Sedlmayer con *Verlust der Mitte*¹, pubblicato nel 1948, e in occasione dei cosiddetti "Colloqui di Darmstadt", che avevano visto opporsi alle sue tesi anche artisti come Itten² e Baumeister³. Già nel 1955 il critico Jean Paul Hodin definiva sulle pagine di "The Journal of Aesthetics and Art Criticism"⁴ Haftmann come l'unica voce presente in Germania capace di opporsi ad autori come Sedlmayr che perpetuavano le politiche culturali del nazismo, definendo la situazione della critica tedesca - in base a quanto emerso dal discorso in occasione dell'*International Associations of Art Critics* tenutasi a Oxford nel luglio dello stesso anno - come "un quadro sconcertante" in cui predominava un black out riguardo al modernismo. Nel 1958 lo stesso autore ricordava le simpatie di Sedlmayr⁵ per il nazionalsocialismo, anche in anni precedenti all'*Anschluss*, e proponeva un parallelismo tra la struttura "diagnostica" di *Verlust der Mitte*, in cui il moderno era inteso appunto come una forma di malattia mortale, e il concetto di degenerazione proposto dalla "bibbia dell'estetica nazista", *Der Mythos des XX. Jahrhunderts*⁶ di Alfred Rosenberg (scritto nel 1930 e giunto, alla fine della seconda guerra mondiale, a una tiratura di oltre un milione di copie). Hodin affermava che la "perdita" deplorata da Sedlmayr altro non era che da identificarsi come quella del nazionalsocialismo, mantenendo lo stesso nemico - l'arte moderna appunto - anche se in nome di una visione cattolica. Egli ricordava quindi tra gli esponenti di un filone opposto a quello di Sedlmayr autori come Franz Roh, Will Grohmann e nuovamente Haftmann, definendo *Malerei* come un lavoro non innovativo ma solido e affidabile, in cui trovavano equilibrio la speculazione filosofica e l'analisi formale.

Ancora due anni dopo Hodin⁷ tornava sugli scritti di Grohmann e Haftmann - ricordando il già menzionato saggio su Klee del 1950⁸ e quello su Nolde⁹ del

¹ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, cit.

² J. Itten, *Über die Möglichkeiten der modernen Kunst*, in H. G. Evers (a cura di) *Darmstädter Gespräch. Das Menschbild in unserer Zeit*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt GMBH, Darmstadt 1950.

³ W. Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Curt E. Schwab Verlag, Stuttgart 1947.

⁴ J. P. Hodin, *Art History or the History of Culture: A Contemporary German Problem*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 13, n. 4, giugno 1955, pp. 469-477.

⁵ J. P. Hodin, *German Criticism of Modern Art since the War*, *College Art Journal*, Vol. 17, n. 4, estate 1958, pp. 372-381.

⁶ A. Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen, München 1930.

⁷ J. P. Hodin, *Modern Art in Germany: A Report on Current Writings*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 18, n. 4, giugno 1960, pp. 504-510.

Vedi anche: J. P. Hodin, *Books on Modern Art*, in "The Burlington Magazine", Vol. 102, n. 686, *Modern Painting*, maggio 1960 pp. 212-214.

⁸ W. Haftmann, *Paul Klee*, cit.

⁹ Cfr. W. Haftmann, *Emil Nolde*, DuMont Schauberg, Köln 1958.

1958 - e affermando che questi rappresentavano il veicolo di una nuova impostazione per la critica d'arte in Germania caratterizzata da una reinterpretazione del ruolo svolto dagli artisti tedeschi per il modernismo. Alfred Neumayer, nella recensione del 1956 apparsa su "The Journal of Aesthetics and Art Criticism"¹ esaltava il "lavoro monumentale" di Haftmann come una delle maggiori riesamine del modernismo europeo, sottolineandone gli influssi heideggeriani nella concezione della pittura come dimostrazione del "Wirklichkeitsgrund", inteso come base esistenziale dell'essere umano, ma anche l'impostazione storica di matrice hegeliana; pur esprimendo dei dubbi sulla concezione storica sottesa al volume, egli affermava che il libro riusciva a porsi come l'analisi più "profonda, informata e comprensiva" dell'arte del XX secolo. Edith Hoffman nel 1960 commentava invece la struttura del volume su "The Burlington Magazine"² sottolineando la linearità dello svolgimento storico articolato nei cinque capitoli che riuscivano a rendere lo sviluppo del modernismo come un processo logico, ma criticando al contempo le assenze di nomi di grande rilevanza come Balthus, Magritte e Delvaux.

L'impostazione di *Malerei* riflette dunque una doppia polarità, che ritroveremo a documenta: da una parte la tendenza ad accostare il moderno agli ideali di libertà e democrazia era una risposta di matrice progressista all'indirizzo conservativo e cattolico che vedeva nel critico austriaco il suo principale esponente³ e che può essere direttamente rapportata al passato tedesco e alla censura operata dal regime; da un'altra questa stessa identificazione si traduceva in una dogmatica esclusione di ogni indirizzo che non rientrasse nella visione storiografica sottesa al volume. Questa antinomia emerge chiaramente anche nella ricezione critica dell'opera⁴, che vede contrapporsi ai giudizi entusiastici intorno a un lavoro così monumentale⁵ i detrattori che accusano Haftmann di un impoverimento del pluralismo stilistico del modernismo e un

¹ A. Neumeyer, [Rezension von] Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*. - München: Prestel, 1954, in "The journal of aesthetics and art criticism", vol. 14, n.4, giugno 1956, pp. 511-512.

² E. Hoffmann, *Twentieth-Century Painting Malerei im 20. Jahrhundert by Werner Haftmann*, in "The Burlington Magazine", Vol. 102, n. 686, maggio 1960, pp. 214-215.

³ Cfr. D. Sonntag, *Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstausstellung um 1950*, dissertation.de, Stuttgart 1997.

⁴ Cfr. H. Kimpel, *Werner Haftmann und der "Geist der französischen Kunst"*, in M. Schieder, I. Ewig (a cura di), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französisch Kunstgeschichte nach 1945*, Akademie Verlag, Berlin 2008, p. 130.

⁵ Cfr. K. Leonhard, *Malerei im 20. Jahrhundert. Zu dem Buch von Werner Haftmann*, in "Das Kunstwerk" IX, 1955/1956, pp. 59-61; E. Beaucamp, *Wortmächtiger Meister der Intuition. Zeuge und Bewunderer der Moderne. Zum achtzigsten Geburtstag von Werner Haftmann*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 28 aprile 1992; N. Kuhn, *Herold der Moderne. Zum Tod des Kunsthistorikers Werner Haftmann*, in "Der Tagesspiegel", 31 luglio 1999; D. Schmidt, *Kunst und Freiheit. Werner Haftmann zum 80. Geburtstag*, in "Süddeutsche Zeitung", 29 aprile 1992; T. Holert, *Kunstkritik*, in H. Butin (a cura di), *DuMont Begriffslexicon zur zeitgenössischen Kunst*, DuMont, Köln 2002.

appiattimento della critica intorno al concetto di non figurazione¹; resta però come punto fermo l'autorità che *Malerei* ha ricoperto all'interno del dibattito critico del secondo Novecento, tale da essere proposto da Host Hartmann come "la bibbia dell'arte moderna"².

2.7 Il rapporto di *documenta* con la Biennale di Venezia

Documenta intende porsi esplicitamente come un modello espositivo alternativo rispetto alla Biennale di Venezia, di cui rifiuta la divisione in padiglioni e l'assegnazione di premi, letti come anacronismi; tuttavia le biennali che la precedono e che si svolgono parallelamente non possono che costituire un modello di confronto obbligato per gli organizzatori, soprattutto per quanto concerne l'arte italiana.

Dei 28 artisti italiani proposti a Kassel nel 1955 più della metà³ erano presenti anche nella Biennale dell'anno precedente, e tutti avevano preso parte ad almeno un'edizione delle biennali del dopoguerra, eccetto Sironi che era stato invitato a partecipare con un sala personale alla Biennale del 1952 ma aveva rifiutato. Per quanto questa tangenza sia in parte motivabile anche in relazione al numero elevatissimo di partecipazioni alla manifestazione veneziana⁴ (le accuse di "elefantismo numerico", per i centinaia di nominativi proposti nel Padiglione Italia, costituiscono una delle critiche costantemente rivolte all'esposizione⁵), risulta innegabile che essa abbia costituito un riferimento importante nelle scelte operate in occasione della prima *documenta*.

Le biennali del dopoguerra, guidate dal Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, si ponevano l'obiettivo - non dissimilmente da *documenta* - di "colmare un vuoto", assumendo un "carattere riassuntivo, tale da colmare non solo la pausa della guerra, ma anche le lacune di informazione che c'erano state precedentemente durante il fascismo"⁶. Per quanto l'Italia non avesse conosciuto

¹ Cfr. H. Raum, *Die bildende Kunst der BRD und Westberlins*, Seemann, Leipzig 1977, p. 52; J. Hermand, *Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland*, in H. Borger (a cura di) *'45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*, Köln/Weimar/Wien 1991, pp. 135-162.

² H. Hartmann, *Der gute Geist der modernen Kunst*, in „Mannheimer Morgen“, 28 aprile 1987.

³ Per la precisione sedici: Afro, Birolli, Campigli, Capogrossi, Carrà, Cassinari, Corpora, Crippa, de Pisis, Lardera, Magnelli, Mirko, Morlotti, Mušič, Vedova e Viani.

⁴ 664 artisti italiani su un totale di 1.108 nel 1948; 574 su 932 nel 1950; 235 su 640 nel 1952; 213 su 605 nel 1954. Cfr. P. Rizzi, E.De Martino, *Storia della Biennale, 1895-1982*, Electa, Milano 1982, p. 82.

⁵ Cfr. G. Dal Canton, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti*, in M. G. Messina, D. Marangon (a cura di), *Venezia 1950-1959. Il rinnovamento della pittura italiana*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 giugno-21 settembre 1999, Ferrara Arte, Ferrara 1999, pp. 33-48.

⁶ P. Rizzi, E.De Martino, *Storia della Biennale*, cit., p. 46.

una politica culturale di censura e attacco al modernismo paragonabile a quella tedesca, esisteva un'esigenza analoga di superamento dall'isolamento culturale e ripristino di una cultura artistica europea, come veniva sottolineato da Lionello Venturi nel 1954: "Essa [La Biennale] ha servito dal 1948 in poi a inserire di nuovo l'Italia nella vita internazionale"¹. Anche in questo caso l'intento era quindi quello di ricostruire la storia delle avanguardie europee attraverso mostre retrospettive e, parallelamente, fornire un quadro delle ultime ricerche.

Ma sono soprattutto le Biennali della gestione di Gian Alberto Dell'Acqua, nominato il 25 luglio 1957 a seguito delle dimissioni di Pallucchini, a rappresentare un referente per le parallele esposizioni di Kassel. Mentre il dibattito nelle precedenti edizioni si era focalizzato soprattutto sulla contrapposizione tra il fronte realista e quello astratto, a partire dal 1958 il linguaggio che predomina è quello dell'informale. Lo stesso segretario apre il catalogo parlando di una Biennale di transizione, e insistendo sulle sempre più necessarie necessità di rinnovamento dell'Ente:

Biennale di "transizione" è stata detta, prima ancora che potesse esserne precisata la struttura, questa XXIX edizione della rassegna veneziana; che, in effetti, succedendo al ciclo delle cinque mostre curate con appassionata competenza, tra il 1948 ed il '56, dal Segretario generale Rodolfo Pallucchini, si inaugura mentre premono profonde esigenze di rinnovamento, ormai prossime, si confida, ad essere appagate².

Rispetto alle precedenti edizioni, per quanto concerne l'Italia, viene limitata il numero dei partecipanti³ e l'indirizzo della manifestazione tende sempre più a un carattere legato all'attualità, anche attraverso il dialogo internazionale proposto nella rassegna curata da Russoli *Giovani Artisti Italiani e Stranieri*. Per quanto riguarda i "maestri" vengono proposte due mostre antologiche, dedicate a Campigli e Licini e rispettivamente introdotte da Marchiori e Apollonio. Nella prima vengono proposte due opere che erano state esposte a Kassel nel 1955, *La carceriera* del 1929 e *Il circo* del 1942, mentre nella seconda, che segna la consacrazione di Licini che ottiene il Gran Premio per la pittura, vengono proposte *Angelo con il cuore rosso* del 1953, *Angelo di Santo Domingo* e *Amalassunta n.3*, che saranno esposte a Kassel l'anno successivo. Ma è soprattutto la sezione dedicata alla scultura a costituire un modello per la documenta successiva, che ripropone due delle opere esposte di Mastroianni

¹ L. Venturi, *La XVII Biennale di Venezia. La pittura*, in "Commentari: rivista di critica e storia dell'arte", Anno V, fascicolo 3, luglio-settembre 1954, p. 167.

² G.A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia: 29. [biennale internazionale d'arte]*, catalogo della mostra, Venezia, 14 giugno -18 ottobre 1958, Stamperia di Venezia, Venezia 1958, p. LXVII.

³ 94 artisti italiani su 402 artisti totali nel 1948. Questa linea è sostanzialmente mantenuta nelle edizioni successive con 57 artisti italiani su 285 nel 1960; 92 su 222 nel 1962; 119 su 370 nel 1964.

(*Materia e Apparizione alata* del 1957) e tre di Cappello (*Tempesta* del 1956¹, *Baronessa* e *Lo stregone del villaggio* del 1957). Infine a Kassel verrà riproposta la scultura *Nike* di Nino Franchina, appositamente realizzata per la Biennale², affiancata ad *Ala Rossa* esposta invece alla Biennale del 1952. Trovano una corrispondenza, anche se non nelle opere, rispetto alla documenta del 1959 anche le partecipazioni di Fontana, Alberto Viani, Burri, e Scialoja; infine nella mostra dedicata ai giovani artisti italiani e stranieri curata da Russoli tra i nomi proposti che saranno chiamati anche a Kassel risultano Dorazio e Scanavino.

Nel 1960 Werner Haftmann è inoltre chiamato a prendere parte alla Giuria per i Premi della XXX Biennale - assieme a Vicente Aguilera Cerni, Giulio Carlo Argan, Zdzislaw Kepinsky, Jean Laymarie, Giuseppe Marchiori e Herbert Read come presidente - che delibera l'assegnazione del premio per la pittura a Emilio Vedova e per la scultura a Pietro Consagra, mentre Hans Hartung e Jean Fautrier ricevono il gran premio. In particolare nel verbale pubblicato in catalogo³ si afferma che nei casi di Vedova e Hartung tali scelte sono state compiute all'unanimità. La vicinanza tra le due manifestazioni risulta quindi decisiva in questa edizione⁴ e le reciproche influenze vengono esplicitamente menzionate nell'introduzione in catalogo da Dell'Acqua, che cita la manifestazione di Kassel motivando il perché della scelta del mantenimento delle distinzioni nazionali a Venezia, seppur non escludendo un possibile cambiamento futuro in linea con il modello tedesco:

Permane a Venezia - né potrebbe essere altrimenti almeno per ora - la suddivisione tra le rappresentanze dei vari Paesi, abolita in una mostra recentissima quale "Documenta 1959" di Kassel. Ma, quasi dovunque,

¹ L'opera è riportata nel catalogo della mostra del 1973 alla Camera di Commercio di Messina, in cui viene anche pubblicata una foto corrispondente alla diapositiva conservata presso il documenta Archiv di Kassel, ma non si menziona tale mostra tra le esposizioni dell'artista. Cfr. *Carmelo Cappello*, catalogo della mostra, Camera di Commercio di Messina, Messina, dicembre 1973, Arti grafiche Fiorin, Milano 1973, n.29.

² Cfr. G. Ballo (a cura di) *Franchina*, catalogo della mostra, PradaMilanoArte, Milano, 26 novembre 1993 - 10 gennaio 1994, Edizioni Charta, Milano 1993, p. 72.

³ *Premi*, in *30. Biennale internazionale d'arte*, Stamperia di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 18 giugno -16 ottobre 1960, Venezia 1960, pp. XLVII-L.

⁴ Un ulteriore aspetto che accomuna le due edizioni è la centralità data alla figura di Schwitters. A proposito della sua partecipazione a Venezia Dorfles afferma: "Schwitters è ridiventato attuale e ci dimostra come sia possibile anche con mezzi insoliti, anche ricorrendo a materiali eteroclitici e bizzarri, creare delle composizioni cariche di atmosfera e di autentica pittura", ponendosi sostanzialmente in sintonia con la lettura fornita da Schmalenbach, direttore della Kestner Gesellschaft di Hannover e membro del comitato organizzativo della seconda e della terza documenta, che analogamente sottolineava l'utilizzo consapevole e deliberato da parte dell'artista di elementi "kitsch", ossia extraestetici.

Cfr. G. Dorfles, *Gli stranieri alla XXX Biennale di Venezia*, in "Domus", n. 371, ottobre 1970, pp. 31-37; rist. in G. Dorfles, *Inviato alla Biennale. Venezia 1949 - 2009*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, pp. 205-212.

l'accento è posto non su una documentazione per così dire impersonale di correnti o tendenze, ma su un aperto schieramento di valori individuali¹.

Nelle edizioni della prima metà degli anni '60 tornano punti di tangenza con Kassel: in occasione della *Mostra Storica del Futurismo* del 1960 vengono proposte due opere di Balla (*Mercurio passa davanti al sole* del 1914 e *Bambina col cerchio* del 1915), due di Boccioni (*Materia e Elasticità*) e una di Carrà (*Ciò che mi ha detto il tram*) che erano state esposte alla documenta del 1955. La mostra, curata da Guido Ballo, intende mettere in luce i rapporti tra Futurismo e simbolismo, i confronti con l'avanguardia internazionale, e dare maggiore risalto a figure ancora troppo poche studiate come Balla. In particolare Ballo si sofferma sul Futurismo come problema "etico" più che formale:

Diversamente dai cubisti, il futurismo tende infatti a diventare costume, vita: non è solo un problema formale, ma etico, politico fino all'interventismo per cui si troverà alleato al dannunzianesimo. All'origine è l'azione di Nietzsche ed anche dello Jugendstil; come conseguenza i futuristi influiranno sul "Blaue Reiter", e sulle altre avanguardie di rottura²

Nel contesto italiano essa si pone quindi come importante momento di rilettura critica del Futurismo, come sostenuto da Dorfles secondo cui il movimento emerge dalla rassegna "ingrandito e precisato"³ o da Valsecchi secondo cui "la mostra ha anche un valore di introduzione, anzi radice fondamentale di molta parte del lavoro delle generazioni successive"⁴. Analogamente Calvesi e Chaoy si soffermano sulla necessità di impostare in termini nuovi la questione del Futurismo, considerandone gli apporti alle ricerche internazionali e le influenze esercitate sulle ricerche più recenti.

Nell'edizione successiva⁵ è invece proposta una mostra sulla grafica simbolista, ancora curata da Ballo, che nell'introduzione torna a sottolineare le influenze del simbolismo sul Futurismo. Vengono quindi presentati dei disegni di Boccioni, che sarà inserito nella sezione dedicata al disegno anche nella documenta del 1964, concentrandosi tuttavia sul periodo precedente all'adesione al movimento futurista. Nel complesso tra i cinquantasette artisti italiani proposti alla XXX Biennale, quindici erano stati esposti l'anno precedente a Kassel⁶,

¹ G.A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *30. Biennale internazionale d'arte*, Stamperia di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 18 giugno -16 ottobre 1960, Venezia 1960, p. LXXI.

² G. Ballo, *30. Biennale*, cit., pp. 6-8.

³ G. Dorfles, *Alla XXX Biennale di Venezia, gli italiani*, in "Domus", n.370, settembre 1960, pp. 326-332.

⁴ M. Valsecchi, *Il futurismo alla Biennale*, in "L'illustrazione italiana", n.7, luglio 1960.

⁵ Cfr. *31. Biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia, 16 giugno- 7 ottobre 1962, Stamperia di Venezia, Venezia 1962.

⁶ Afro, Birolli, Boccioni, Burri, Cassinari, Consagra, Corpora, Dorazio, Lardera, Minguzzi, Mirko, Moreni, Scanavino, Spazzapan, Vedova. In particolare vengono riproposte le opere esposte anche a Kassel nel 1959: *Valle di ferro* di Afro; *Incendio di notte alla Cinqueterre* di Birolli; *Occasione drammatica n.2* di Lardera; *Aquiloni* di Minguzzi; *Geremia* di Mirko e per quanto

mentre saranno appena sette tra i novantadue dell'edizione successiva (di cui due - Boccioni e Valenti - inseriti in una rassegna retrospettiva)¹.

Se l'edizione del 1960, che sanciva il trionfo dell'informale e vedeva premiati Fautrier, Hartung, Vedova e Consagra manteneva delle affinità con la mostra tedesca del '59 dedicata all'arte a partire dal 1945 e al suo "divenire astratta", la Biennale del 1962 - seppur seconda la critica in modo parziale² - mostrava dei "prodromi del cambiamento"³, che risulteranno al centro dell'edizione successiva e che determineranno un netto scollamento tra le due manifestazioni, soprattutto nel 1964, anno in cui, per la prima volta le due manifestazioni cadono in concomitanza. Tra le partecipazioni italiane a Kassel (25 artisti su 353) e quelle a Venezia (119 su 727) coincidono appena tre nominativi: Santomaso, selezionato da Haftmann a Kassel e da Hans Platte a Venezia; Pierluca e Pozzati, segnalati a Haftmann da Marchiori, a Venezia rispettivamente inseriti nelle sezioni *Avancorpo*, introdotta da Giovanni Paganin⁴, e *Gruppi di opere: pitture e sculture*, da Maurizio Calvesi⁵.

La divergenza relativa alla presentazione dell'arte italiana - che deve ovviamente essere contestualizzata in relazione ai due differenti contesti espositivi - risulta sintomatica di una più generale differenza di intenti delle due manifestazioni nel loro assetto generale, particolarmente evidente se si confrontano l'assegnazione del Gran Premio per la Pittura a Rauschenberg o la scelta dell'ex consolato USA come ulteriore sede espositiva oltre al padiglione americano - che segnava la consacrazione del New Dada e della Pop Art statunitensi a Venezia - con le posizioni espresse nel catalogo di documenta da Haftmann, secondo cui tali movimenti non erano neppure da considerarsi come

riguarda Spazzapan tutte e quattro le opere esposte a Kassel (*Notti africane, Estate, In blu, Ocra gialla*) erano state proposte alla Biennale; di Consagra sono proposte opere diverse, ma sempre appartenenti alla serie dei "Colloqui".

¹ Vengono proposte opere di Boccioni e Viani, anch'essi presenti a Kassel l'anno precedente, nella sezione dedicata da Ballo alla grafica simbolista. Gli altri cinque artisti sono: Capogrossi, Dova, Morlotti, Perilli, Giò Pomodoro (Santomaso figura inoltre tra gli artisti invitati, che hanno rinunciato).

L'unica opera che era stata presentata anche a Kassel è *Superficie 290* di Capogrossi.

² Nel complesso la Biennale del 1962 è oggetto di forti critiche in relazione alla sua scarsa apertura nei confronti delle nuove istanze e della crisi del linguaggio dell'informale, al punto che Crispolti afferma: "alcuni hanno affermato, non senza motivi, che si tratta della peggiore Biennale del dopoguerra". Ancora Dorfles sostiene che "l'informale ha fatto suo tempo" e critica lo scarso spazio dedicato alle ricerche neodadaiste e neoconcrete, le stesse che di fatto sono tagliate fuori anche da documenta.

Cfr. E. Crispolti, *Apuntes sobre la XXXI Bienal de Venecia*, in "Artes", n. 29, 1962, pp. 21-22; G. Dorfles, *Formativo e informale alla XXXI Biennale*, in "Aut-Aut", settembre 1962, pp. 409-414, rist. in G. Dorfles, *Inviato alla Biennale*, cit., pp. 233-244.

³ P. Rizzi, E. De Martino, *Storia della Biennale*, cit., p. 55.

⁴ G. Paganin, *Avancorpo*, in *32. Biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964, Stamperia di Venezia, Venezia 1964, pp. 3-5.

⁵ M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *32. Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. 129-146.

annoverabili al dominio artistico. Se da una parte la centralità del ruolo giocato dagli americani per la XXXII Biennale potrebbe portare ad un possibile raffronto con quanto avvenuto anche a Kassel alla fine del 1959 - la critica parlerà diffusamente, proprio come a Kassel, dello spostamento del centro mondiale delle arti da Roma a New York - l'ossatura centrale della manifestazione, costituita dal New Dada, la Pop Art, le ricerche programmate, si discosta nettamente dalla linea della manifestazione tedesca. Restany afferma che la Biennale impone all'attenzione "un terzo genere fundamentalmente irregolare nei confronti delle regole tradizionali non identificabile né con la pittura né con la scultura"¹, mentre per quanto concerne la manifestazione di Kassel parla di un'imposizione dogmatica delle posizioni di Haftmann, senza alcuno spessore critico.

Laddove a Kassel si era optato inoltre per mantenere un'attitudine rivolta al passato, Dell'Acqua sottolineava nell'introduzione il fatto che a Venezia si fosse scelto di sostituire alle mostre retrospettive "un'ampia rassegna intesa a porre in luce i rapporti tra la produzione artistica attuale e le pubbliche raccolte, ed a documentare i criteri e gli indirizzi che presiedono all'incremento di queste ultime nei diversi Paesi". L'invito, raccolto da 18 musei internazionali, prevedeva l'esposizione di una selezione considerata come caratterizzante la fisionomia della raccolta di opere eseguite dopo il 1950, entrate nel patrimonio museale per acquisto o per donazione. Il tema del museo era quindi affrontato da entrambe le manifestazioni, anche in questo caso con declinazioni differenti: mentre documenta, con il "museo dei cento giorni", avanzava l'ipotesi di un modello alternativo di musealizzazione capace di integrarsi con un dispositivo espositivo effimero e di ridefinire il contesto espositivo in qualità di spazio attivo, laboratorio, luogo di incontro², la mostra *Arte d'oggi nei musei* poneva la problematica del ruolo delle istituzioni pubbliche e dei rapporti tra scelte museografiche e mercato, proponendo un ideale "museo dei musei":

Assai numerosi sono comunque gli artisti di grande o grandissima notorietà internazionale che figurano nelle varie selezioni; componenti non già un "Museo immaginario" delle Biennali del dopoguerra [...] ma addirittura una sorta di provvisorio "Museo dei musei" di arte contemporanea, intendendo quest'ultimo aggettivo nella sua più stretta accezione³.

Essa era introdotta da Argan, che affermava che l'idea di una mostra dedicata ad opere eseguite dopo il 1950 entrate a fare parte di pubbliche raccolte era nata da un'analisi obiettiva della cultura artistica a lui attuale, e scaturiva da

¹ P. Restany, *La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere*, in "D'Ars d'Agency", a V, n.4, ottobre 1964, p. 12.

² Cfr. J. Hoffman, *Documenta 3*, in M. Glasmeier, K. Stengel (a cura di), *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005*, 2. Archive in motion, cit., pp. 211-221.

³ G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *32. Biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964, Stamperia di Venezia, Venezia 1964, p. XXII.

una serie di problematiche inerenti le funzioni del museo, le sue relazioni con iniziative private, il modo in cui essi adempiono alla funzione di educazione estetica¹. Assumendo su un piano teorico la fruizione dell'opera come un fatto estetico al pari della sua creazione, egli identificava nel mercato il "principale se non l'unico elemento di raccordo tra l'arte che si fa e il pubblico a cui è destinata". Non negando quindi che l'arte fosse da intendersi anche come un fenomeno economico, egli affermava però che il valore dell'opera non potesse esaurirsi a quello commerciale, e che quindi la funzione del museo - che acquista ma non rivende, e quindi sottrae l'opera al mercato - fosse da identificarsi nel fatto di istituire un "valore culturale all'opera". Le funzioni del museo venivano quindi identificate con:

- 1) seguire passo per passo i movimenti artistici contemporanei costituendo una documentazione aggiornata ed estesa a tutta l'area della cultura artistica mondiale;
- 2) inquadrare i fatti del giorno nella prospettiva storica, sia organizzando mostre che integrino provvisoriamente una documentazione necessariamente incompleta, sia colmando gradualmente le lacune nella documentazione del passato;
- 3) agire come centro non soltanto di informazione ma di educazione estetica. Quest'ultimo compito non è secondario né marginale: sviluppando un'attività didattica e promuovendo la cultura artistica il museo crea i presupposti e determina i modi del proprio accrescimento metodico².

Argan concepiva dunque il museo come uno strumento di "informazione" ed educativo - aspetti che come sarà illustrato sono anche al centro della concezione espositiva di Bode - tuttavia le modalità attraverso cui si esplica tale funzione appaiono differenti, improntate sulla "comunicazione visuale" per Bode, sull'attività didattica e la promozione della cultura artistica per Argan.

Alla mostra partecipano anche quattro musei tedeschi: l'Hamburger Kunsthalle, la Neue Staatsgalerie di Monaco, rispettivamente dirette da Alfred Hentzen e Kurt Martin, entrambi nel comitato organizzativo della prima documenta; il Kaiser Krefeld Wilhelm Museum diretto da Paul Wember; la Berlin Nationalgalerie, diretta da Leopold Reidemeister. Nelle introduzioni alle rispettive sezioni, tutti e quattro i direttori ricordano le confische naziste e la difficile situazione fronteggiata, mentre Reidemeister si sofferma sulla scissione della collezione del museo berlinese, ponendola in parallelo con la divisione a cui è sottoposta la stessa città e la Germania. Per quanto concerne gli artisti italiani presentati da tali musei, è interessante notare come fossero tutti stati esposti nelle precedenti edizioni di documenta: Marino Marini (Hamburger Kunsthalle),

¹ G.C. Argan, *Arte d'oggi nei musei*, in *32. Biennale internazionale d'arte*, cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

Burri, Fontana e Lardera (Kaiser Krefeld Wilhelm Museum), Afro e Dorazio (Berliner Nationalgalerie)¹.

¹ Non viene presentato invece nessun italiano dalla München Neuen Staatsgalerie. Gli altri artisti italiani in mostra sono: Cassinari, Guttuso, Licini, Spazzapan, Mastroianni, Negri (GAM); Burri, Capogrossi, Fontana, Prampolini, Soldati, Vedova, Arnaldo Pomodoro, Somaini (GNAM); Magnelli (Zürich Kunsthaus); Guido Biasi (Museum des 20 Jahrhunderts, Wien); Morandi, Santomaso (Museo de Arte Moderna Rio de Janeiro); Birolli, Morlotti, Mušič, Saetti, Fabbri, Fazzini, Greco, Manzù, Minguzzi, Viani (Galleria Internazionale d'Arte moderna: Venezia).