

III. Documenta, 1955

3.1 Nascita della società e exposé della prima documenta

Documenta nasce formalmente da un'iniziativa privata, da un "circolo" di studiosi legati all'accademia cittadina che, nel corso della riunione tenutasi a casa di Bode il 28 febbraio del 1954, decidono di assumere la forma giuridica di un'associazione per concretizzare il proprio progetto di allestire una mostra in occasione del *Bundesgartenschau*, la Fiera Federale dei Giardini¹. In questa sede si propone di chiamare l'associazione *Europäische Kunst des 20. Jahrhunderts* (*Arte europea del XX secolo*), mentre il 6 aprile² viene scelto di modificare il nome in *Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts* (*Arte occidentale del XX secolo*), come sarà riportato nello statuto depositato il 28 dello stesso mese:

1. Il nome dell'associazione è Arte occidentale del XX secolo e.V.³.
 2. Scopo dell'associazione è la preparazione e la realizzazione della mostra specifica "Arte Occidentale del XX secolo" in occasione del Festival Federale dei Giardini.
- L'associazione non ha scopo di lucro e persegue unicamente obiettivi di pubblica utilità.
La sede dell'associazione è Kassel.
L'associazione deve essere iscritta al registro delle associazioni¹.

¹ "I presenti hanno concordato che si debba costituire un'associazione o una società, per poter stabilire rapporti con importanti personalità dell'estero.

Per il gruppo fondativo dell'associazione sono stati chiamati (ovviamente previo consenso dei singoli): Dr. Lewinski, Arnold Bode, v. Buttlar, Preller, Bergfeld, Gertz, Mattern, Teo Otto, Dr. Hoch, Dr. Kuprian, Dr. Ludolph, Arno Hennig, Baunternehmer Völker.

[...]

L'associazione dovrà essere regolarmente registrata.

Si fonderà esclusivamente sulla realizzazione di questo progetto.

Il suo scopo è: la preparazione e l'attuazione della manifestazione: "Arte Europea del XX. Secolo" in occasione della Fiera Federale dei Giardini del 1955.

L'associazione porta il nome: "Arte Europea del XX secolo", e il sottotitolo "Società per la preparazione e l'attuazione di una manifestazione in occasione della Fiera Federale dei Giardini".
Vorbereitende Besprechung im Haus Prof. Arnold Bode am Sonntag, den 28.2.54 [Riunione di preparazione presso la casa del prof. Arnold Bode domenica 28 febbraio 1954].

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.4.

² Nell'atto di fondazione" è riportante: "I sottoscritti hanno deciso durante la riunione del 6 aprile 1954 di fondare una società per la preparazione e la realizzazione della mostra "Arte occidentale del XX secolo" in occasione della Fiera Federale dei Giardini del 1955 a Kassel".

Gündungsprotokoll [Atto di fondazione], ca. aprile 1954

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.5.

³ E.V. è l'acronimo di Eingetragene Verein (associazione registrata).

Già nel gennaio del 1954 - quindi prima del costituirsi dell'associazione - Bode e Mattern inviano una lettera al sindaco della città presentando una prima ipotesi progettuale, che non concerne unicamente una mostra d'arte ma un più complesso programma di eventi culturali e in particolare rappresentazioni teatrali, concerti musicali e conferenze, al fine di promuovere la città e porla "al centro del dibattito europeo sulle questioni di interesse culturale"². Nel maggio dello stesso anno, durante una riunione a casa di Mattern³, viene deciso di rivolgersi anche al Presidente del Land dell'Assia per richiedere delle sovvenzioni da ripartirsi con la città e lo Stato Federale⁴, mentre a luglio Bode, Lemke e Buttler si recano a Bonn

¹ Cfr. Satzung des Vereins „Abendländische Kunst des 20. Jahrhunderts“, 28.4.1954 [Statuto dell'associazione "Arte occidentale del XX secolo", 28 aprile 1954].

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.6.

² "19.1.54

Gentile sindaco!

ci permettiamo di proporle in allegato l'exposé di un progetto relativo all'ampliamento della Fiera Federale dei Giardini con una mostra dalle caratteristiche particolari, attraverso rappresentazioni teatrali, eventi musicali, conferenze etc., in modo tale da promuovere l'interesse internazionale alla visita della Fiera Federale dei Giardini.

È stato discusso da lungo tempo da un gruppo di persone interessate alla cultura e competenti il progetto di fornire un riepilogo dell'"Arte Europea del XX Secolo" attraverso mostre, rappresentazioni e conferenze. Questo progetto è stato esaminato nella sua legittimità e fattibilità. Se questo progetto viene presentato soltanto ora a persone interessate è perché siamo convinti che, con la Fiera Federale dei Giardini, con il Museo Fridericianum e con il nuovo teatro siano offerti gli spazi adeguati a Kassel (e un quadro internazionale) per realizzare questo progetto. Inoltre Kassel è in una posizione di viabilità centrale e non sono previsti appropriati eventi periodici o fiere come a Francoforte, Colonia, Hannover etc.

È abbastanza plausibile che con il Festival Federale dei Giardini e le manifestazioni elencate nell'exposé allegato, si presenti l'occasione di fare di Kassel una città al centro del dibattito europeo sulle questioni di interesse culturale europee.

Firmato: Bode, Mattern".

A. Bode, H. Mattern, Lettera al sindaco di Kassel, Dr. Lauritzen, 19.1.1954. Allegato: Exposé über eine Ausstellung in Kassel, 1955 "Europäische Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" und Aufführungen im Rahmen der Bundesgartenschau 1955 in Kassel [Exposé di una mostra a Kassel, 1955, "Arte europea del XX secolo", ed eventi in concomitanza della Fiera Federale dei Giardini 1955 Kassel].

In: dA / d1/ M. 16.

Apparato documentario 2.3.

³ Cfr. Protokoll der Zusammenkunft im Hause Mattern am 1. Mai 1954, 15 Uhr [Verbale della riunione a casa di Mattern, il 1. maggio 1954 alle ore 15].

In: dA / d1/ M. 9.

Apparato documentario 2.7.

⁴ "Kassel, 23.5.1954

"Abendländische Kunst des XX Jh. e.V."

Onorevole Ministro,

in questi giorni si è riunito a Kassel un circolo di persone e si è costituita una società sotto il nome: „Abendländische Kunst des 20.Jh. e. V.“

Lo scopo di questa associazione è la preparazione e l'istituzione di una grande mostra di arte occidentale del XX secolo in occasione della "Bundesgartenschau 1955" a Kassel. L'intenzione è quella di rappresentare tutti gli artisti significativi (pittori, scultori, architetti) nell'ambito culturale occidentale dall'inizio del XX secolo con 2 o 3 capolavori caratteristici di tale sviluppo. Per quanto le mostre d'arte non siano rare oggi, una simile panoramica di ampiezza europea e non europea non è ancora stata proposta in modo coerente né in patria né all'estero.

per richiedere un finanziamento al Ministero. Nonostante in un primo tempo esso venga negato¹, alla fine il Ministero degli Interni² e quello degli esteri dispongono un finanziamento di 100.000 marchi, a condizione che la città di Kassel si assuma la responsabilità dell'esposizione, a cui si aggiunge il finanziamento dal Land della stessa somma.

Nella lettera al Ministro viene già proposto l'utilizzo del Fridericianum come sede espositiva, insistendo sul dialogo tra le opere e il contesto spaziale, e sono elencati i nominativi coinvolti nell'associazione, che comprende autorità e personalità politiche non solo locali³, a cui vengono inoltre affiancati dei possibili "esperti internazionali" da coinvolgere (tra cui Baldessari¹).

Siamo certi che dalla sua straordinarie impressione scaturiranno approfondimenti e proposte ed è quasi una necessità che essi provengano dalla Germania.

[...]

Dalla proposta finanziaria allegata (allegati 1 e 2), di cui si deve sottolineare il carattere preliminare, derivano dei costi per un importo di circa 390.000 DM, e si prevedono ricavi dell'importo di 50.000 DM dai biglietti di ingresso e di 20.000 DM dai cataloghi.

Speriamo di poter contare sui seguenti contributi:

Ministero dell'Assia DM 150.000.-

Ministero federale dell'interno DM 100.000.-

Ministero Federale per gli affari esteri 100.000.-

Città di Kassel 50.000.-

[...]

Con l'aiuto della città di 150.00 DM - su cui speriamo, necessitiamo di una somma di circa 20.000 DM, che ci permetterebbero di iniziare la preparazione il prima possibile. La preghiamo, onorevole ministro, di aiutarci".

Lettera della società "Abendländische Kunst des 20.Jh. e. V." al Primo Ministro dell'Assia, 23 maggio 1954.

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.8.

¹ Cfr. H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit., p. 171.

² Più precisamente il *Minister für Gesamtdeutsche Frage*, traducibile letteralmente come Ministero per le questioni tedesche, istituito nella Germania Federale nel 1949 e sciolto nel 1991, con la riunificazione tedesca.

³ "Con il museo Fridericianum in Friedrichsplatz, in fase di restauro, è a disposizione un edificio espositivo unico per estensione, architettura e posizione. Lo spazio espositivo e le strutture sono di particolare importanza per noi perché le opere d'arte devono essere presentate in modo appropriato e meritevole, e deve essere quotidianamente evitato soprattutto l'accumulo noioso e l'interferenza reciproca. Per questo aspetto la disponibilità dell'edificio è da definirsi ideale. Il consiglio della società include: in qualità di presidente il Direttore Heinz Lemke e il Presidente Provinciale Dr. Lewinsky, inoltre il presidente distrettuale Dr. Hoch, i professori Anrnold Bode e Hermann Mattern, la dott.ssa Räumer-Bergfeld, il custode Dr. Frhr. V. Buttlar, il consigliere dott. Kuprian e altri. Come amministratore delegato è previsto Ulrich Gertz del "Rat für Formgebung" di Darmstadt. Il comitato organizzativo prevede tali eccellenti esperti internazionali: die Herren Sendberg-Amsterdam, Cassou-Paris, Schmidt-Basel, Read-London, Baldessari-Mailand, Barr-New York, Curjel-Zürich, Martin- Karlsruhe, Holzinger- Frankfurt, Grohmann-Berlin".
Ibid.

Tra questi l'unica presenza che risulterà effettiva nella prima documenta è quella di Kurt Martin, direttore della *Staatliche Kunsthalle* di Karlsruhe, mentre Will Grohmann farà parte del comitato organizzativo della seconda e della terza edizione. È interessante notare che Haftmann, il cui ruolo sarà determinante nell'impianto teorico delle prime tre documenta, non sia ancora proposto tra i possibili nominativi, mentre sia riportata la proposta di coinvolgimento di Luciano Baldessari

Non viene invece ancora menzionato il nome “documenta”, che risulterà attestato per la prima volta nel verbale della riunione del 10-11 gennaio 1955 del comitato di lavoro per “documenta. Arte occidentale del XX secolo”.²

Analogamente si riscontrano diverse varianti nel sottotitolo della mostra: in un documento manoscritto non datato è proposto: *Kunst Europas seit 1900. Ausstellung Europäische Kunst in Deutschland (Arte dell’Europa. Mostra dell’arte europea in Germania)*³; nel verbale delle riunioni del comitato organizzativo del 10 e 11 gennaio 1955 viene riportato: *documenta. Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts (documenta. Arte occidentale del XX secolo)*⁴, mentre alla fine sarà scelto: *documenta. Kunst des XX Jahrhunderts. Internationale Ausstellung (documenta. Arte del XX secolo. Mostra internazionale)*. Un altro documento manoscritto - presumibilmente redatto da Bode nel 1954⁵ - propone anche: *documenta. 1. Internationale Ausstellung abendländischer Kunst (documenta. 1. Mostra internazionale di arte occidentale)*.

L’idea di “occidente” viene quindi messa da parte, e anche nel testo proposto in catalogo il suo uso sarà limitato alla breve introduzione di Lemke, senza invece essere inserito nel testo programmatico dell’iniziativa a opera di Werner Haftmann, né pronunciato in occasione del suo discorso inaugurale. Quella che può sembrare una semplice questione terminologica riflette in realtà una problematica politica particolarmente sentita nella Germania del dopoguerra; se secondo Belting in questi anni “si voleva sostituire un’identità ferita con una

(per quanto si menzioni solo il nome e la provenienza, è ragionevole ipotizzare con relativa certezza questa corrispondenza); il nominativo era già stato proposto in occasione della riunione tenutasi il primo maggio dello stesso anno per quanto concerne la sezione italiana, fattore che testimonia come in un primo tempo non fossero state escluse delle distinzioni nazionali: “L’architetto Baldessari (Milano) deve essere nominato come rappresentante dell’Italia nel consiglio (proposta di Bode)”.

Verbale della riunione a casa di Mattern, il 1. maggio 1954 alle ore 15.

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.

¹ Cfr. cap. 2.2.

² L’utilizzo di neologismi latineggianti aveva dei diretti precedenti quali la mostra di architettura tenutasi nel 1951 a Hannover Constructa, a cui Arnold Bode aveva partecipato presentando alcuni suoi mobili eseguiti per la ditta “Korrekt”. Inoltre, nel 1952, egli aveva disegnato sempre per Korrekt la linea di poltrone “recta-form”, nome suggeritogli dal suo assistente Ernst Schuh che collaborerà con lui anche per documenta.

Cfr. C. Lange, *Vom Geist der documenta*, cit., p. 14.

³ In: dA / d1/ M. 8.

⁴ Verbale della riunione del comitato di lavoro “documenta” *Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts* tenutasi il 10/11 gennaio 1955 in via Eugen-Richter a Kassel.

In: dA / d1/ M. 9.

Apparato documentario 2.11.

⁵ Cfr. G. Wedekind, *Abstraktion und Abendland*, cit.

nuova identità che si preferiva chiamare “occidentale” piuttosto che “europea”, in ogni caso non “tedesca”¹ anche il concetto di “occidentale” non si presentava come privo di problematiche o implicazioni: a partire dall’uso strumentalizzato che ne era stato fatto da movimenti conservativi come l’*Abendländischer Aktion* (*Azione occidentale*) che sostenevano un nuovo ordine monarchico-clericale in opposizione al modello sovietico, il termine aveva infatti assunto una natura mitica e religiosa piuttosto che un’idea geografica. Kimpel vede quindi già in queste problematiche sorte nel 1954 le radici di una ricezione politica dell’iniziativa, che viene subito a identificarsi come determinata dalla contrapposizione tra ovest e est, con la funzione di propagandare un indirizzo antitetico rispetto a quello del Realismo Socialista, forse - sempre secondo lo storico - anche al di là di quanto questo non fosse negli obiettivi degli stesso organizzatori che intendevano piuttosto opporsi alle posizioni di impronta conservatrice e che concepivano dunque in due termini come intercambiabili, al di là di qualunque valenza specifica².

Il fatto inoltre che tra le differenti proposte figurò anche “documenta 1” dimostra come l’iniziativa fosse pensata fin dalle sue origini come una possibile manifestazione periodica e non come un singolo evento, a differenza di quanto riportato dalla maggior parte degli studi che tendono a leggere documenta del 1955 come un caso pensato come “episodico”³, definitosi nella forma di esposizione ricorrente solo a seguito dell’inaspettato successo ottenuto (con i suoi 160.000 visitatori essa si colloca su un livello di ricezione praticamente analogo a quelli raggiunti negli stessi anni da un’istituzione consolidata come la Biennale di Venezia⁴).

Il progetto espositivo di documenta precede quindi il costituirsi dell’associazione e viene presentato in un primo tempo secondo un’impostazione differente rispetto a quella che sarà poi la concretizzazione espositiva. Il primo *exposé* conservato presso gli archivi di documenta è antecedente a quello inviato al sindaco, e può essere datato intorno alla fine del 1953, in base alla menzione della mostra di Picasso a Palazzo Reale che si afferma essersi svolta nello stesso anno. Il documento, di cui esistono due versioni leggermente

¹ H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, cit., p. 5.

² Cfr. H. Kimpel, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, cit., p. 94.

³ Ad esempio nel suo saggio dedicato alle origini della manifestazione proposto nel già citato volume *Archive in Motion*, Peter Buerger afferma: “Poiché nessuno in quel momento avrebbe potuto sapere che ci sarebbe stata una seconda documenta, non c’è niente di più confuso che parlare di una “documenta 1””.

In realtà la numerazione, e quindi l’idea di una rassegna, emerge anche nel comunicato con le informazioni relative alla mostra distribuito alla stampa prima dell’inaugurazione.

Cfr. P. Buerger, *Der Ursprung/ The Origins*, in *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005*, 2. *Archive in motion*, cit., p. 174.

Cfr. “Presse Information”, In: dA/ d1/ M 21.

⁴ Nel 1954 i visitatori della Biennale di Venezia erano stati 171.600, nel 1956 188.487.

Cfr. M. Vecco, *La Biennale di Venezia, documenta di Kassel*, cit., p. 70.

diverse, è dattiloscritto, con numerosi appunti e cancellature riportati a mano, talvolta di difficile leggibilità. Esso traccia un primo progetto espositivo muovendo dalla necessità di coordinare una serie di eventi con il festival dei giardini, al fine di poter fornire ai visitatori della città un'offerta culturale diversificata¹; in particolare si pensa di sfruttare il nuovo teatro civico e di organizzare una serie di conferenze. L'obiettivo che ci si prefigge in questa prima fase, è quello di costruire un luogo di dibattito e confronto critico che consideri i linguaggi della contemporaneità nelle diverse forme espressive, in cui le arti visive sono solo una delle componenti che dovrebbe andare a costituire un programma più denso e articolato.

A proposito delle arti visive, il primo aspetto su cui si insiste è quello della fruizione e del rapporto con il pubblico, sottolineando l'arretratezza del contesto tedesco ma anche come neppure le grandi rassegne all'estero siano riuscite a sfuggire impostazioni spesso parziali. Fin da questa prima fase emerge quindi la volontà di proporre un evento di portata internazionale capace di "rispondere" a una domanda di definizione del modernismo sentita in tutta Europa².

¹ "Con la Fiera Federale dei Giardini del 1955 si prevede che la città di Kassel per un'estate sarà al centro dell'attenzione che le spetta per le sue particolari fatiche. L'esperienza ha dimostrato che questo evento, che si svolge a intervalli da diversi anni, attira molto visitatori non solo dalla Repubblica Federale tedesca ma anche dai paesi europei limitrofi. ~~Tra questi visitatori una parte significativa [di questi visitatori] è aperta e interessata a buona parte delle [a tutte le] questioni spirituali [culturali] del presente. Si è quindi pensato [Si presenta quindi il compito] di prendere in considerazione in quale modo il Festival [Federale] dei Giardini possa collegarsi a specifici eventi di natura culturale, e a questo riguardo sono emerse una serie di proposte. Queste e altre proposte dovranno essere prese in esame nella loro idoneità a risultare coordinate tra loro e combinarsi nel conteso globale. [frase in buona parte cancellata e con annotazioni a mano di difficile leggibilità]~~ Dal momento che il teatro civico, per es., dovrebbe essere pronto come nuovo edificio per l'apertura del Festival dei Giardini, si sono previste per l'inaugurazione del teatro delle rappresentazioni esemplari. Si dovrebbero proporre parallelamente conferenze che affrontino la questione di quale ruolo venga attribuito al teatro nella scena contemporanea. Analogamente dovrebbero essere accolte anche la musica e letteratura del nostro tempo. Per queste arti ci sarebbe spazio vicino al nuovo teatro nella sala della Ständehäuser e nel municipio". 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 "Con la domanda relativa a come le arti visive debbano essere inserite all'interno di un programma culturale globale si intendono proporre i seguenti modelli: Chiunque abbia visto all'estero negli ultimi anni il modo in cui l'arte visiva del XX secolo, con la sua ampia diffusione della vita moderna, sia riuscita ad aprire un dibattito per un pubblico ampio e di interesse, deve ammettere che nella Repubblica Federale Tedesca non risultano casi di tale portata e intensità, né di analogo successo. Questo vale anche se si considerano singole mostre belle e significative. Ma anche le più importanti mostre all'estero non hanno pienamente raggiunto il loro scopo. Per es. nella mostra presentata a Parigi nell'estate del 1952 "L'arte del Ventesimo secolo" mancava l'importante contributo dei paesi tedeschi, e il visitatore doveva spesso colmare

La prima problematica posta è: “Che aspetto dovrebbe avere una simile mostra?” L’ipotesi a questo riguardo è quella di una mostra che non ambisca alla completezza storica e che sappia rinunciare a nomi affermati e riconosciuti laddove essi non risultino “più attuali” negli sviluppi del modernismo¹. In particolare si avanza la proposta di un confronto tra le ricerche francesi e quelle tedesche, a partire dal fauvismo e da Die Brücke. L’impostazione proposta muove in primo luogo dalla proposizione di una volontaria “parzialità” (*Einseitigkeit*) delle scelte, che vogliono essere improntate su una rigida selezione capace di cogliere le opere più significative del modernismo a partire dai suoi sviluppi più recenti. Bode afferma quindi di non essere interessato a tracciare un panorama storico che tenga conto di direzioni e differenti sviluppi, ma di incentrare i criteri di selezione a partire dalle ricadute che gli artisti del passato - i “pionieri” - hanno avuto sul presente.

Fin dalla sua prima ipotesi, ancora prima della formulazione del nome, documenta nasce quindi come una mostra con l’ambizione di “documentare” il

quello francese nella collezione del Louvre, poiché gli oggetti presenti non sempre erano mostrati in modo eccellente, nonostante la mostra provenisse da una ricca collezione d’arte americana. Chi è in grado di cogliere la situazione, sa che in Europa dalla fine della guerra non si è ancora tenuta una mostra che riuscisse a rispondere in modo adeguato alla questione relativa all’arte visiva del 20. Secolo. Ma saprebbe anche, che una risposta convincente sarebbe oggetto del massimo interesse in Germania così come all’estero”.

Ibid.

¹ “Che aspetto dovrebbe avere una simile mostra?”

Da tutto ciò che è stato mostrato finora si può trarre questa conclusione sicura: non una completezza storica senza lacune, che porterebbe gli oggetti in mostra alla confusione!

Si devono quindi tralasciare molti nomi che occupano un posto di tutto rispetto nello sviluppo dell’arte moderna e che meriterebbero di essere menzionati all’interno di un’analisi storica, ma il cui contributo artistico si è dissolto nei successivi sviluppi e non è più attuale. Si dovrebbero rifiutare lavori di maestri imprescindibili, le cui opere non sono da pensarsi in modo evolutivo ma che - prescindendo da esso - oggi non hanno più significato. Per questo si dovrebbero scartare anche tutte le opere di maestri anche se soddisfacenti per affermazione e qualità.

In altre parole: la mostra dovrebbe mostrare solo maestri, il cui significato per il presente è indiscutibile in base a una selezione rigorosa, selezionando per ognuno di essi poche opere fondamentali scelte in modo diversificato tra l’intera produzione europea. Dovrebbe unire i pionieri a coloro che hanno proseguito questa strada.

Solo con questa parzialità tale mostra sarebbe in grado di suscitare il più ampio interesse.

Dovrebbe cercare solo l’essenziale e lasciare perdere il marginale delle precedenti esposizioni di grande interesse nazionali e internazionali.

Sarebbe una panoramica della manifestazione dello spirito europeo e comporterebbe la base di discussione per la risposta alla domanda relativa a cosa oggi abbia un significato di creazione artistica nell’evoluzione storica. Le opere esposte possono essere una diffusione e una norma...

Per mostrare chiaramente quello che si intende, deve essere detto a chi dovrebbe limitarsi la mostra:

Per la Francia: partendo circa dal Fauvismo:

Matisse, Delaunay, Picasso, Braque, Gris, Bonnard, Rousseau, Utrillo, Léger, Manessier, Bazaine, Gischia, Bissière, Singier, Soulagés, Hartung.

Per la Germania: Die Brücke, la nuova generazione.

Per es.: senza dubbio Beckmann, Klee, Hofer, Nolde, Krichner, Baumeister, Werner, Winter, Gilles, Meistermann, Nay, e altri”.

Ibid.

modernismo ma senza applicare alla narrazione un ordine cronologico. In particolare si pensa di fare luce sul concetto di moderno a partire da un dialogo tra arte tedesca e francese, tra maestri del passato e pittura contemporanea, ma anche tra arte visiva e altri linguaggi espressivi, il cui ruolo sarà invece poi fortemente ridimensionato.

Nella seconda parte dell'*exposé* Bode si sofferma maggiormente sulla concezione espositiva che vuole proporre a partire dalla seconda questione: "Kassel può ospitare una simile mostra?" La risposta fornita è chiaramente affermativa e si basa sulla concezione stessa che è sottesa al progetto: non una mostra da "sale di rappresentanza" ma un "organismo che si distingue dalle altre [mostre], nell'idea del principio museale". Al centro Bode colloca l'opera che, afferma "deve potersi irradiare" e per ottenere tale risultato sono necessarie nuove tecniche di allestimento che - attraverso l'impaginazione spaziale e l'illuminotecnica - sappiano sfruttare anche uno spazio incompleto o provvisorio, proprio come avvenuto nel caso della mostra di Picasso a Palazzo Reale¹.

Fin dal primo progetto risulta chiara la concezione allestitiva di Bode e la volontà di sfruttare gli ampi spazi del museo Fridericianum - come già visto nel capitolo 2.3 - sistemati in forma provvisoria come possibile laboratorio di sperimentazione di nuove soluzioni formali, facendo del carattere flessibile ed effimero delle strutture previste un punto di forza anziché un limite. Egli conclude quindi con l'ultima domanda, relativa all'effettiva fattibilità del progetto: "Sarebbe possibile portare a Kassel le opere previste?" La maggiore "incognita" è chiaramente quella del finanziamento, per cui non è ancora stato stanziato nessun budget definito, e per cui si ipotizza fin da questa fase un coinvolgimento che non si limiti alla città ma che punti su una partecipazione a livello regionale e nazionale².

¹ "La città di Kassel è in grado di ospitare una simile mostra?"

Per prima cosa va detto che questa non è assolutamente una cosa da sale di rappresentanza. Tuttavia è necessario uno spazio adeguato per i singoli lavori. La mostra deve essere un vero e proprio organismo, che si distingue dalle altre nell'idea del principio museale. Ogni singola opera deve potersi irradiare.

Questo richiede un cambiamento del modo in cui la moderna tecnica di allestimento la rende fruibile.

Quando spazi incompleti limitano le possibilità dell'allestimento, possono essere determinanti le disposizioni spaziali e l'illuminotecnica, che sono più semplici da organizzare. Come spiegazione di ciò si segnala la grande mostra di Picasso di quest'anno a Milano, realizzata a Palazzo Reale, i cui spazi espositivi in gran parte non erano ancora stati restaurati".

Ibid.

² "Sarebbe possibile portare a Kassel le opere previste?"

Sicuramente sì, se ci si avvallesse, a fianco di un comitato locale preposto alla questione, dei rapporti già esistenti con personalità estere.

Così rimane solo la questione, molto importante, del finanziamento.

Trasporti e assicurazioni, pubblicità e sviluppo della mostra sono costi che vanno ben oltre i mezzi della città. Sarebbe una pretesa eccessiva anche per il Land dell'Assia. Tuttavia,

Sempre databile intorno alla fine del 1953 è il cosiddetto “Bodeplan” (Piano Bode), articolato nei punti “motivazioni”, “mostra”, “organizzazione”, “coordinamento” e “società promotrici”. A proposito del primo punto Bode torna ad insistere sulle opportunità economiche e turistiche offerte dal Festival¹, ma anche sul ruolo strategico e simbolico giocato dalla città, per le distruzioni subite e per la vicinanza al confine, al punto da definirla come “predestinata” ad un simile evento². In particolare insiste sulla possibilità di usare - anche con investimenti limitati - uno spazio così fortemente connotato come il Museo Fridericianum e afferma inoltre che la mostra potrebbe andare a costituire una “tradizione” a riprova di come il suo carattere periodico sia da sempre un’ipotesi degli organizzatori.

Nel secondo punto si propone come nucleo dell’iniziativa la sezione pittorica, mantenendo però l’idea di un dialogo tra le diverse forme espressive con rassegne dedicate alla scultura, all’architettura ed eventualmente anche una sezione con oggetti scenografici. Inoltre si ipotizza una rotazione a cadenza quadriennale e un’impostazione tematica della rassegna³.

trattandosi di una finalità culturale di carattere speciale e grande importanza, è lecito attendere i fondi necessari su un quadro nazionale.

Naturalmente sarà possibile definire le somme esatte con chiarezza. Qualora il progetto trovasse interesse dalle autorità competenti, rispondere a questa domanda sarebbe il primo compito del comitato locale che si formerebbe”.

Ibid.

¹ “Durante la Fiera Federale dei Giardini del 1955 deve tenersi a Kassel una mostra dal titolo: ARTE EUROPEA DEL XX SECOLO

Motivazioni:

L’esempio di altre città in cui si è tenuto il Festival Federale dei Giardini dimostra che un simile evento deve essere associato a una serie di eventi culturali, in modo da trattenere più giorni il pubblico a Kassel. Chi visiterà gli incontri che si terranno a Kassel in questo periodo ~~per quanto possibile~~, deve poter fare trovare anche delle attrattive culturali, che dimostrino la vivacità della vita culturale. Una mostra dell’arte europea del XX secolo non è ancora mai stata realizzata in Germania ~~dopo la guerra~~. Ma essa sarebbe necessaria per gli artisti, per riprendere contatto con la parte tedesca, per il Land dell’Assia, per sottolineare il significato extra-locale della Fiera dei Giardini catturando l’interesse non solo degli esperti ma anche degli interessati alla cultura, per il Bund, perché l’idea di una mostra di tutta l’arte europea è di grande importanza e di valore economico”.

Ibid.

² Kassel è la città tedesca predestinata a una simile mostra. Kassel si trova nella zona di confine, è fortemente danneggiata e molto attiva nella ricostruzione. Mostrare l’idea di Europa in una mostra artistica a 30 km dal confine è un atto esemplare ~~dal valore simbolico~~.

[...] Kassel con questa mostra creerebbe una tradizione, in quanto la sua idea di base è ripetibile. Kassel potrebbe offrire un edificio per la mostra, adatto come pochi altri. Il Museo Fridericianum. La preparazione per la mostra non richiederebbe nessuna spesa. I suoi spazi sono ideali nella grandezza e nell’illuminazione. ~~Lo Stato non ha previsto nessun altro utilizzo.~~”

(A. Bode (et. al.), Exposé über eine Ausstellung in Kassel, 1955 “Europäische Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts”, (Bodeplan) [Exposé di una mostra a Kassel, 1955, “Arte europea del XX secolo”], ca. inverno 1953/54.

In: dA / d1/ M. 20.

Apparato documentario 2.2.

³ “La mostra:

Per quanto concerne l'organizzazione, si pensa al coinvolgimento di storici dell'arte e direttori di musei internazionali in un comitato preposto alla selezione delle opere¹, mentre riguardo al coordinamento si torna a sottolineare la centralità del teatro e di coinvolgere altre associazioni, al fine di mantenere una buona copertura di eventi, conferenze e spettacoli per l'intera durata dell'iniziativa che si ipotizza di protrarre per cinque mesi (dal primo maggio al 30 settembre)². Infine, l'ultimo punto trattato è quello relativo ai soggetti promotori, per cui si pensa di contattare istituzioni pubbliche e private³.

La volontà di proporre "una panoramica completa" e ricercare le "radici" dei diversi linguaggi artistici risulta ancora più decisiva nell'*exposé* che sarà infine mandato al sindaco della città nel gennaio del 1954, in cui - dopo una prima parte

Si prevede di mostrare circa 300 opere di artisti europei del XX secolo. ~~I quadri devono essere presi in prestito da gallerie e collezioni private europee.~~ Essi devono definire il nucleo della mostra, a cui seguirebbe una rassegna di scultura, architettura e eventualmente di oggetti di scenografia (con una ripetizione della mostra ogni 4 anni circa si potrebbero alternare scultura e architettura oppure si potrebbe portare in primo piano la realizzazione di nuove forme con nuovi materiali, in modo tale da proporre variazioni di uno stesso tema con diversi punti chiave). Si è pianificato di diffondere l'idea della mostra ~~nel 1955~~ già quest'anno [nel 1954], chiedendo un concorso all'associazione artistica dei nostri giovani pittori, i cui lavori migliori saranno inclusi nella mostra, per portare la memoria dello sviluppo del dell'"arte europea del XX secolo" fino al presente attuale".

Ibid.

¹ "Organizzazione:

I sottoscritti inviteranno famosi storici dell'arte europei e direttori di musei per formare un comitato dell'esposizione, che prendano parte alla giuria per selezionare i quadri, le sculture e i modelli e le fotografie di architettura. Si pensa a circa 6 persone. La mostra necessita di un organizzatore, la cui prima attività dovrà essere quella di stilare una lista delle opere che non sono messe in discussione, con relative collocazioni e valori. Le offerte delle compagnie di assicurazioni saranno richieste dopo aver assicurato il noleggio dai proprietari. Si terrà un concorso per i manifesti. Si progetterà un catalogo che includa le foto delle opere".

Ibid.

² "Coordinamento:

La mostra dovrà essere aperta dal 1 maggio al 30 settembre. Non sarà necessario alcun riscaldamento. Negli spazi della mostra si terranno piccoli eventi serali, il cui carattere è idoneo a tali spazi. Si pensa alla musica da sera moderna, recitazioni serali moderne che mostrino la nuova letteratura europea. Inoltre si dovranno proporre conferenze serali su argomenti di ambito culturale, nella misura consentita dalle assicurazioni.

Già questa mostra la necessità di una stretta collaborazione con il teatro e anche gli altri organizzatori dovrebbero essere indotti a collaborare con le altre associazioni e società, per sviluppare un piano di eventi e un calendario che consenta una visione d'insieme delle attività previste.

Sono da evitare i fine settimana vuoti così come le sovrapposizioni di eventi simili. [...]"

Ibid.

³ "Società promotrici:

Il primo ministro, il ministro della cultura e delle finanze, il consiglio di amministrazione dell'unione europea e dell'associazione dei donatori, banche, sindacati, industrie, il rettore dell'università di Marburgo, il presidente e il sindaco della città di Kassel, parlamentari statali e federali dovranno aderire alla società, poi si potrà fare un tentativo per mezzo del patronato con il ministro degli interni e ? [termine illeggibile].

Ibid.

che riprende i concetti dei precedenti¹- viene proposta una mappatura dei vari campi che si intende inserire nella manifestazione: in primo luogo le arti visive, sempre più proposte dunque come sezione fondamentale del progetto, ma affermando anche che nell'iniziativa "architettura, pittura, grafica e scultura saranno trattate alla pari" al fine di fornire una panoramica dello "spirito europeo"; viene inoltre ribadita la necessità di un taglio non storico ma "critico", volto a fornire una possibile risposta al quesito relativo a cosa sia "l'arte contemporanea", ossia a una ricerca capace di cogliere le caratteristiche stesse dell'oggetto artistico, svolta a partire dal lavoro di un comitato di esperti².

¹ "Nel 1955 si terrà a Kassel la Fiera Federale dei Giardini. Attraverso questo evento la città di Kassel si troverà per un'estate al centro dell'interesse generale e riceverà le attenzioni che può rivendicare per i suoi crescenti sforzi per il Festival.

Come insegnano le mostre dei giardini degli anni scorsi a Amburgo, Stoccarda etc., questo spettacolo attira un grande numero di visitatori dalla Germania ma anche dall'estero. Buona parte di questi visitatori sono interessati in particolar modo anche alle questioni culturali.

Ciò implica il compito di considerare in che modo si potrebbero inserire in concomitanza del festival eventi di particolare significato culturale e sociale. Non è da sottovalutare l'impatto che tali eventi avranno oltre il periodo del Festival nel realizzare e mantenere il prestigio culturale della città di Kassel e del Land dell'Assia. Sono già state avanzate delle proposte e se ne attendono altre, e tutte sarebbero verificate in base al loro significato. Quelle realizzabili sarebbero coordinate e integrate, ed inserite nel Festival come evento culturale e sociale in una sequenza equilibrata di manifestazioni per un arco di tempo di 2 o 3 settimane.

In questi giorni si terrebbero importanti spettacoli e dibattiti, che nella loro unità e selezione specifica mostrerebbero un quadro il più possibile completo delle forze culturali ed artistiche del nostro secolo. Il nuovo aspetto fondamentale di un simile evento non deve essere visto nel fatto che esso mostrerebbe, come di consueto, una o più forme artistiche nel loro attuale stadio di sviluppo ma nel fatto che essa tenterebbe di rendere visibili le radici della creazione artistica attuale in ogni settore significativo. Così verrebbe offerta una premessa, finora mai realizzata, che illustrerebbe i problemi dell'arte di questo secolo, gli elementi di uniformità e di opposizione, i fattori di continuità e discontinuità, e risponderebbe alla domanda relativa allo sviluppo e agli effetti della sue stesse caratteristiche fondamentali; caratteristiche che noi dobbiamo riconoscere nelle sue diverse manifestazioni come elementi costitutivi e formativi per la nostra vita. Attraverso gli sforzi di dare un aspetto europeo agli eventi concomitanti al Festival, ogni singola manifestazione sarà più di un evento sociale".

A. Bode, H. Mattern, Lettera al sindaco di Kassel, Dr. Lauritzen, 19.1.1954. Allegato: Exposé über eine Ausstellung in Kassel, 1955 "Europäische Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" und Aufführungen im Rahmen der Bundesgartenschau 1955 in Kassel [Exposé di una mostra a Kasse, 1955, "Arte europea del XX secolo", ed eventi in concomitanza della Fiera Federale dei Giardini 1955 Kassel].

In: dA / d1/ M. 16.

Apparato documentario 2.3.

² "Arti visive

La mostra "Arte europea del 20. Secolo" si estenderebbe per la durata del Festival Federale dei Giardini.

Il compito di questa mostra non sarebbe quello di raccogliere una serie di opere e esprimere con essere cosa è accaduto nella prima metà del secolo nei diversi paesi, secondo una prospettiva storica. Il suo compito sarebbe piuttosto quello di fornire informazioni su quali opere e quali disposizioni artistiche forniscono il punto di partenza per ciò che chiamiamo "arte contemporanea".

Il compito di selezionare le opere da esporre tra le complessive creazioni europee sarebbe affidato a un comitato. Questa scelta potrà essere fatta unicamente in modo imparziale rispetto alle "direttive", unicamente secondo il punto di vista della qualità e dell'impatto. Un grande aiuto per la raccolta dei materiali lo avrebbe il comitato tedesco per il lavoro, nelle relazioni personali con i professionisti stranieri, che consiglieranno il comitato per il lavoro.

Seguono quindi delle più brevi presentazioni delle sezioni rispettivamente dedicate alla poesia e al dramma, in cui si ribadisce che i pezzi selezionati dovranno fornire “chiarimenti sulla situazione attuale” e che le discussioni concomitanti dovranno avere “come compito e come scopo quello di rispondere alla domanda sull’esistenza di criteri autentici per l’arte del nostro tempo”; alla musica, che comprenda sia musica vocale che da camera e strumentale, volta a mettere in luce le problematiche della composizione contemporanea; al design industriale e alle nuove abitazioni, nella cui presentazione, appena abbozzata, si afferma: “Nell’ambito degli spazi della Mostra Federale dei Giardini potrebbero essere comprese in padiglioni delle mostre speciali sul design industriale, che forniscano informazioni al visitatore della Mostra Federale dei Giardini sulle forme della vita moderna”¹; al cinema, secondo un programma ancora da definirsi. Infine viene proposta una breve nota sull’aspetto attuativo, in cui si avanza l’ipotesi di assumere, per ragioni amministrative, una forma associativa che potrebbe ad esempio chiamarsi: Associazione per la preparazione e l’attuazione di “Arte europea del 20. Secolo 1955 a Kassel”.

Nell’*exposé* non datato firmato da Hoch, Lewinsky, Bode, Mattern, Von Buttlar e Lemke, risalente probabilmente alla fine del 1954 o all’inizio del 1955, ritornano i concetti dei precedenti, e in particolare il concept basato su un nucleo pittorico affiancato ad altri sistemi espressivi volto a illustrare il significato sotteso al concetto di arte contemporanea e la posizione simbolica privilegiata offerta da Kassel; viene inoltre preso in esame il target di interesse di una simile iniziativa, affermando che in primo luogo essa sarebbe un’occasione per un rilancio dell’arte tedesca, permettendo agli artisti di confrontarsi con le ricerche internazionali, oltre che essere un’opportunità per il Land e per il Bund².

Una simile mostra d’arte, in cui architettura, pittura, grafica e scultura saranno trattate alla pari, fornirebbe una panoramica delle manifestazioni dello spirito europeo, e sarebbe la base di discussione per rispondere alla domanda riguardo a cosa ci sia di significativo per noi oggi nell’arte visiva in senso storico e non formalistico.

[...]

Poiché un simile progetto espositivo deve essere nell’interesse della città, del Land e del Bund, nei termini di tempo per preparare scrupolosamente la mostra, sarebbe necessario creare un comitato locale che si occupi delle questioni dei costi e dei finanziamenti. Trasporti e assicurazioni, pubblicità e edificio espositivo, così come il mantenimento di un ufficio per la mostra richiedono costi, che vanno oltre le risorse della città di Kassel. Anche per il Land dell’Assia sarebbe una pretesa eccessiva sostenere tali costi da solo. Ma trattandosi di un impegno culturale di primo rango, probabilmente è giustificato contare su diversi aiuti materiali, anche federali”.

Ibid.

¹ Ibid.

² “Si prevede di mostrare [Sono previste] circa 300 opere [quadri], selezionati unicamente dal punto di vista della loro qualità artistica, in quanto essi devono fornire informazioni su quali opere o impostazioni artistiche siano alla base del concetto di “arte contemporanea” in Europa. Questo nucleo della mostra sarà seguito da panoramiche sulla scultura, l’architettura e la scenografia (in caso di una ripetizione della mostra ogni quattro anni circa si potrebbe lasciare [formulare] uno

Il progetto prevede quindi in un primo tempo di porsi all'insegna del dialogo secondo un approccio critico volto a scardinare le gerarchizzazioni tra i differenti generi al fine di illustrare, in un'ampia prospettiva, quelli che sono gli indirizzi artistici in corso e di informare il pubblico al riguardo, ossia proporre un'impostazione didattica, divulgativa, facilmente accessibile. Anche in questo caso si progetta la formazione di un comitato internazionale, per cui si avanzano delle proposte di nominativi; per quanto concerne l'Italia la precedente proposta di Baldessari è qui sostituita con quella di Giò Ponti, mantenendo quindi un'attenzione rivolta alle esperienze architettoniche e di dialogo con l'industria dell'area milanese.

La questione fondamentale a cui si vuole rispondere è quella di cosa ci sia di "significativo" nell'arte dell'oggi, in chiave internazionale e quindi in contrasto con quelle che erano state le tendenze nazionaliste della retorica di regime, Come ricorda Belting nella Germania del dopoguerra l'argomento cruciale non può più riguardare un'"arte tedesca", in quanto una storiografia su basi nazionali è letta come un retaggio dell'impostazione nazionalsocialista volta alla ricerca e alla celebrazione di una propria specificità identitaria; la questione diventa quindi piuttosto quella di "cosa sia l'arte"¹: documenta sorge dunque in primo luogo al fine di rispondere a una questione ontologica sullo statuto dell'opera d'arte, all'indomani della perdita di significato di un concetto come quello di "arte nazionale" in nome di un uso strumentale che ne era stato proposto, e dunque di una volontà di cesura rispetto al passato e ricerca di nuovi modelli, internazionalisti e depoliticizzati. Tale impostazione si presenta inoltre come accomunabile a quelli che erano stati i programmi di "denazificazione" proposti

dei temi marginali rispetto a quello principale, in modo da fornire una variazione di uno stesso tema cambiano il punto chiave).

A favore di una mostra di questo tipo a Kassel ci sono una serie di motivi fondamentali.

Una simile panoramica dell'arte europea del XX secolo non è ancora stata realizzata in Germania, ma è urgente: per gli artisti, al fine di creare contatti stretti con l'estero; per il Land di Essen, al fine di sottolineare l'importanza extralocale del Festival Federale dei Giardini; per il Bund, perché l'idea di una arte europea comune nel quadro del movimento europeo può avere una forza unificante.

Kassel risulta, tra le città tedesche idonee, particolarmente appropriata per una simile mostra.

Kassel è sulla zona di confine. Kassel è stata gravemente distrutta ed è attiva nella ricostruzione. Essa può fungere da esempio, per richiamare una consapevolezza dell'idea di arte europea a 30 km dal confine del mondo. Kassel non è gravata da gruppi artistici e associazioni politico-culturali che possano interferire.

Kassel non è vincolata a vecchie tradizioni per cui si presentano i rischi di ~~controversie di partito?~~ [correzione a mano di difficile leggibilità] ma con questa mostra vuole creare una nuova tradizione, perché l'idea di fondo - come già detto - è ampliabile".

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 die Giardini], non datato, fine 1954.

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario II, 2.9.

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

nella Germania Federale dagli alleati a partire dalla fine degli anni '40, come sostenuto da Stephanie Barron nell'intervento proposto in occasione della mostra *Art of Two Germanies*:

The territorial split led to the foundation of two separate German nations in 1949, each with its own political and cultural identity. In the re-education program of Allies, art played a pivotal role. Embarking upon a countrywide plan of "denazification", the Allies attempted to transform a society that have been affected at all levels by Nazi ideology. The multifaceted approach included exhibition of art from Germany and Allied countries, lectures, concerts, radio programs, magazines, and newspapers, all intended to re-establish freedom in a country that had suffered through twelve years of censorship and highly controlled cultural policies. This complicated an already tangles web of artistic discourse in efforts to establish a new national identity following the war¹.

Nel documento si parla ancora una volta di una possibile "reiterazione stabile" della manifestazione, con l'aggiunta a matita del termine italiano "quadriennale", specificandone dunque anche il lasso di tempo pensato come più ampio rispetto a quello della Biennale. Un altro aspetto fondamentale che fin queste prime ipotesi progettuali la differenzia dall'istituzione veneziana è la scelta di non istituire alcun premio, ma di presentarsi piuttosto come un discorso espositivo ancorato su una tesi critica, proponendo una tipologia espositiva che avrà poi ampia fortuna negli anni '60².

Il fatto che documenta nasca dunque come un'esposizione e non come una singola mostra è attestato anche dall'articolo uscito il 6 febbraio del 1954 sulla testata locale "Hessische Nachrichten", *Museum Fridericianum als Ausstellungsbau. Eine zerstörte Stadt sucht Dauerzweckbestimmung für ein einmaliges Gebäude (Il Museo Fridericianum come sede espositiva. Una città distrutta cerca una destinazione d'uso duratura per il suo eccezionale edificio)*, relativo alle ipotesi di riqualificazione del museo e in cui viene riportata nuovamente l'ipotesi di una manifestazione "quadriennale":

Abbiamo visto l'edificio dopo la ricostruzione ed eravamo stupiti tanto quanto gli altri visitatori. Quali superfici, quali spazi! La superficie calpestabile si estende su circa due ettari (5.000 metri), gli spazi e le sale sono così insolitamente alti e lo spazio restaurato così enorme che non ci si riesce a immaginare quanto possa essere costato un edificio di simili dimensioni. E adesso cosa ne sarà? In primo luogo vi è il piano del Prof. Arnold Bode (Accademia Statale) di ospitare per il Festival dei Giardini una grande mostra attentamente selezionata di "Arte Europea del XX Secolo" nel Museo

¹ S. Barron, *Blurred Boundaries: The art of two Germanys between Myth and History*, in S. Barron, S. Eckmann, E. Gillen, *Art of Two Germanys*, cit., pp. 15-16.

² Cfr. E. Crispolti, *Una riflessione su storicità, fortuna e crisi (e sopravvivenza) dell'istituzione "Premio"*, in *Il 1950: premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra. XX Premio nazionale arti visive Città di Gallarate*, catalogo della mostra, Gallarate, Civica Galleria d'Arte moderna, 19 novembre 2000 - 11 febbraio 2001, Nicolini Editore, Gavirate (Varese), 2000, pp. 29-33.

Fridericianum; una grande mostra con qualcosa come 300 quadri, che informi relativamente a quali opere rappresentino le attitudini di base dell'espressione "Arte in Europa nel presente". Il progetto di un'indagine simile, necessaria da molto tempo, fino ad ora mai realizzata in Germania, come significativo evento culturale, è così convincente che ha già assunto una forma definita e ha interessato le autorità competenti. Un'altra speranza legittima sarebbe che una simile indagine potesse svilupparsi come un'istituzione stabile, con una cadenza regolare con tematiche differenti ogni quattro anni (*Quadriennale*¹), assegnando all'edificio una conseguente funzione significativa. Nei tempi intermedi gli ampi spazi sarebbero ideali per altre esposizioni (dell'industria, del commercio, dell'agricoltura etc.), che finora abbiamo avuto solo raramente a Kassel².

L'ultimo *exposé*, probabilmente risalente alla fine del 1954 dal momento che non si menziona ancora la mostra con il nome di "documenta"³, propone una "dichiarazione programmatica" suddivisa in 7 punti:

- I. Il Festival Federale dei giardini come quadro di riferimento
- II. Le mostre di arte visiva
- III. Rappresentazione e interpretazione nell'arte europea del XX secolo
 1. sezione letteraria
 2. sezione musicale
 - [3. cinema]⁴
- IV. Mostra delle arti applicate
- V. La richiesta dello spazio
- VI. Gli sponsor

Riprendendo i termini dei precedenti *exposé*, si insiste dunque nuovamente sulla necessità di intendere l'iniziativa come articolata in un'ampia serie di eventi, focalizzando l'attenzione sui rapporti tra "le rappresentazioni artistiche" e la dimensione sociale e scientifica della contemporaneità. La sezione chiave è indicata nella "mostra delle arti visive" - in cui si ribadisce la necessità di fornire lo stesso spazio alla pittura, all'architettura, alla scultura e alla grafica - mentre tra gli eventi paralleli vengono proposti spettacoli di prosa atti a mostrare le affinità tra la poesia moderna e le ricerche teatrali, performance musicali, balletti, conferenze⁵. Un punto specifico è inoltre incentrato sulla sezione, che non sarà

¹ Termine riportato in italiano nel testo originale.

² *Museum Fridericianum als Ausstellungsbau. Eine zerstörte Stadt sucht Dauerzweckbestimmung für ein einmaliges Gebäude*, in "Hessische Nachrichten", 12 febbraio 1954.

³ H. Georgsdorf propone la datazione tra la fine del 1954 e l'inizio del 1955.

Cfr. H. Georgsdorf, *Arnold Bode*, cit., p. 53.

⁴ Aggiunto a mano.

⁵ "I. [...] L'aspetto innovativo di tale evento dovrebbe essere visto nel fatto che, come nella prassi finora più comune, non verrebbero mostrate una o più forme artistico nel proprio specifico sviluppo, ma l'intento centrale [eccezionale] della mostra risiederebbe nel fatto di esporre [rendere visibili] le radici della creazione artistica contemporanea in tutti i suoi ambiti, rendendo così possibile un esame dei suoi stessi elementi fondativi così come della loro posizione all'interno di una tendenza. Ciò deve essere applicato ad ogni uniformità e ad ogni discontinuità nelle problematiche artistiche, ai differenti generi e ai diversi contesti europei. Così sarebbe e chiarita la relazione tra le prestazioni artistiche e la vita sociale e scientifica del nostro tempo.

realizzata, dedicata alle arti applicate e al disegno industriale, in cui si pensa di integrare il festival con padiglioni accessibili a tutti i suoi visitatori, dedicati alle differenti forme industriali. Si sostiene che esse dovranno essere mostrate con chiari intenti divulgativi e didattici “nel loro sviluppo storico”, “magari anche con spiegazioni grafiche” con l’obiettivo esplicito di “mostrare al visitatore [...] come gli elementi stilistici siano vincolati dal carattere e dalle attitudini del proprio tempo”¹.

L’attenzione al design in un’ottica di matrice funzionalista e la volontà di proporre un’indagine improntata sul dialogo tra le diverse discipline che emergono da questi *exposé* permettono quindi di tratteggiare un piano espositivo iniziale sostanzialmente diverso da quella che sarà la realtà della prima documenta. Per quanto infatti la manifestazione proporrà, accanto alla mostra nel Fridericianum, una complessa rassegna di eventi comprendenti una rassegna

II. Le arti visive dovrebbero avere un ruolo fondamentale. La loro esposizione dovrebbe coprire tutto il tempo del Festival Federale dei giardini. Pittura, grafica, scultura e architettura dovrebbero ricoprire lo stesso ruolo.

Non si arriverà a rappresentare lo sviluppo storico delle forme espressive del nostro tempo, ma le arti del XX secolo attraverso alcuni dei suoi principali rappresentanti e delle sue opere più importanti. Per questo si dovrà, attraverso le più recenti esperienze della tecnica espositiva, creare un apposito spazio per ogni artista con specifiche possibilità di allestimento. La selezione degli artisti dovrebbe essere svolta da un gruppo di esperti imparziali ancora da definire. Dal momento che non è mai stato davvero raggiunto l’obiettivo di chiarire la natura, il significato e la comunanza delle ricerche europee, si dovrà dare centrale valore al fatto di dare la stessa importanza a tutte le nazioni.

III. Sarà necessario individuare tra i numerosi eventi artistici degli ultimi anni, gli spettacoli tipici e significativi. Ciò dovrebbe essere impostato a prescindere dal loro affinità tematica di questo evento, per fornire un chiarimento e una contestualizzazione. Ciò dovrebbe essere collegato a conferenze che si inseriscano nel dibattito internazionale che alimentino le diverse possibilità di espressione di diverse nazioni e di diverse direzioni ed esponenti dell’arte. Parallelamente a queste conferenze si saranno poposti diversi spettacoli di ambito del teatro, del balletto, dell’orchestra e della musica da camera in modo di sviluppare nella discussione concetti e criteri e sollevare domande, in modo tale da fornire costantemente nuovi problemi nel dibattito.

Lo scopo e il compito di questo “spettacolo” deve essere quello di essere una domanda e una possibile risposta alla domanda sull’esistenza di un criterio autentico nell’arte di oggi”.

A. Bode, et. al, Programmatiscche Erklärung über Ausstellungen und Aufführungen europäischer Kunst des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Bundesgartenschau 1955 in Kassel (II Exposé) [dichiarazione programmatica sulla mostra e gli spettacoli di arte moderna del XX secolo in concomitanza della Fiera Federale dei Giardini del 1955 a Kassel (II exposé)], ca. fine 1954-1955.

In: dA / d1/ M. 16.

Apparato documentario 2.10.

¹ “IV. Nel contesto del Festival verranno inserite mostre delle diverse forme industriali. In piccoli padiglioni nel sito dell’esposizione dei giardini si dovrebbero mostrare per es. mobili moderni, lampade, tappeti e oggetti d’uso. Questi padiglioni dovrebbero essere aperti per tutta la durata del festival e accessibili a tutti i visitatori. Per favorire la comprensione delle nuove forme industriali, sarebbe opportuno mettere in luce il loro valore d’uso per tutti, mostrando così l’insostenibilità dei falsi emblemi nei beni di consumo odierni. Si potrebbero per esempio mostrare pezzi di arredamento, come sedute, tavoli e lampade, nel loro sviluppo e nelle loro trasformazioni, per mostrare allo spettatore, magari attraverso informazioni grafiche, il legame tra elementi stilistici e le caratteristiche e il pensiero di un periodo”.

Ibid.

di film, rappresentazioni teatrali e musicali e un ciclo di conferenze, sarà soprattutto la sezione di pittura e scultura ad essere messa in risalto, mentre lo spazio dedicato all'architettura sarà marginalizzato e il design escluso del tutto.

Nel verbale delle riunioni del comitato di lavoro tenutesi il 10 e l'11 gennaio del 1955 (il primo in cui è attestato il nome "documenta") si propone un restringimento del tempo della mostra rispetto ai cinque mesi pensati precedentemente e soprattutto un ridimensionamento, per questioni di budget, del programma attraverso l'eliminazione della sezione di apertura dedicata ai "predecessori" e le riduzioni delle sezioni dedicate ai diversi paesi (quindi secondo una prospettiva che ancora non prevedeva la completa esclusione delle distinzioni nazionali)¹. In particolare si afferma che per quanto concerne le mostre monografiche ogni paese dovrà selezionare un unico artista, giudicato come il più rappresentativo, e si programmano viaggi in Olanda, Svizzera, Austria, Inghilterra e Francia. Non viene compresa quindi l'Italia, che ricoprirà invece un ruolo di primo piano nella sede espositiva.

Haftmann non risulta tra i presenti in quanto a questa data si trovava ancora a Venezia. Bode vi si era recato alla fine del 1954 per proporgli di prendere parte all'iniziativa, la cui realizzazione non poteva che trarre vantaggio dal coinvolgimento di uno storico dell'arte affermato su un piano internazionale. Il 22 gennaio del 1955 Bode gli scrive che è arrivata la conferma dei finanziamenti di Bonn e lo aggiorna sullo stato dei lavori. Inoltre gli richiede di redigere un breve

¹ "I sottoscritti dichiarano che, dopo la verifica delle condizioni locali e il lavoro preliminare svolto, sono dell'opinione che la grande mostra internazionale prevista a Kassel tra il 15 luglio e il 30 agosto 1955 "documenta. Arte occidentale del XX secolo" costituirà un contributo alla rappresentazione dell'arte del presente ancora mai realizzato per concezione ed entità da parte tedesca. Essi sono convinti che in questo momento sia particolarmente auspicabile una simile impresa come risposta ai numerosi sforzi dei paesi stranieri di reintrodurre dopo la seconda guerra mondiale la Germania, oltre che con mostre personali, in un confronto a livello internazionale.

Durante la riunione è stato impostato un primo catalogo di opere con circa 300 quadri e 90 sculture. Si sono definite le basi organizzative per ottenere le opere e si sono discusse le date dei viaggi in Olanda, Svizzera, Austria, Inghilterra e Francia.

I sottoscritti sono convinti che il tempo per una preparazione accurata e il raggiungimento di alti standard qualitativi sia sufficiente se i fondi saranno forniti immediatamente. Rispetto al progetto precedente, si è rinunciato per ragioni di costi di aprire la mostra con le opere dei predecessori dell'arte del XX secolo (Cézanne, Ensor, Gauguin, van Gogh, Munch, Seurat); lo stesso vale per quanto riguarda l'idea di mostrare i diversi paesi con più mostre monografiche dei maggiori artisti. Ogni paese dovrà mostrare solo un artista particolarmente rappresentativo. Questa concentrazione permetterà di intensificare l'effetto del valore della mostra".

Protokoll: Am 10/11 Januar 1955 in Kassel Eugen-Richter- Str.3 die 1. Sitzung der Arbeitsausschusses „documenta“ Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts stattgefunden" [Verbale della riunione del comitato di lavoro „documenta“ Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts tenutesi il 10/11 gennaio 1955 in via Eugen-Richter a Kassel].

In: dA / d1/ M. 9.

Apparato documentario 2.11.

exposé atto a presentare l'iniziativa presso i musei, i collezionisti e le gallerie¹ (richiesta che gli viene rinnovata il 2 febbraio²).

Dell'*exposé* di Haftmann viene realizzata anche una traduzione anonima in un italiano fortemente maccheronico³ e una versione in inglese redatta da

¹ "Gentile Werner Haftmann,

La ringrazio molto per la sua raccomandata del 7.1.55 e per la lettera sempre del 7.1. Intanto ha ricevuto un telegramma e forse è un po' informato. Purtroppo riesco a mandarle solo oggi la lettera promessa, perché nel frattempo è arrivata un'importante decisione da Bonn. Ora siamo riusciti a raccogliere i fondi rimasti. Era anche questo il motivo per cui speravo di scriverle dettagliatamente, ma questo "spettro di Bonn" incombeva e non si sapeva se la mostra non sarebbe andata storta all'ultimo momento. Ora siamo, per così dire, al giusto momento di partenza e sono lieto che lei ci abbia assicurato la sua collaborazione.

Mi sembra importante che ci incontriamo presto. Penso che la cosa migliore sarebbe incontrarci a Monaco, che non è distante dall'Italia. Abbiamo intenzione di programmare la prossima riunione del comitato di lavoro a Monaco o a Kassel a inizio febbraio. Il signor Martin e il signor Mettel andrebbero volentieri a Monaco, ma il signor Hentzel purtroppo può venire solo a Kassel. Quindi, dobbiamo metterci d'accordo. Questa seconda riunione del comitato è importante e decisiva, perché si dovrebbero coordinare e impostare i progetti definitivi per il catalogo, si dovrebbero anche progettare i viaggi e tutto il resto per l'inizio della mostra.

[...]

Nell'ultima riunione si è deciso di rinunciare, perché il denaro non sarebbe sufficiente, ad inserire i gabinetti di Cézanne, van Gogh, Suerat, Gauguin. Analogamente dovremo limitare a quattro i gabinetti personali dedicati a singoli maestri.

[...]

L'ultima lista, che le allego, la seconda proposta, ha una forte influenza di Martin, che forse deve essere un po' limitata la prossima volta. Ma aspettiamo il vostro aiuto e la vostra forte influenza. Le mando anche il primo elenco, così può vedere come si è spostato l'accento nell'ultima riunione. Forse sarebbe meglio se ci incontrassimo un giorno prima della prossima riunione generale per definire una linea comune.

Ancora una richiesta: pensiamo che ora si dovrebbe scrivere ai singoli d'arte, musei, proprietari privati un breve *exposé*, così come si dovrà mandare loro il catalogo, e le saremmo molto grati se lei volesse occuparsi di questo breve *exposé*. È stato suggerito anche di chiedere a lei di scrivere successivamente l'introduzione per il catalogo. Ma di tutto questo sarebbe meglio parlare oralmente.

[...]

Cordiali saluti,
Arnold Bode".

Lettera di Arnold Bode a Werner Haftmann, 22 gennaio 1955.

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.12.

² "Un'altra richiesta, che le avevo già scritto e che le ripetiamo: abbiamo bisogno per una prima lettera ai musei, ai collezionisti privati etc. di un breve *exposé*, e crediamo che potrebbe farlo lei se ha tempo. Magari potrebbe prepararlo già per il 9 febbraio. Abbiamo pensato che potremmo mandare ogni mese ai musei un'informativa stampata con una buona presentazione grafica, e questo *exposé* sarebbe la prima informativa.

Il suo

[Arnold Bode]

Lettera di Arnold Bode a Werner Haftmann, 2 febbraio 1955.

In: dA / d1/ M. 8.

Apparato documentario 2.13.

³ Cfr. Werner Haftmann, *Exposé*, non datato, (1955); traduzione inglese di Herbert Read; traduzione italiana anonima.

In: dA / d1/ M. 11.

Apparato documentario 2.15.

Joseph Rikwert e inviata a Bode il 3 febbraio del 1955¹. Molto più sintetico rispetto agli *exposé* precedenti, il testo di presentazione della mostra si presenta anche nettamente differente rispetto a quella che era la proposta di Bode. Riprendendo quanto affermato in *Malerei*, Haftmann afferma che la mostra dovrà documentare “le principali tendenze delle arti visive dall’inizio del secolo, quando i canoni precedentemente accettati sono stati rivoluzionati”, nel contesto della pittura europea. In particolare si propone la mostra come un momento di indagine critica - superate le “controversie e le polemiche sulla validità del modernismo, quindi con un implicito riferimento ancora una volta a Sedlmayer - sui diversi movimenti, cosa che non è più stata tentata dalla mostra di Dresda del 1926. Rispetto ai primi progetti tornano però alcuni punti: il valore che una simile iniziativa avrebbe per gli artisti tedeschi, e quindi per un rilancio culturale della Germania Federale, e la volontà di dare una “definizione” delle ricerche artistiche. L’impianto proposto - sostanzialmente coincidente con quanto sarà realizzato concretamente - si modella su *Malerei* (con l’esclusione del primo capitolo legato al secondo ottocento): la prima sezione dovrà comprendere le avanguardie storiche (“dalla pittura Fauve e espressionista al Surrealismo, passando per il Cubismo, il Futurismo e la Metafisica); la seconda il lavoro dei “grandi maestri della vecchia generazione che ha creato lo stile moderno negli anni tra le due guerre; infine la terza è pensata come “un’inchiesta sull’arte del presente” dei giovani artisti europei che abbiano già “una personalità riconoscibile”.

Il piano di Haftmann, su cui la mostra si modella, presenta dunque una netta presa di distanze rispetto a quella che era l’idea originaria, in particolare attraverso la sostanziale esclusione di un confronto tra diversi linguaggi espressivi.

3.2 *Documenta come documentazione*

Documenta viene inaugurata il 15 luglio del 1955 con l’intento programmatico di mostrare, “in modo documentario” “le linee di sviluppo dell’arte visiva”. Haftmann tiene in discorso di apertura², sostanzialmente coincidente con

¹ Il 3 febbraio Rykwert scrive appunto a Bode:

“Dear Prof. Bode,

At the request of your daughter Renee I prepared a slightly more idiomatic version of Prof. Haftmann’s *exposé*. Where it seemed inevitable I have taken some slight liberties with his text in the interest of general “tone” and intelligibility in English context.

I do hope that you will find it useful. Enclose you will find the German text and the English version

Yours sincerely,

Joseph Rykwert”

In: dA / d1/ M. 11.

² Werner Haftmann, Rede zu Eröffnung [discorso inaugurale]

In: dA / d1/ M. 10.

Aparato documentario 2.16.

il saggio riportato in catalogo¹, in cui ripropone il riferimento alla mostra di Dresda del 1926, a cui aggiunge quella del Sonderbund di Colonia del 1912 e del “Salone d’autunno” di Berlino del 1913. L’intento degli organizzatori è dunque quello di collocare l’iniziativa in linea con la tradizione espositiva prebellica, guardando soprattutto a quelle mostre che avevano presentato in area tedesca le ricerche internazionali dell’avanguardia prima che questa diventasse oggetto di una totale censura.

Nel suo intervento - che l’anno successivo uscirà in Italia sulla rivista “I quattro soli” nella traduzione di Annachiara Vedova - Haftmann prende in esame una serie di potenziali critiche alla mostra - identificate nel non aver focalizzato la propria attenzione unicamente sull’arte tedesca o sulle tendenze contemporanee - affermando che la scelta di un taglio sovranazionale e retrospettivo risponde alle precise esigenze del paese; afferma quindi di essersi mosso

[...] sempre considerando la particolare situazione della Germania, che richiedeva piuttosto un quadro panoramico più vasto, imperniato su basi storiche - affinché quel fluttuante punto “presente”, soggetto a continui mutamenti, in sé e per sé indefinibile ed unidimensionale, acquistasse di nuovo profondità ed estensione raggiungendo il pluridimensionale².

Egli torna quindi sul concetto einsteniano del recupero del passato in funzione di una lettura dell’oggi, rievocando poi i “dolorosi ricordi” di quando la Germania si è distaccata dal “procedere dello spirito moderno europeo” subendo un’“aggressione iconoclasta”, ma sottolinea anche come questa messa al bando non abbia di fatto intaccato davvero gli artisti nella loro “essenza interiore”. Lavorando segretamente (“*in Untergrund*”, letteralmente “nel sottosuolo”) essi hanno portato avanti una ricerca clandestina e il compito dello storico diviene quindi quello di portare alla luce questo progredire dello spirito, non intaccato dalla barbarie nazista. Il vero danno è, secondo il critico, quello subito dalla nazione, condannata a un forzato isolamento culturale, e quindi l’unica risposta possibile per superare questa condizione è identificata in un approccio capace di sostituire i concetti nazionalisti. La mostra viene dunque prima di tutto concepita in chiave documentaria, volta a mostrare un percorso nella sua continuità a partire dalle radici del modernismo .

L’idea che l’arte sia riuscita a “sopravvivere” operando al di fuori dei contesti ufficiali è uno dei concetti ricorrenti negli scritti di Haftmann: nel 1947 affermava a proposito di Nay: “Prima del 1933 era considerato come una grande speranza per il futuro della pittura. Dopo il 1933 è scomparso nel sottosuolo”³. L’arte ostracizzata negli anni della dittatura sarà inoltre il tema di uno dei suoi ultimi

¹ Cfr. W. Haftmann, *Einleitung*, cit.

² W. Haftmann, *Introduzione alla mostra del XX secolo “Documenti”*, cit., p. 7.

³ W. Haftmann, *E. W. Nay - homo bonae voluntatis*, in “Die Zeit”, 12 giugno 1947.

saggi, *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äusseren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*¹ (*Arte bandita: arti visive della migrazione interna ed esterna negli anni del nazionalsocialismo*), uscito nel 1986.

Nel testo introduttivo Haftmann rifiuta poi la distinzione tra “astratto” e “figurativo”, affermando che i migliori artisti delle ultime generazioni hanno messo in crisi questo confine, riallacciandosi così alle posizioni sostenute da Argan in occasione del convegno “Arte Figurativa e Arte Astratta” promosso dal Centro di Cultura e Civiltà Fondazione Cini all’isola di San Giorgio Maggiore di Venezia nel 1954, a cui Haftmann partecipa come uditor². Argan in quest’occasione sostiene infatti la necessità di “storicizzare” lo spazio considerandolo non in qualità di una realtà oggettiva ma come determinata dall’epoca storica che produce una propria tipologia di figurazione, che nell’arte contemporanea assume una declinazione soggettiva³. Egli introduce inoltre in questo intervento un concetto che poi Haftmann farà proprio a proposito dell’opera di Emilio Vedova⁴: l’idea di un passaggio da un’arte basata sulla “contemplazione” a un’arte basata sull’“azione”, chiaramente modellato sulla contrapposizione tra vita contemplativa e vita attiva di matrice classica. Nella recensione degli atti del convegno proposta sullo stesso numero de “I quattro soli” su cui compare la traduzione del testo di Haftmann, Pietro Chiodi sottolinea appunto come l’intervento di Argan, come quello di Rossi e Valsecchi, abbia avuto il merito di andare oltre una sterile polemica tra astratto e figurativo, indicando nell’astrattismo “una direzione utilizzabile ma non un termine finale”⁵.

Il critico tedesco prosegue affermando che il percorso dell’arte moderna è pienamente consequenziale e che nessun artista e nessun paese - paragonando in questo caso le vicende tedesche a quelle russe - abbiano prodotto alcuna opera di rilievo distaccandosi da tale processo. Il compito del critico è dunque identificato con il favorire “la libertà” dell’arte e non nel difendere uno stile piuttosto che un altro.

¹ W. Haftmann, *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äusseren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, DuMont, Köln 2006.

² Werner Haftmann risulta tra i nomi dei partecipanti al convegno riportati.

Cfr. *Arte figurativa e arte astratta. Quaderni di San Giorgio*, Sansoni, Firenze 1955 (Atti del congresso tenuto a Venezia nel 1954: Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini).

³ G.C. Argan, *Il valore nello spazio nell’arte non figurativa*, in *Arte figurativa e arte astratta. Quaderni di San Giorgio*, cit., pp. 81-88.

⁴ Cfr. W. Haftmann, *Malerei aus räumliches Ereignis*, in D. Mahlnow (a cura di), *Vedova*, catalogo della mostra, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 19 dicembre 1964 - 17 gennaio 1965, Baden-Baden 1965, s.p. (trad.it. in D. Eccher (a cura di), *Emilio Vedova*, catalogo della mostra Trento, Galleria Civica d’Arte Contemporanea, 9 marzo - 5 maggio 1996, Hopefulmonster, Trento 1996, p. 21).

⁵ P. Chiodi, *Arte figurativa e arte astratta*, in “I quattro soli. Rassegna d’arte attuale”, anno III, n. 1, gennaio-febbraio 1956, pp. 3-5.

La mostra è presentata così come potenziale risposta a un compito ideale, a cui necessariamente non può essere data una risposta esaustiva, anche a causa di circostanze esterne come le questioni economiche, la mancanza di tempo, altre mostre concomitanti che hanno impedito l'arrivo di alcune opere. Mancano quindi una sezione dedicata a quelli che Haftmann identifica come i pionieri del moderno, o importanti opere di Picasso, Mondrian e Matisse; ma egli ritiene che l'intento generale di raccogliere un considerevole numero di opere capaci di dare un quadro dell'arte europea della prima metà del secolo e delle ultime ricerche in atto sia stato raggiunto.

In conclusione del lungo discorso viene esaltata la "giovane arte europea", intesa come accomunata dagli stessi slanci, pur mantenendo dei caratteri distintivi dei territori d'origine; egli ricorda quindi il sogno del politico socialista francese Jean Jaurès "che vedeva i popoli europei come un mazzo di fiori, in cui ogni fiore conserva il proprio profumo e il proprio colore, ma creando con gli altri una grande unità"¹. E proprio i giovani, ossia le generazioni cresciute negli anni della censura del modernismo, sono identificati come i destinatari privilegiati della mostra, insistendo quindi sul suo intento didattico e divulgativo. Al centro della riflessione di Haftmann si trova dunque il concetto utopico di una "*Weltsprache*" - che sarà centrale per documenta II - ossia di una lingua mondiale attraverso cui l'arte riuscirebbe a creare una comunanza tra i diversi paesi del mondo (occidentale).

L'impostazione scelta, nella mancanza di divisioni nazionali in primis, ma anche nelle selezioni, mostra un netto distacco quindi rispetto al modello veneziano, e in particolare all'ultima edizione dedicata al Surrealismo, recensita da Haftmann su "die Zeit":

La direzione della mostra ha scelto di porre al centro il movimento surrealista e le singole nazioni hanno cercato di adattarsi a questa proposta per quanto potevano, dal momento che il surrealismo sembra davvero giunto alla fine. O meglio: esso ha fornito infinitamente così tanti suggerimenti alla pittura moderna che si è dissanguato, e ora la pittura astratta ed ermetica beneficerà del suo potere liberatorio. Ciò che rimane è un involucro, una maschera verista nella metafora buia e nell'allegoria indissolubile, un mondo fantastico, la cui forza documentaria dello stato d'animo moderno è indiscutibilmente la prova dell'ansia, della paura, dell'ambiguità dell'esistenza moderna.²

Per Haftmann dunque il Surrealismo è un linguaggio esaurito, pur riconoscendo delle eccezioni quali Bacon, Arp, Mirò e Ernst; egli propone inoltre come punto massimo del percorso il padiglione tedesco, in cui viene proposta l'opera di Klee, e loda quello italiano capace di restituire "uno stato dell'arte di

¹ W. Haftmann, *Introduzione alla mostra del XX secolo "Documenti"*, cit., p. 11.

² W. Haftmann, *Im Zwielicht der modernen Existenz. Die künstlerische Bilanz der Biennale 1954*, in "Die Zeit", 16 settembre 1954.

oggi”, dalle vecchie generazioni alle ultime ricerche. Particolarmente negativo è però il suo giudizio su Guttuso e in generale sull’arte di stampo realista, che arriva ad estromettere dalla stessa sfera “artistica”:

Laddove oggi entra il gioco in realismo, esso ha sempre delle intenzioni extra-artistiche. In questa Biennale esso si presenta esclusivamente come “realismo socialista” ovvero la pittura della realtà della borghesia XIX secolo in abiti più poveri: nel padiglione della Polonia, della Romania, della Cecoslovacchia, nella piccola cellula comunista degli italiani con Guttuso. Alcune opere della vecchia generazione sono degne di nota, ma il loro rapporto con la realtà è spesso indifferente, stanco, messo in ombra dai problemi artistici, non fedele alle questioni profonde¹.

Documenta esclude così dai canoni del moderno quegli stili a cui Haftmann non riconosce uno status “artistico”, quali appunto il Surrealismo, il Dadaismo e il Realismo (quest’ultimo inteso non soltanto come prodotto del blocco sovietico, ma anche come quello della Neue Sachlichkeit, proposta solo marginalmente con due opere di Otto Dix, o di artisti come Käthe Kollwitz o Max Pechstein, esclusi). Al contempo, adottando un ideale kantiano di bellezza anti-utilitaria, egli rifiuta il design, che entra a documenta unicamente nei pezzi di arredo - le poltrone realizzate dallo stesso Bode - così come l’architettura, presente in mostra in modo marginale attraverso delle riproduzioni fotografiche collocate all’ultimo piano del museo. Per quanto non vengano meno eventi paralleli - come la rassegna cinematografica “Film-Dokumente aus 40 Jahre”, i concerti della Staatskapelle Kassel o i cicli di conferenze dedicati all’arte, alla letteratura e alla musica²- non si può certamente parlare di una presentazione “paritaria”, come auspicato da Bode, dei diversi linguaggi. Anche se non manca quindi una volontà di apertura ad altre discipline la lettura proposta da storici come Christoph Lange³, secondo cui l’impostazione di documenta è da sempre protesa verso quella forma di “unità delle arti” esaltata dal Bauhaus, difficilmente trova riscontro se si considera l’assetto della prima edizione, che sarà sostanzialmente ripreso - come sarà illustrato nei prossimi capitoli - anche nelle due rassegne successive.

Le recensioni sono in massima parte entusiastiche ed elogiano l’iniziativa come qualcosa capace di rispondere a un bisogno sentito da anni in Germania. Ad esempio Wend Fischer in “Freie Presse”⁴ la definisce una grande impresa,

¹ W. Haftmann, *Im Zwielicht der modernen Existenz*, cit.

² In occasione dell’inaugurazione la Staatskapelle Kassel propone la “Phanstasy Quartett” di Benjamin Britten, mentre il 21 luglio tiene in concerto sinfonico “opere del XX secolo” presso il Municipio con l’esecuzione di brani di Arnold Schönberg, Béla Bartók e Igor Stravinsky. Sono organizzati inoltre anche degli incontri dedicati alla letteratura, che vedono la partecipazione di Thornton Wilder, Bertold Brecht e Carl Friedrich von Wizasäcker. Presso la Ständehaus si tengono invece gli interventi di Daniel-Henry Kahnweiler su Picasso e il Cubismo, di Hermann Scherchen sulla musica del XX secolo, di Karl Heinz Stockhausen sulla musica elettronica e le proprie composizioni e infine di Carl Linfert sull’arte contemporanea.

³ C. Lange, *Vom Geist der documenta*, cit.

⁴ W. Fischer, *Das Publikum*, cit.

significativa come le mostre di Dresda e Colonia, e lo stesso riferimento viene proposto anche su “Hessische Nachrichten”¹ e “Darmstädter Echo”², mentre nel “Deister- und Weserzeitung”³ si sottolinea come essa mostri quegli sviluppi artistici degli ultimi 50 da cui la Germania era stata esclusa. La recensione apparsa sul “Tagesspiel” dedica particolare attenzione al ruolo assunto dalla città affermando “ci si chiede stupiti come il più grande evento artistico dalla fine della guerra, la più importante mostra dall’esposizione internazionale di Dresda del 1926, possa avvenire proprio qua”⁴, e ricordando quindi la ripresa messa in atto dopo le devastazioni belliche, in cui anche l’iniziativa artistica assume un ruolo di primaria importanza.

Non mancano anche dei pareri negativi, in primo luogo relativi alla scelta stessa del nome, e quindi alla volontà esplicitamente espressa di proporre la mostra come una forma di “documentazione” dello stato dell’arte, come sottolineato da Dirk Schwarze⁵. Ad esempio la recensione anonima del “Kölner Stadt-Anzeiger”⁶ pone il quesito “documenta o documentazione?” e afferma che la mostra presenta numerose lacune e che non può quindi essere considerata in qualità di un “documento” inteso come una presentazione oggettiva degli sviluppi dell’arte nel XX secolo. Anche l’articolo pubblicato su “Der Allgäuer”⁷ definisce l’operazione di documentazione come riuscita solo in parte, sottolineando le assenze - da Munch al Surrealismo - e l’eccessiva enfasi posta sull’astrattismo. Secondo il critico artistico e teatrale Ulrich Seelman-Eggebert⁸ il primato dell’arte astratta, vietata per 12 anni, diviene a Kassel addirittura una nuova dittatura, attraverso l’esclusione totale del linguaggio realista. Niels von Holst, critico d’arte i cui studi sono particolarmente incentrati sulla museologia e la storia delle collezioni, pubblica su “Die Welt” l’articolo *Neues Leben im alten Europa - Aber die Großen werden rar (Nuova vita nella vecchia Europa - ma i grandi erano pochi)*⁹ in cui elogia la portata dell’iniziativa ma critica anche le assenze, tra cui cita Corinth e l’Espressionismo belga e in particolare definisce troppo poco selettiva la sezione dedicata alle ultime generazioni. Una delle critiche più

¹ R. Pérard, *Genius der Kunst*, cit.

² F. Herboldt, *Erlebnis der internationalen Ausstellung documenta im Museum Fridericianum Kassel*, in “Hessische Nachrichten”, 6 agosto 1955.

³ K. Fackiner, „*Documenta*“ des 20. Jahrhunderts: Eine internationale Kunstausstellung in Kassel, in “Deister- und Weserzeitung”, 23 luglio 1955.

⁴ C. Hoff, *Der wirkliche Weg einer neuen Stadt: Eindrücke aus Kassel*, in “Der Tagesspiegel”, 24 luglio 1955.

⁵ D. Schwarze, *Die Expansion der documenta Kritik*, cit., p. 9.

⁶ H.S., *Dokumentation oder Dokument?: Die Ausstellung "Documenta" im Fridericianum zu Kassel*, in „Kölner Stadt-Anzeiger”, luglio 1955.

⁷ Schw., *Die beste Zeitgeschichte schrieb die Kunst: Internationale Kunstausstellung „Documenta“ zeigt Werke der letzten fünfzig Jahre*, in “Der Allgäuer”, 27 luglio 1955.

⁸ U. Seelman-Eggebert, *Glanz und Färbung der <documenta>: Ausstellung der Kunst der letzten fünfzig Jahre in Kassel*, in “Die Ostschweiz”, 25 agosto 1955.

⁹ N. von Holst, *Neues Leben im alten Europa - Aber die Großen werden rar*, in “Die Welt”, 19 luglio 1955.

negative è quella di John Anthony Thwaites¹, diplomatico e critico d'arte di origine britannica, cofondatore del gruppo Zen 49 e tra i nominativi più noti della critica tedesca del dopoguerra. Egli sottolinea in particolare le esclusioni operate dai curatori di *documenta*, giustificando alcune omissioni riportate da altre testate - quali quelle delle opere "maggiori" di Picasso, parallelamente esposte nella mostra monografica di Parigi - ma rimproverando invece la deliberata esclusione del Dadaismo, la scarsa presentazione del Surrealismo, della *Neue Sachlichkeit* e del Costruttivismo, e la presenza di opere definite come "mediocri" delle figure più importanti.

Tuttavia l'identificazione tra la manifestazione e una "documentazione" dello stato dell'arte trova sostanzialmente riscontro da parte della stampa; ad esempio Doris Schmidt² e Will Grohmann³ parlano di un "bilancio" del secolo, il redattore anonimo della recensione del "*Osnabrücker Tageblatt*" la definisce invece uno "specchio del proprio tempo".

3.3 Il percorso espositivo di documenta

La prima *documenta* si teneva esclusivamente negli spazi del Fridericianum e si articolava in tre sezioni rispettivamente dedicate ai movimenti del primo decennio del secolo, a quelli che Haftmann identifica quali "maestri" del modernismo - presentati con dei gabinetti monografici - e agli esponenti dell'informale europeo. L'impostazione risulta particolarmente chiara nelle diverse sezioni attraverso cui era suddiviso il catalogo ma di fatto non trovava un riscontro diretto nello svolgimento del percorso espositivo, che non prevedeva rigide distinzioni né in base a criteri cronologici né geografici.

Gli ampi spazi del museo, alti fino a nove metri, erano suddivisi attraverso cortine bianche di materiale plastico e travi di colore nero, che fungevano sia da elemento portante per le opere sia da strutture dinamiche che articolavano lo spazio. Tutto l'allestimento era giocato dunque su un duplice contrasto: quello tra il bianco e il nero, che rievocava le soluzioni proposte alla mostra del Sonderbund di Colonia, come già visto identificata come modello privilegiato; quello tra nuovi materiali - i fogli e i tendaggi plastici in PVC prodotti dalla ditta Göppinger - e le pareti grezze, con i mattoni lasciati a vista, delle rovine del museo neoclassico. Le tende color crema erano inoltre utilizzate per filtrare la luce naturale proveniente dalle ampie finestre del museo, mentre sulle travature

¹ J. A. Thwaites, *Documenta: Große Internationale Kunstausstellung im Fridericianum in Kassel*, in "*Deutsche Zeitung*", 23 luglio 1955.

² D. Schmidt, "*DOCUMENTA*" - *Bilanz des Jahrhunderts*, cit.

³ W. Grohmann, *Epilogen zu den "documenta"*, in "*Merkur*" n.94, dicembre 1955.

erano collegati dei faretti che illuminavano le opere nelle ore di apertura serali¹; le sculture erano generalmente disposte vicino alle fonti luminose, al fine di creare un ulteriore effetto di contrasto.

La mostra, in buona parte ricostruita da Grasskamp a partire dai materiali fotografici nel suo studio del 1991², si apriva con il vestibolo dell'edificio neoclassico trasformato da Bode in uno spazio buio, con pareti di colore nero rivestite dalle gigantografie fotografiche disposte a scacchiera che proponevano le riproduzioni di opere d'arte di differenti epoche e provenienze, a cui seguivano i ritratti degli artisti, secondo un'impostazione - come illustrato nel capitolo 2.4. - fortemente accomunabile a quanto proposto dal museo immaginario di André Malraux.

Al primo piano della rotonda era collocata *Kniende* di Lehmbbruck (sala 9, fig.8), mentre al secondo si trovava la terza serie di fotografie, che definiva la piccola sezione dedicata all'architettura (spazio 33, fig. 29) del movimento moderno, oggetto di una drastica riduzione rispetto al progetto previsto negli *exposé* di Bode. Nelle recensioni coeve possiamo trovare un'esaltazione delle "analogie formali" tra quella che veniva definita come arte arcaica o esotica e l'arte moderna; ad esempio Zahn Leopold scriveva su "Das Kunstwerk": "Nella hall d'ingresso gigantografie fotografiche bianche, disposte a scacchiera, attraverso opere arcaiche ed esotiche, spesso separate da noi da migliaia di anni, sono più vicine formalmente e intellettualmente di opere molto più recenti"³; mentre Friedrich Herbordt su "Hessische Nachrichten" definiva una "bella idea" aver riempito le pareti della sala con "una confusione multiforme di grandi foto di opere arcaiche, protocristiane e esotico-primitive, ricordando fin da subito come tutte queste cose abbiano lasciato le loro tracce nell'arte degli ultimi cinquant'anni"⁴. Dei ritratti degli artisti si esaltava invece "l'eleganza"⁵, "la personalità" ("L'artista del nostro tempo è attivo, è una risposta all'anonimato ricercato dai progettisti"⁶), la "malinconia"⁷ mentre alcune critiche erano avanzate nei confronti della sezione dedicata all'architettura, definita nella recensione

¹ Cfr. L. Lovisetto, *L'arte contemporanea: confronto tra XXVII e XVIII Biennale di Venezia (1954-1956) e documenta di Kassel (1955)*, unpubl., tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia Facoltà di Lettere e Filosofia Corso di Laurea Specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, 2004-2005.

² W. Grasskamp, *documenta- Kunst des XX. Jahrhunderts*, cit.

³ L. Zahn, *documenta*, in "Das Kunstwerk", n. 2, 1955/56, pp. 15.

⁴ F. Herbordt, *Plan, Organisation, Raumgestaltung und Hängung*, in "Hessische Nachrichten", 16 luglio 1955.

⁵ Cfr. W. Kiaulehn, *documenta. Fünfzig Jahre moderne Kunst in Spiegel der großen Kasseler Ausstellung*, in "Münchener Merkur", 30 giugno 1955.

⁶ R. Pérard, *Genius der Kunst*, cit.

⁷ T.H., *documenta*, in "Weser-Kurier", 28 luglio 1955.

anonima pubblicata su “Die Weltkunst” come poco chiara e capace di dare solo un accenno di quelli che erano stati gli sviluppi architettonici del secolo¹.

A partire dal vestibolo il visitatore accedeva al vero e proprio percorso espositivo, che non muoveva dalle avanguardie storiche introducendo piuttosto, al di fuori di ogni disposizione cronologica, opere degli anni '50. In particolare a premessa del percorso si era scelto di proporre artisti tedeschi quali Werner Heldt, Hans Uhlmann, Ernst Wilhelm Nay (sala 1), ossia personalità legate alla “Galerie Gerd Rosen”², la prima galleria privata d'arte moderna tedesca aperta nel dopoguerra, sorta con lo specifico obiettivo di dedicarsi a quegli artisti che erano stati bollati come “degenerati” durante la dittatura. Mentre non sussiste una documentazione fotografica della seconda sala, la terza, un ampio spazio suddiviso in tre ambienti con tendaggi in plastica bianca, proseguiva su questa linea con Fritz Winter, nuovamente Heldt, Nay e Uhlmann nella porzione sinistra, Will Baumeister, Alexander Camaro e ancora Winter in quella centrale, mentre non è documentata la sezione destra. Dopo la saletta di passaggio si accedeva quindi alla quinta sala con le sculture dei primi anni '30 di Hermann Blumenthal, scultore che Haftmann poteva aver conosciuto nel corso del suo soggiorno del 1937 presso Villa Romana a Firenze.

L'apertura del percorso risultava quindi del tutto anti-cronologica e fortemente simbolica, sviluppando la concezione “universalistica” dell'arte inizialmente proposta con le gallerie fotografiche, in un mai esplicito ma costante gioco di rimandi al passato tedesco volto a dimostrare la “sopravvivenza” dell'avanguardia.

Nella due sale successive (6-7) veniva quindi introdotta l'arte italiana. Dalla documentazione fotografica è possibile risalire alla presenza di Afro, Vedova e Viani nella sesta sala - di cui risultano visibili due pareti (sala 6, fig.10), mentre nella successiva, suddivisa in quattro ambienti, era proposto un confronto tra pittori e scultori italiani e tedeschi. Lungo la parete finestrata si trovavano la scultura del 1929 *Medusa*, dello scultore di Gustav H. Wolff, anch'esso esposto nel 1937, a tre anni dalla morte dell'autore, tra gli artisti “degenerati”, e *Il circo* del 1943 e *Donne che mangiano il gelato* del 1951/52 di Campigli (sala 7, fig.11). Davanti a *Medusa*, direttamente sul tendaggio plastico erano collocate quattro delle undici nature morte di Morandi esposte, realizzate tra il 1918 e il 1954 (sala 7, fig.12). Nella sala erano presenti inoltre una scultura di Kurt Lehmann, *Gruppe*

¹ *Documenta (II) - Die Plastik in der Kunst des XX. Jahrhunderts*, in “Weltkunst” n. 25.16, 1955, pp. 3-4.

² Fondata nel 1945 a Berlino da Gerd Rosen, Max Leon Flemming e Hienz Trökes, la galleria era stata inaugurata con la mostra “giovani pittori tedeschi”, in cui era esposte opere di Jürgen Eggert, Wladimir Lindenberg e dello stesso Heinz Trökes.
Cfr. M. Krause, *Galerie Gerd Rosen: Die Avantgarde in Berlin 1945-1950*, Ars Nicolai, Berlin 1995.

del 1952/55, collocata davanti a *Il bevitore* del 1924 di Sironi e, a fianco a Campigli, *Cavaliere* in bronzo del 1951 di Marini (sala 7, fig.13); si accedeva quindi alla sala 8, in cui era riproposto Bluemthal, anch'egli con una scultura dal soggetto equestre, il bronzo *Reiter* del 1936, e nella zona di passaggio tra i due ambienti figuravano anche delle opere scultoree di Gerhard Marks, artista che era stato chiamato ad insegnare al Bauhaus nel 1919 e che come Blumenthal aveva svolto un soggiorno, nel 1935, presso Villa Massimo di Roma, e ed era stato poi incluso tra gli artisti "degenerati".

Per quanto la lacunosità della documentazione non permetta di escludere che il Futurismo fosse presentate precedentemente (ma risulta alquanto improbabile che fosse nella sala due, di dimensioni estremamente ridotte; l'unica altra disposizione possibile sarebbe stata la sezione sinistra della sala tre, in cui è più lecito ipotizzare che vi fossero - come nelle restanti due porzioni - opere del dopoguerra di artisti tedeschi), anche in questo caso veniva quindi mantenuto un criterio antistorico, muovendo da opere degli anni '50 e passando poi alla Metafisica.

L'ala sinistra era principalmente dedicata alla scultura; dopo lo stretto corridoio (12) in cui erano esposti bronzi degli anni '20 e '30 di Aristide Maillol e Ewald Mataré, affiancati ad opere recenti come *Kopf* di Ernst Reuter del 1954, nella sala successiva, la più ampia del pianterreno, tornavano ad essere giustapposte opere di differenti epoche e provenienze con artisti quali Henry Moore, Karl Hartung, Alexander Calder, Hans Arp, Raymond Duchamp-Villon, Berto Lardera, ancora Aristide Maillol (sala 13, fig.14); anche il Costruttivismo era presente con Nikolaus Pevsner e Naum Gabo (gli unici due esponenti dell'avanguardia russa inseriti della manifestazione e classificati come francesi). La sala 14, di dimensioni più piccole, proponeva un confronto tra l'opera scultorea di Max Bill, Hans Uhlmann e Karl Hartung e quadri di Theo Van Doesburg, e la giustapposizione tra pittura e scultura era quindi riproposta nell'ampia sala successiva (sala 15, figg. 15-16) in cui tra gli artisti proposti vi erano Toni Staedler, nuovamente Marino Marini, con dei cavalieri del 1951, František Kupka e Mirko. L'ultima sala del piano (sala 16, fig.17) era invece costituita da un piccolo gabinetto con le pareti in parte rivestite di pannelli neri, in cui era collocata una scultura di Pevsner circondata da opere di Piet Mondrian degli anni '30.

Per l'allestimento del primo piano si riproponeva l'utilizzo delle cortine in plastica bianche e dei pannelli neri ed era inoltre stato predisposto un telaio ligneo, sempre dipinto di bianco o di nero, che permetteva di ridurre l'altezza eccessiva delle sale, oltre a fungere da supporto per i faretti. Anche in questa sezione le opere non erano suddivise secondo raggruppamenti nazionali o cronologici. Il percorso si apriva con Oskar Kokoschka, Lyonel Feininger e

Ernesto de Fiori (sala 17) e una piccola sala in cui erano esposte tre delle sei opere in mostra di Giorgio de Chirico, affiancato a Feininger e Roberto Crippa (18, figg. 18-19). Seguiva una sala di grandi dimensioni suddivisa con pannelli bianchi e tendaggi neri in cui veniva presentata un'ampia selezione di opere di Beckmann, e una più piccola sala, sempre monografica, con opere di Chagall (sala 20). La sala successiva (sala 21, fig.20) era dedicata all'Espressionismo tedesco, con quadri di Emil Nolde, Ernst Barlach, Ludwig Kirchner, Franz Marc disposti sia parallelamente sia diagonalmente rispetto ai pannelli bianchi, collegati da una travatura nera che definivano l'impaginazione spaziale dell'ambiente. L'ala destra si concludeva quindi con il corridoio - in cui erano collocate sculture di Lehmbruck e Barlach e dipinti di Karl Hofer - parallelo alla rotonda in cui aveva sede la zona di ristoro, anch'essa pensata come parte integrante del percorso espositivo, con gli arredi progettati dallo stesso Bode e le grafiche di Picasso (sala 32).

L'ambiente più ampio del museo (sala 27, figg. 21-22), che dalla rotonda abbracciava tutta la lunghezza dell'ala sinistra per una lunghezza di quasi 40 metri, segnava l'apice della concezione allestitiva di Bode e dell'esaltazione dell'astrattismo come linguaggio sovranazionale di Haftmann, come emerge chiaramente anche dalle recensioni dell'epoca: Wilhelm Westecker definiva la sala come un "trionfo" in cui coesistevano esponenti di "tutti i paesi"¹ e anche Friedrich Herboldt parlava di opere provenienti da "tutto il mondo"², mentre il già citato articolo anonimo su "Weltkunst" sottolineava come vi fossero artisti provenienti da quasi tutta l'Europa e anche un americano.

Nella sala tuttavia non mancava una precisa volontà di legittimazione dell'arte tedesca, ottenuta attraverso la collocazione agli estremi spaziali delle opere *Composizione in blu e giallo*, dipinta appositamente da Fritz Winter per l'occasione, e *Ragazza allo specchio* del 1932 di Picasso, prestata dal MoMA.

Formatosi al Bauhaus di Dessau con Oskar Schlemmer, Paul Klee e Vasilij Kandinskij, bollato come "artista degenerato", prigioniero di guerra e poi tra i maggiori esponenti, assieme a Hans Hartung e Emil Schumacher, del gruppo Zen 49 - sorto con l'obiettivo di promuovere l'arte astratta come "forma del proprio tempo" rifacendosi in particolare al Blaue Reiter³ - nonché professore di pittura presso l'accademia di Kassel, Winter diventava così la figura emblematica del tipo di artista che documenta voleva celebrare. A questo proposito Ian Wallace afferma:

¹ W. Westecker, *Auf der Triumphstraße*, in "Christ und Welt", 4 agosto 1955.

² F. Herboldt, *Plan, Organisation, Raumgestaltung und Hängung*, cit.

³ Cfr. C. Tannert, *Arti figurative nella Repubblica Federale di Germania*, Platt GmbH, München 1993.

And in the main hall, a large 1955 abstraction by the Kassel artist Fritz Winter was hung opposite a major Picasso, *Girl Before a Mirror*, 1932, borrowed from the Museum of Modern Art in New York. This was an eloquent attempt to counterpoise a contemporary work by a local Kassel abstractionist with the accomplishments of a major artist of the modern period. Such contextualization was consciously employed in the installation and used to create an atmosphere to legitimate contemporary German modernists in the light of a glamorous representation of key historical works by modern masters such as Picasso, Klee, Fernand Léger and others. This designing of visual spectatorship in the end certainly contributed to the unique success of the exhibition: the legitimization of contemporary modernity in the light of a tradition of modernity, redemption in dignity, spectatorship as a public act of judgment-sharing, a public form of consensus in the form of a public display of individual judgment.¹

Le opere di artisti quali Robert Delaunay, Giuseppe Capogrossi, Victor Vasarely, Antonio Corpora, Georges Braque (figg. 23-24) disposte sui pannelli e lungo le due pareti più lunghe della sala venivano quindi a collocarsi all'interno dello spazio simbolico definito dalle due opere proposte ai suoi estremi, in un'architettura spaziale che assumeva un ruolo centrale nella celebrazione dell'informale europeo come esito teleologico del percorso dell'avanguardia storica.

Il corridoio dell'ala sinistra riproponeva il gioco di contrasti con i tendaggi bianchi a ridosso delle aperture, utilizzati quindi anche per filtrare le luce, e una struttura dipinta di nero che scandiva il lato sinistro, con le opere di Wols, Raoul Dufy e Joan Mirò disposte diagonalmente su staffe metalliche e all'interno di nicchie con i mattoni a vista. Ampi pannelli di colore bianco strutturavano l'ambiente della sala successiva (28, fig. 25), in cui *Ossessione Drammatica* del 1952 e *Ritmo eroico* del 1954 di Lardera era collocate tra i dipinti di Fernand Léger e Vieira da Silva. Uno spazio monografico organizzato con una scansione spaziale di pannelli bianchi era dedicato a Mirò, mentre attraverso un sistema di pannelli neri quadrangolari fissati al pavimento da aste metalliche venivano ripresentate opere della stagione metafisica di de Chirico e Carrá (fig.26). Il percorso si concludeva infine con la *Eva* di Henri Rousseau, del 1906 circa, ancora una volta sovvertendo dunque una disposizione improntata su criteri cronologici (sala 20, fig. 27).

La rotonda ospitava inoltre il caffè, in cui erano esposte opere grafiche di Picasso e il cui allestimento giocato sui contrasti tra le pareti nere e i tendaggi bianchi si poteva in chiara linea di continuità con il percorso espositivo (fig.28).

¹ I. Wallace, *documenta*, cit., p. 15.

3.4 Le partecipazioni italiane

Seppur non presentando delle divisioni nazionali all'interno del percorso espositivo, la *documenta* del 1955 è l'unica in cui gli artisti sono introdotti in catalogo a partire dalle provenienze. Per quanto concerne l'Italia i nomi riportati sono: Afro, Giacomo Balla, Renato Birilli, Umberto Boccioni, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Bruno Cassinari, Giorgio de Chirico, Antonio Corpora, Roberto Crippa, Berto Lardera, Alberto Magnelli, Marino Marini, Mirko (Basaldella), Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Zoran Mušič, Filippo de Pisis, Giuseppe Santomaso, Scipione (Gino Bonichi), Gino Severini, Mario Sironi, Emilio Vedova e Alberto Viani.

Alla mostra partecipano quindi 28 artisti italiani, su un totale di 148, ossia il 18,9%, attestandosi come la presenza più numerosa dopo quella tedesca, dominante (il 39,2%, con 58 artisti) e francese (il 29% con 43 artisti); le altre nazioni coinvolte sono l'Inghilterra, con 8 artisti (5,4%), la Svizzera con 6 (4%), gli Stati Uniti con 3 (2%) e l'Olanda con 2 (1,3%). Una nota sotto l'elenco specifica che, viste le difficoltà in diversi casi nel definire un'appartenenza nazionale anche a causa dalle emigrazioni, ad esempio dalla Germania e dalla Russia, si è scelto di classificare molti artisti in base alle influenze esercitate sul paese d'origine o su quello ospitante¹; è questo il caso ad esempio di Zoran Mušič, inserito appunto nella sezione italiana, di Picasso, inserito in quella francese, o di Naum Gabo e Kurt Roesch, nella sezione americana.

Il ruolo dell'arte italiana risulta dunque tra quelli maggiormente riconosciuti nel taglio della manifestazione che vuole porsi come momento di recupero e riesamina dell'arte europea della prima metà del secolo, con una particolare attenzione per il Futurismo e la Metafisica e la linea del Gruppo degli Otto, teorizzato nel 1952 da Venturi, la cui contrapposizione alle ricerche realiste era venuta a cristallizzarsi a partire dalla Biennale dello stesso anno. Per quanto concerne la sezione dedicata all'architettura, tra le riproduzioni fotografiche viene incluso anche Nervi, con la Sala del Palazzo delle Esposizioni di Torino, e una foto della Stazione Termini di Roma, senza però specificarne gli architetti (Leo Calini, Eugenio Montuori, Massimo Castellazzi, Vasco Fadigati, Achille Pintonello e Annibale Vitellozzi).

Parallelamente alle opere incluse a *documenta*, risulta di particolare interesse un'analisi che consideri anche quelli che sono stati gli artisti "scartati", ricostruita a partire dai materiali d'archivio e in particolare dai protocolli delle

¹ *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts.*, cit., p. 27

sedute organizzative. Nella maggioranza dei casi non vengono specificate le ragioni di tali scelte, che tuttavia risultano spesso interpretabili in relazione al taglio della manifestazione.

Da una riesamina dei materiali di preparazione della prima documenta risulta possibile identificare tra le prime ipotesi selezionate i nomi di Afro, Boccioni, Campigli, Carrá, de Chirico, Lardera, Marini, Modigliani (qua inserito tra i pittori francesi), Morandi, Moreni, Santomaso e Severini, riportati in una lista non datata, presumibilmente risalente ai primi mesi del 1955 (si menziona già la mostra come “documenta”) che include anche Manzú e Soldati, successivamente scartati¹. La stessa lista presenta numerose divergenze rispetto a quella che sarà la selezione definitiva, con l’inclusione del Messico (José Clemente Orozco, Diego Rivera e Rufino Tamayo), della Spagna (Salvador Dalí, Jean Miró e “Manolo”, probabilmente identificabile in Manolo Millares) e una maggiore attenzione all’arte americana (oltre a Alexander Calder e Kurt Roesch, venivano proposti Max Ernst, Robert Motherwell, lo scultore di origine lituana Jacques Lipchitz e l’illustratore Saul Steinberg, proveniente dalla Romania, formatosi in Italia ed emigrato in America a seguito dell’introduzione delle leggi razziali in quanto ebreo). Inoltre sono proposti anche i nomi, poi non inseriti, di László Moholy-Nagy e Kazimir Malevič.

È possibile ipotizzare che nella scelta di non includere le opere provenienti dal Messico e ridurre quelle statunitensi abbiano influito ragioni di carattere economico legate ai costi di trasporto; tuttavia è necessario tenere conto anche del fatto che gli artisti non inclusi siano sostanzialmente legati a movimenti o indirizzi di ricerca - il Muralismo Messicano, il Surrealismo (presente, ma sottostimato), l’illustrazione (con Steinberg, oggetto l’anno precedente di una retrospettiva alla Kestner-Gesellschaft di Hannover) completamente distanti dall’impostazione proposta da Haftmann in *Malerei*².

Anche per quanto concerne le esclusioni di Giacomo Manzú e Atanasio Soldati il primo riferimento da considerare è quindi quello della lettura proposta dal critico: Manzú, che sarà incluso nella seconda edizione nella sezione di scultura curata da Trier, non viene mai menzionato nelle trattazioni di Haftmann. È piuttosto improbabile che egli ignorasse l’artista bergamasco, che nel 1948 aveva vinto il premio scultura della Biennale in ex aequo con Moore e che dal 1954 era titolare della cattedra di scultura presso la Sonderakademie di Salisburgo. È possibile invece che tale esclusione si leghi alla sua posizione nei confronti dell’arte sacra, ricondotta dal critico tedesco - come quella realista - ad

¹ documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung Kassel 1955 in Museum Fridericianum, s.d. (ca. inizio 1955)
In: dA / d1/ M. 12.

² Cfr. W. Haftmann, *Malerei*, cit.

una funzione strumentale e quindi di fatto estranea alla statuto artistico. Nonostante i problemi con la Curia a causa di una serie di Formelle dedicate alla Crocifissione - ritenute troppo distanti dall'iconografia tradizionale - Manzú aveva rappresentato infatti fin dagli anni '30 il "prototipo ideale dell'artista religioso"¹, venendo assunto nel dibattito italiano degli anni del dopoguerra a icona concorrente con il riferimento a Picasso da parte della cultura di sinistra. Un processo analogo a quello messo in luce da Laura D'Angelo per quanto concerne la ricezione italiana, può essere riscontrato anche nella Germania Federale, dove una particolare attenzione per l'artista risulta presente sulle pagine di "Das Munster", la rivista fondata nel 1947 espressamente dedicata all'arte cristiana. A riprova del fatto che lo scultore godesse di un'ampia notorietà nell'ambito tedesco, è il fatto che ne venga sottolineata l'assenza nella recensione di Documenta - in cui vengono citati anche Rossi e Mascherini - proposta da Gerhard Schön sul "Rheinische Post"².

Differente è il caso di Soldati, che viene definito da Haftmann, insieme a Prampolini e Magnelli, come uno dei "pochi casi" di pittori italiani influenzati negli anni '20 e '30 dall'astrattismo di Kandinskij e Mondrian³, proponendo come riferimento bibliografico il testo di Marchiori pubblicato in *Panorama dell'arte italiana*⁴. Per quanto fosse sicuramente meno noto di Manzú in ambito tedesco, anche in questo caso una recensione in cui si riporta la sua assenza, pubblicata dallo storico dell'arte Helmut R. Leppien sul "Saarbücker Zeitung"⁵, permette di inquadrarlo come un nome non del tutto ignorato. Egli era inoltre stato citato nella recensione di Niels von Host su "Die Zeit" dedicata alla Biennale del 1952⁶, seppur non in termini entusiasti, definendone l'impostazione geometrica "troppo rigida".

Tale esclusione può trovare una giustificazione nello scarso interesse rivolto da Haftmann per l'astrattismo italiano prebellico, e sulla conseguente scelta di puntare su nomi ritenuti come più rappresentativi degli indirizzi di ricerca italiani. Fin dalla prima ipotesi di selezione emerge infatti l'attenzione per il Futurismo, la Metafisica e per la linea astratta venturiana, ossia per quelle che saranno le tendenze portanti anche nella sede espositiva.

¹ Cfr. L. D'Angelo, *Ricostruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzú*, in "Studi di Memofonte", n.11, 2013. Available at: < <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/l.-d-angelo-ri-costruire-l-italia-attraverso-l-immagine-degli-artisti-il-caso-di-giacomo-manz.html> > [accessed 24.10.2014].

² G. Schön, *Brief und Siegel für die Moderne*, cit.

³ W. Haftmann, W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 281.

⁴ G. Marchiori, *Soldati*, in M. Valsecchi, A. Apollonio (a cura di) *Panorama dell'arte italiana*, Lattes, Torino 1951, pp. 121-128.

⁵ H. R. Leppien, *DOCUMENTA - eine europäische Ausstellung*, in "Saarbücker Zeitung", 10 ottobre 1955.

⁶ N. von Holst, *Ostpavillons ohne Inhalt*, in "die Zeit", 3 luglio 1952.

Per quanto concerne la ricezione, la mostra è pressoché ignorata dalla stampa italiana; oltre alla già menzionata traduzione del testo di Haftmann pubblicata su "I quattro soli" del 1956, le uniche due riviste che dedicano attenzione alla manifestazione sono "La Biennale di Venezia", in cui esce un articolo di Marchiori, ed "Emporium", con una recensione anonima. Nella prima il critico, che in questi anni era in contatto diretto con Haftmann, elogia l'iniziativa e insiste sulla sua vocazione "europeista", lodando la scelta di giustapporre artisti di diverse provenienze, come nel caso dell'ampia sala 27 in cui "francesi, italiani e tedeschi erano messi a confronto". Nell'articolo, pubblicato con le sole iniziali "L.Z." su "Emporium", che propone invece una visione meno favorevole criticando le scelte operate in relazione alle giovani generazioni, si sottolinea come documenta abbia rappresentato un importante momento espositivo per l'arte italiana all'estero:

Per la prima volta, in una grande mostra d'arte moderna in Germania, il futurismo italiano e la pittura metafisica - Morandi, Carrà e de Chirico - sono stati ampiamente e adeguatamente rappresentati (Balla, Boccioni e Severini con otto pezzi; Morandi con dieci pezzi, dal 1918 al 1954; Carrà con quattordici pezzi; de Chirico con sette pezzi che vanno al 1913 al 1917). Sono stati inoltre esposti due Modigliani e opere di Sironi, De Pisis, Scipione, Casorati, Campigli e Marino Marini.¹

In generale documenta ottiene una scarsa eco al di fuori dei confini tedeschi. Tra gli articoli internazionali che si soffermano sull'arte italiana è interessante notare la recensione anonima uscita sulla rivista spagnola "Buletin", in cui si sottolinea come nonostante l'internazionalità dell'astrattismo si conservino le peculiarità nazionali; dopo essersi soffermato sulle partecipazioni spagnole, l'articolo prende dunque in esame la compagine italiana, segnalandone tuttavia tra "le mancanze" artisti come Brâncuși e Giacometti:

Stupisce come malgrado l'internazionalità dell'astrattismo si conservino le peculiarità nazionali. Così, per esempio, gli italiani costituiscono un gruppo inconfondibile, nonostante l'appartenenza dei vari pittori ai gruppi più diversi, come il cubismo, il futurismo, la "pittura metafisica" etc. Boccioni, il padre del futurismo, quotato sul mercato artistico di oggi con prezzi inverosimili, è rappresentato con tre quadri fondamentali. Chirico [sic], Modigliani e Carrà, per citarne solo alcuni, non negano mai l'eterno classicismo del sentimento romano per la forma,. Marino Marini presenta quattro statue equestri e un ritratto di Stravinsky, opere di grande forza che assorbono lo spazio nonostante le forme lineari. Purtroppo mancano Brancusi e Giacometti per completare il quadro della nuova scultura italiana [sic].²

¹ E.z., *Kassel: una mostra panoramica dell'arte contemporanea*, in "Emporium", Vol. CXXII, n. 729, 1955, p. 130.

² "Documenta", *Arte del siglo XX: Exposición Internacional en el Museum Fridericianum de Kassel*, in "Boletin", n.1, 9 settembre 1955, p. 7.

Per quanto riguarda la stampa tedesca, il primo aspetto da segnalare sono la frequenza - o l'assenza - con cui ricorrono alcuni nominativi di artisti italiani; da uno spoglio sistematico della rassegna stampa conservata presso il documenta Archiv e completamente digitalizzata per quanto concerne le prime cinque edizioni, è stato infatti possibile identificare gli artisti che godevano di una maggiore fortuna tanto sulla stampa specialistica quanto su quella più divulgativa: in particolare, i nominativi a cui viene dato maggiore spazio sono quelli di Marini, Vedova, de Chirico e Boccioni. Vengono inoltre citati frequentamene Severini, Morandi, Lardera e Santomaso. Anche da un'analisi dell'apparato iconografico che accompagna gli articoli emergono con preponderanza riproduzioni della sculture di Marini e soprattutto una fotografia di Vedova scattata all'inaugurazione da Christiane Zschetzschingck - e attualmente in possesso del documenta Archiv - che ritrae il pittore veneziano davanti all'opera di Picasso *Ragazza allo specchio* e che accompagna tanto brevi trafiletti¹ quanto recensioni di più ampio respiro². Nel complesso non prevale quindi in modo netto da parte della stampa l'attenzione per un'unica tendenza o movimento, ma si tende a guardare all'apporto italiano sia nella sua componente storica sia nelle sue ricerche più recenti, pittoriche e scultoree, pur privilegiando un numero assai ristretto di nominativi ricorrenti e tralasciandone completamente altri.

3.5 Il Futurismo

Il Futurismo ricopre un ruolo fondamentale all'interno della narrazione del modernismo proposta dalla prima documenta e modellata su *Malerei*, e tornerà ad essere riproposto anche nelle edizioni successive.

Assieme ai testi di Haftmann, che dedica attenzione al movimento fin dall'immediato dopoguerra, le prime esposizioni di Kassel si pongono come un'importante tappa di quel nel processo di rilettura e riscoperta critica internazionale del movimento. Al contempo, come sarà illustrato, esse si fanno tramite di una precisa linea interpretativa, che tende a considerare unicamente la

¹ Cfr. *Kassel zeigt „Documenta“*, "Pfälzischer Merkur", 19 luglio 1955; *Kassel zeigt „Documenta“*, in "Speyerer Tagespost", 19 luglio 1955; *Documenta - die größte deutsche Kunstschau nach dem Kriege*, in "Saarbrücker Zeitung", 20 luglio 1955; *Documenta - die Kunstschau in Kassel*, in "Hersfelder Zeitung", 18 luglio 1955; C. Hoff, *Die künstlerische Dokumentation unserer Zeit*, in "Donau-Kurier", 28 luglio 1955.

Sul "Kasseler Zeitung" è inoltre riportata una fotografia di Emilio Vedova assieme al sindaco Lauritzen e la moglie di von Buttlar, davanti a un quadro di Klee.

Cfr. *documenta eröffnet*, in "Kasseler Zeitung", 18 luglio 1955.

² Cfr. F.H., *Eine Dokumentation europäischen Geistes*, in "Hessische Nachrichten", 18 luglio 1955; W. Grohmann, *Bilanz der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert: Die internationale Ausstellung „Documenta“*, [testata ignota], 20 luglio 1955.

fase del cosiddetto “Futurismo eroico”, estromettendo completamente le ricerche successive alla prima guerra mondiale, al fine di eludere la questione della sua “compromissione” con il fascismo.

Per comprendere la presentazione a Kassel e la ricezione del movimento è necessario soffermarsi sulla sostanziale differenza del contesto italiano e tedesco. In Italia nell'immediato dopoguerra - anche considerando l'adesione marinettiana alla Repubblica di Salò - il Futurismo è oggetto di un processo di “rimozione” e silenzio critico che si perpetua anche negli anni successivi: il progetto di un Museo del Futurismo a Roma viene respinto in quanto il nuovo stato repubblicano dichiara decaduti gli impegni presi da Mussolini; ancora nel 1948 Dorfles parlava di un “cattivo gusto” nell'opera boccioniana¹, in un senso che può essere letto come non dissimile da quanto proposto da Greenberg nell'accostamento tra kitsch e arte di regime; nel 1951 lo Stato Italiano sceglieva di non acquistare *La città che sale* in favore del MoMA, ed è solo una delle numerose opere futuriste finite in questi anni nelle principali collezioni pubbliche e private estere. Nell'ambito della Germania Federale la situazione era in parte differente: la necessità primaria era infatti quella di recuperare quelle forme artistiche bandite, e per quanto non siano mancate voci che sottolineavano la vicinanza del movimento alla dittatura italiana, esso era di fatto stato vittima della stessa persecuzione da parte del regime nazionalsocialista delle altre forme di avanguardia, e come tale era sentito quindi come movimento da “riscoprire” quale tappa degli sviluppi del linguaggio moderno.

Fin dall'immediato dopoguerra Haftmann aveva insistito sui legami tra il Futurismo e le ricerche tedesche, citando in una recensione della mostra di August Macke ad Amburgo i futuristi quali precursori delle ricerche del Blaue Reiter e in generale delle ricerche astratte². Sullo stesso concetto tornava inoltre

¹ “Boccioni non riuscì mai a raggiungere la purezza del colore libero da impasti e da suggestioni tornali, non seppe mai assaporare la gioia di una concezione libera dall'intralcio, dall'oggettivazione del mondo esterno e, tutto sommato, la pretesa simultaneità e il tanto invocato dinamismo non sono più che degli arbitrari tentativi. [...] Alla stessa stregua che appare spesso di cattivo gusto [...] l'impiego che l'artista fa di determinati accostamenti di toni di per sé dissidenti né giustificati da una necessità di dissonanza”.

G. Dorfles, *Le tappe di Boccioni*, in “La Fiera letteraria”, 27 febbraio 1948, p. 5.

²“Macke appartiene al movimento artistico del “Blaue Reiter”, così come Franz Marc e Wassilij Kandinsky. Egli appartiene quindi a uno dei primi gruppi di pittori tedeschi determinati nel trarre le conseguenze da quanto realizzato da Cézanne, Seurat e il secessionismo tedesco, anche laddove questo implicava di arrivare all'arte astratta. [...] A questo compito si era dedicato su un altro versante intorno al 1910 un gruppo di giovani pittori italiani - i futuristi con il loro concetto di simultaneità in pittura. Essi hanno riconosciuto che se io per esempio guardo una donna in piedi davanti alla finestra, l'impressione [*Eindruck*] ottico-artistica di questa donna diviene efficace associata a una serie di altre impressioni: che sia lo scampanellare di un tram che passa, che sia il ricordo di una passeggiata. Se voglio dipingere questa situazione, devo dare forma a tutto questo allo stesso tempo (questo significa la parola preferita dai futuristi “simultaneo”). Così le forme devono diventare astratte, risultati di espressione. Il disegno “Strada con bambini la sera” è uno di quei risultati del confronto fruttuoso di Macke con il concetto di “simultaneo” dei futuristi”.

due anni dopo in un articolo che ripercorreva le diverse tappe del modernismo, *Der Ding und seine Bedeutung*¹, collegando la ricerca pittorica futurista a quella letteraria di Proust nella ridefinizione dell'oggetto a partire dalle funzioni della memoria e riproponendolo come precedente fondamentale delle ricerche tedesche. L'attenzione rivolta da Haftmann al Futurismo a questa data non rappresenta un caso isolato, dimostrando come nella Germania dell'immediato dopoguerra fosse presente un'urgenza di recupero di questo movimento. In particolare sempre sulle pagine di "Die Zeit" esso è oggetto di indagine da parte di Richard Tüngel, tra i cofondatori della testata, in un articolo in cui si ricorda l'arte vietata dalle dittature, proponendo un'analogia tra la politica culturale nazionalsocialista e quella stalinista².

La vicinanza tra Futurismo e fascismo è proposta invece in due articoli pubblicati su "Der Spiegel": nella recensione della Quadriennale del 1948³ si affermava che il movimento "era stato reso grande dal fascismo" per cadere poi in discredito con la fine della dittatura, mentre in quella della Biennale del 1950 si proponeva un confronto diretto con l'edizione del 1938 sottolineando così gli elementi di continuità tra la politica artistica dittatoriale e quella postbellica:

Nell'ultima biennale prebellica (1938) i futuristi, assunti dai fascisti come apostoli dell'arte, erano in una posizione centrale proprio come in questa XXV Biennale. Nel frattempo, sono diventati più chiari e più calmi. Carrà ha vinto il premio ufficiale di un milione di lire come miglior artista italiano. I suoi colleghi si sono arrabbiati, visto che lo stesso Carrà sedeva nella commissione⁴.

La problematica della lettura del Futurismo e della sua contestualizzazione in relazione alla dittatura italiana torna anche in *Malerei*, dove Haftmann legge il movimento come "la prima affermazione pittorica significativa dell'Italia che abbia portata europea, dopo un intero secolo di apatia"⁵ affermando che, dopo un sostanziale ritardo rispetto alla "rivoluzione spirituale" apportata dal romanticismo, la "giovane generazione" intorno all'inizio del secolo si era riproposta di uscire dal provincialismo e prendere contatti con l'avanguardia europea: l'istituzione della Biennale nel 1895 che aveva permesso di entrare in contatto con le ricerche simboliste, lo Jugendstil e il Secessionismo, l'esposizione di Torino del 1902, gli influssi della rivista "Jugend" sono dunque identificati come i fattori cruciali che portarono intellettuali e artisti come Soffici, Severini, Papini alla "rivolta contro il nemico interno", "contro la rinuncia al posto che spettava all'Italia in Europa" determinando quindi anche una tangenza tra spinta al

W. Haftmann, *Kennzeichen der Moderne*, in "Die Zeit", 1 agosto 1946.

¹ W. Haftmann, *Der Ding und seine Bedeutung*, in "Die Zeit", 26 giugno 1947.

² R. Tüngel, *Häßliche Kunst*, in "die Zeit", 24 luglio 1947.

³ *Farbenscheu in Farbenpracht, Picassata alla Siciliana*, in "Der Spiegel", n. 19/48, 8 maggio 1948, p. 12.

⁴ *Tausend Bilder zuviel*, in "Der Spiegel", n.33, 17 agosto 1950, p. 40.

⁵ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 136.

modernismo e argomenti polemici, in un connubio contraddittorio tra apertura alle ricerche internazionali - francesi soprattutto - e istanze nazionalistiche, che emerge in particolare sulle pagine del "Leonardo" prima e poi de "La voce".

Il *Manifesto del Futurismo* di Marinetti è letto come "tutto sul piano di questa polemica interna italiana e nazionalistico e incredibilmente aggressivo" nelle sue frasi "arrogantemente sbandierate", sintomatico di una concezione che determinerà il progressivo tendere del movimento dalla "propaganda culturale" a quella politica "che propugnava l'esaltazione dell'Italia e delle sue aspirazioni imperialistiche"¹. Al contempo però Haftmann vede in esso una precisa teoria pittorica il cui punto di partenza era la sensazione ottica come nell'Impressionismo, portata a rapportarsi non più con il paesaggio o la natura morta ma con la realtà industriale trovando nel concetto di "dinamismo", nella rappresentazione della simultaneità delle espressioni sensorie, il procedimento attraverso cui rappresentare "il nuovo assoluto della modernità". Haftmann legge quindi il movimento come un "logico sviluppo del post-impressionismo" che accoglie al contempo le idee del cubismo analitico, applicando entrambi questi procedimenti non più all'oggetto statico ma all'espressione dinamica"².

La periodizzazione proposta vede come momento di esaurimento del "Futurismo classico" il 1914, per quanto egli affermi che anche successivamente la poetica futurista continui a persistere attraverso le influenze esercitate su altri movimenti come il Blaue Reiter, il Vorticism inglese e la pittura americana. Dopo questa fase, con la morte di Boccioni (avvenuta in realtà due anni dopo rispetto al limite proposto) e le nuove vie intraprese da Severini e Carrà, secondo il critico tedesco vengono a mancare i grandi talenti e falliscono i tentativi marinettiani di imporre il Futurismo come "arte fascista": quello che permane sono solo "aspetti accessori della teoria futurista" e il movimento si restringe unicamente al campo della "trovata" dell'areopittura, di cui viene ricordato il manifesto e la mostra del 1931 a cui partecipano Dottori, Fillia, Benedetta Marinetti, Tato e Munari. Egli torna sulla "seconda generazione dei futuristi" nel capitolo dedicato a "Il Novecento e la Reazione fascista", affermando che anch'essa era votata al pathos nazionalistico, ma era stata soppiantata da un'arte di regime più reazionaria³, e cita la ricerca di Prampolini nel capitolo dedicato al totalitarismo, definendolo come uno dei pochi pittori in Italia che durante la dittatura, muovendo dall'esperienza futurista, era pervenuto a soluzioni astratte⁴.

¹ Ibid., p. 141.

² Ibid.

³ Ibid., p. 291.

⁴ Ibid., p. 281.

Una posizione leggermente più sfumata nei confronti dell'aeropittura emerge tuttavia nel secondo volume di *Malerei*¹, dedicato alle tavole illustrative e accompagnato da testi introduttivi; per quanto si ribadisca l'esaurimento del "Futurismo classico" nel 1914, viene infatti dedicata maggiore attenzione ai successivi sviluppi, e in particolare alle ricerche di Dottori e Prampolini, a conferma di come il critico tedesco fosse aggiornato sulle posizioni del dibattito italiano. È interessante notare che in questa sede sia però proposta come data di partenza del movimento il 1910, ossia l'anno del *Manifesto della pittura futurista* firmato da Boccioni, Carrá, Russolo, Balla e Severini, posticipando dunque di un anno l'inizio "canonico" identificato con la pubblicazione del manifesto di Marinetti, figura che in questa sede non viene neppure citata.

Haftmann si riallaccia quindi alle posizioni del dibattito italiano e internazionale sul Futurismo ponendosi sostanzialmente in linea con la visione "boccionentrica" e con un'attenzione che considera unicamente la fase prebellica del movimento, ma si sofferma anche sul ruolo di Balla e Severini, e, come attestato dalla riedizione di *Malerei*, non ignora le ricerche degli artisti della generazione successiva, che saranno oggetto di una riscoperta critica soprattutto a partire dal contributo di Crispolti *Appunti sul problema del secondo Futurismo nella cultura italiana tra le due guerre*² pubblicato su "Notizie- Arti Figurative" del 1958. Per quanto non siano inclusi a documenta, il fatto che artisti come Dottori e Prampolini vengano menzionati nel testo di Haftmann risulta particolarmente significativo se si considera il sostanziale silenzio che era venuto a calare nel dibattito italiano del dopoguerra sulla seconda fase del movimento. Il riferimento proposto nella prima edizione di *Malerei* non a caso è un testo prebellico, *Pittura italiana contemporanea* di Costantini del 1934³, in cui venivano appunto proposti Dottori, Filia, Depero, Prampolini; mentre nella seconda edizione si citano gli *Archivi del Futurismo*, ossia la prima riesamina sistematica di documentazione relativa al Futurismo promossa dalla quadriennale di Roma e edita in due volumi curati nel 1958 da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori⁴.

Negli scritti di Haftmann non troviamo traccia invece di Ruggero Vasari, che aveva svolto nel corso degli anni '20 e nei primi anni '30 il ruolo di principale di referente del Futurismo a Berlino⁵. Direttore della *Futuristische Bewegung*

¹ W. Haftmann, *Marei*, Vol. II, cit., pp. 148-153.

² E. Crispolti, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana tra le due guerre*, in "Notizie", aprile 1958, pp. 34-51.

³ V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea: dalla fine dell'800 ad oggi*, Hoepli, Milano 1934.

⁴ M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma 1958 e 1962.

⁵ Cfr. M. Bressan, *Marinetti e il futurismo a Berlino, luogo di incontro delle avanguardie europee*, in G. B. Guerri, M. Scudiero, M. De Grassi, B. Tonini, T. Štoka, A. Delneri, I. Milsj. I Reale, *Futurismo: Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, catalogo della mostra, Gorizia, Sala delle Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli, 2009, pp. 143-158.

fondata da Marinetti nel 1922, aveva iniziato nello stesso anno a collaborare con la rivista "Der Sturm" di Walden, che - a partire dalla mostra del 1912 nell'omonima galleria - aveva rappresentato il principale canale di diffusione del Futurismo in Germania. Parallelamente Vasari aveva fondato e diretto il periodico "Der Futurismus", di cui erano usciti 5 numeri tra il maggio e il dicembre del 1922, e aveva curato con Theodor Däubler l'antologia dedicata ai poeti italiani contemporanei, scritta nel 1927 ma edita solo nel 1934 con il titolo *Junges Italien*¹, dedicata al gerarca Hermann Göring. Nel 1934 Vasari era tra gli organizzatori, insieme a Muthmann e Roberto Iras Baldessari, della mostra dedicata all'aeropittura *Italienische futuristische Luft- und Flugmalerei*, che inaugurava il 26 febbraio presso la Kunstverein di Amburgo e vedeva la presentazione di 36 pittori (tra cui Prampolini, Dottori, Benedetta Marinetti, Fillia, Ambrosi, Munari, Pozzo, Oriani, Tato) alla presenza delle maggiori autorità del partito nazionalsocialista, Hermann Göring, Joseph Goebbels e Berhard Rust.

Fortemente criticata dall'ala più reazionaria del partito raccolta intorno a Alfred Rosenberg, la mostra era trasferita il 28 marzo a Berlino, nella sede dell'ex galleria Flechtheim, senza che si rinnovasse alcun patrocinio da parte delle autorità del partito; nel settembre dello stesso anno, con il discorso tenuto a Norimberga in occasione del raduno annuale della NSDAP, Hitler esplicitava la sua politica culturale definendo Cubismo, Futurismo e Dadaismo dei "pericoli per la nazione" e bandendo così dal paese ogni forma artistica ascrivibile alla modernità.

Il catalogo della mostra berlinese riportava un testo di Rudolf Blümner², già autore l'anno precedente dell'intervento sul "Berliner Börsen-Courier" *Faschismus und Futurismus*³, in cui sosteneva la sostanziale continuità tra ideologia fascista e futurista, mentre alla cena che si era tenuta in occasione dell'inaugurazione, organizzata dalla Union Nationaler Schriftsteller al Palazzo della Deutsche Presse, Gottfried Benn aveva proposto un parallelismo tra la forma esaltata nel Manifesto futurista e la "forma del Terzo Reich"⁴. Nella primissima fase della dittatura tedesca il Futurismo tentava quindi di legittimarsi al suo interno, raccogliendo il favore di quegli intellettuali vicini al nazionalsocialismo che prendevano le difese del modernismo.

Nel testo viene dettagliatamente ricostruito il dibattito relativo al Futurismo sulle riviste tedesche degli anni '10 e '20.

¹ R. Vasari (a cura di), *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen italienischen Dichtung*. Möhring Verlag, Leipzig 1934.

² R. Blümner (a cura di), *Italienische futuristische Luft- und Flugmalerei*, catalogo della mostra, Berlino, Galerie Flechtheim, Berlino 28 marzo - 27 aprile 1934, Bajanz & Studer, Berlin 1934.

³ R. Blümner, *Faschismus un Futurismus*, in "Berliner Börsen-Courier", 303, 2 luglio 1933.

⁴ G. Benn, *Rede auf Marinetti*, in *Gesammelte Werke*, BD. I, Wiesbaden 1959, pp. 478-451 (cit. in M. Bressan, *Marinetti e il Futurismo a Berlino*, cit., p. 151).

Se negli anni della Repubblica di Weimar Carl Einstein aveva letto il Futurismo come un “annacquamento giornalistico dello slancio vitale bergsoniano basato su luoghi comuni urlati che preludevano alle manifestazioni fasciste”¹, l'accostamento tra Futurismo e fascismo diventava invece nel primo anno della dittatura hitleriana uno strumento di possibile legittimazione del movimento in Germania. In particolare in questa prima fase si apriva un dibattito che vedeva l'organizzazione studentesca nazionalsocialista NSD-Studentenbund schierarsi a favore dell'Espressionismo, esaltandone “l'essenza germanica”, secondo il punto di vista marcatamente razzista che qualunque forma d'arte prodotta da “ariani” fosse da considerarsi legittima. Nell'ottobre del 1933 usciva anche il primo numero di “Kunst der Nation”, rivista fondata da Otto-Andreas Schreiber, lo studente presidente dell'Organizzazione, Hans Weideman e Fritz Hippler, il cui intento era appunto quello di una difesa del modernismo attraverso il suo coinvolgimento nell'ideologia nazionalsocialista. Non si trattava quindi di una forma di opposizione politica al partito, ma di “un'opposizione culturale all'interno di un sistema politico comunque condiviso”, ponendosi come unica “rivista d'arte nazista improntata a una riflessione maggiormente articolata e non tendenziosamente preconcepita nei confronti dell'arte e dei suoi mutamenti”².

Inizialmente patrocinata da Göbbels, la rivista aveva tra i suoi collaboratori anche Haftmann, che si era schierato a favore dell'arte moderna nell'articolo *Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst*, in cui affermava: “non si può diffamare nessun'epoca respingendola come caotica, e questo riguarda anche la nostra modernità”³. Allo scopo di innalzare l'Espressionismo ad arte ufficiale del popolo tedesco e quindi del regime, in linea con le posizioni assunte da Bruno Eirch Werner che aveva definito l'Espressionismo “il battistrada della Rivoluzione Nazionalsocialista”⁴, “Kunst der Nation” proponeva anche una linea che sosteneva l'analogia con il caso italiano, esaltando il Futurismo come arte “fascista” e auspicando un'analogia affermazione del binomio Espressionismo/nazismo. Nell'aprile del 1934 usciva ad esempio la recensione firmata da Theunissen della mostra futurista di Amburgo, in cui veniva dato ampio spazio all'analisi del discorso tenuto da Marinetti in occasione dell'inaugurazione,

¹ C. Einstein, *Der Futurismus*, in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen, Berlino 1926, pp. 87-100 (trad. it. *Il futurismo*, in C. Einstein, *Lo snob e altri saggi*, Guida Editore, Napoli 1985, p. 140).

² V. Pizzone, *Kunst der Nation, 1933-1935. Deutscher Studentenbund e arte d'avanguardia*, in “L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, anno III, n.4-5, dicembre 2006, p. 261; vedi anche V. Pizzone, *La rivista “Kunst der Nation” e le “Frabrikstellungen”*. *Il dibattito sull'arte contemporanea nella pubblicistica di Otto-Andreas Schreiber nella Germania nazionalsocialista*, in “Annali di critica d'arte”, n. VII, 2011, pp. 337-358.

³ W. Haftmann, *Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst*, in “Kunst der Nation”, anno 2, 2 dicembre 1934., p. 2.

⁴ B.E. Werden, *Der Aufstieg der Kunst*, in “Deutsche Allgemeine Zeitung”, 12 maggio 1933.

esaltandone la figura e in particolare la sua capacità di far riconoscere ufficialmente il Futurismo dallo stato¹.

Dopo la parentesi berlinese, in cui aveva appunto preso parte alla vicenda di “Kunst der Nation”, Haftmann doveva inoltre aver visto le Biennali della seconda metà degli anni '30, e risulta quindi essenziale anche considerare il modo in cui il Futurismo si era proposto in questo contesto. Nel 1936 Antonio Maraini e Giuseppe Volpi avevano assegnato al movimento il Padiglione Russo, libero per quell'anno (la Russia, come gli Stati Uniti e la Gran Bretagna, boicottava quest'edizione) e ribattezzato “Padiglione del Futurismo italiano”. Sulla scia dell'aggressione militare italiana e della proclamazione dell'“Impero italiano di Etiopia” Marinetti proponeva un testo in catalogo in cui esaltava il dinamismo del combattimento, le forme plastiche degli strumenti bellici, il “lirismo” della battaglia, riallacciandosi a quella tendenza bellicista presente fin dai primi manifesti, qua chiaramente declinata in chiave colonialista. Le stesse tematiche e un'analogia identificazione tra il secondo Futurismo e la retorica di regime tornavano poi nell'edizione successiva con la Mostra dei *Futuristi aeropittori d'Africa e di Spagna*. Al contempo tuttavia Marinetti proponeva in questi anni anche l'accostamento tra le ricerche futuriste e quelle astratte, invitando nel 1936 nel proprio spazio Manlio Rho e Mario Radice e sottolineando, nel 1942, il fronte comune tra le ricerche futuriste e l'astrattismo internazionale².

L'impostazione di *Malerei*, che funge da sotto-testo del piano espositivo, è modellata appunto su questa doppia polarità: da una parte una lettura del Futurismo che si inserisce all'interno sua visione teleologica di un'arte tendente verso l'astrazione, e che lo esalta quindi come tappa fondamentale di questo percorso; al contempo l'elusione del secondo Futurismo accoglie quell'identificazione tra Futurismo e arte di regime che era già stata sostenuta - con obiettivi opposti - dalla critica tedesca agli esordi della dittatura ed era stata rimarcata dalle posizioni assunte alle biennali negli anni della politica espansionista coloniale.

Tale periodizzazione era inoltre stata proposta anche in occasione della mostra *Twenty-Century Italian Art* al Museum of Modern Art di New York³. Inaugurata il 6 giugno del 1949, a meno di un anno dall'adesione dell'Italia all'European Recovery Program - meglio noto come Piano Marshall - e a pochi mesi dal suo ingresso nella NATO, la mostra curata da Alfred H. Barr e James

¹ G.H. Theunissen, *Ikarus oder die Leidenschaft der Kunst*, in “Kunst der Nation”, II (8), 15 aprile 1934, p. 4.

² Cfr. T. Migliore, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in T. Migliore, B. Buscaroli (a cura di), *Macchine di visione: futuristi in Biennale*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009, Marsilio, Venezia 2009, pp. 25-117.

³ Cfr. J. Thrall Soby, A. H. Barr, Jr., *Twenty-Century Italian Art*, catalogo della mostra, MoMA, New York 28 giugno - 18 settembre 1949, The museum of modern art, New York 1949.

Thrall Soby aveva un chiaro risvolto legato alle relazioni diplomatiche tra i due paesi, e il suo intento esplicito era quello di sottolineare il ruolo dell'avanguardia italiana su un piano internazionale, isolare il fascismo come una "parentesi" che aveva ostacolato la produzione artistica, ed esaltare una "New Renaissance" come esito del ritorno della democrazia¹. Se anche negli anni precedenti alla caduta del regime non era mancata un'attenzione all'arte italiana - Soby in particolare si era concentrato sulla figura di de Chirico - la questione fondamentale diventava ora quella di esaltare l'arte italiana al di là di ogni possibile "compromissione" politica, riscrivendo la storia del movimento e postulandone la fine con la Grande Guerra, così come sarà riproposto sei anni dopo a Kassel.

Per quanto la documentazione fotografica non permetta di risalire all'esatta collocazione delle opere futuriste nel percorso espositivo della prima documenta, nella recensione proposta da Niels von Holst su "Die Welt" si afferma che le opere di Boccioni, Carrà, Severini e Sironi erano "felicitemente riunite"², quindi è possibile ipotizzare che fossero disposte nell'ampia sala 28, dove certamente risulta presente *La figlia dell'ovest* di Carrà, oltre ad opere di Mirò, Legèr e Rouault. Si tratta tuttavia solamente di un'ipotesi, poiché, come illustrato nella prima parte, il percorso non si strutturava secondo cronologie o scuole, e l'articolo potrebbe semplicemente alludere al fatto che tali artisti fossero per la prima volta presentati in Germania in un'unica sede.

La figura centrale è certamente quella di Boccioni, proposto a Kassel in tutte e tre le edizioni della manifestazione prese in esame. Nel 1955 sono esposte tre opere, di cui due - *La strada entra nella casa* e *Elasticità* del 1911 - già state esposte in Germania: entrambe erano infatti state presentate in occasione della mostra berlinese del 1912 alla galleria der Sturm, e la seconda era riproposta l'anno successivo all'Erster Deutscher Herbstsalon. Inoltre nel 1953 *La strada entra nella casa* era stata acquistata dalla Landesgalerie di Hannover, aspetto che mette in luce come negli anni '50 esistesse una circolazione di opere futuriste nelle collezioni museali tedesche. Infine, era proposta *Materia* del 1912, proposta invece in Germania per la prima volta ma anch'essa oggetto negli anni dieci di una circolazione internazionale (era infatti stata esposta a Rotterdam nel 1913, a Londra nel 1914, a San Francisco nel 1915)³. L'artista sarà inoltre incluso anche nell'edizione del 1959 come unico

¹ R. Bedarida, *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA 1940-1949*, in "Oxford Art Journal", vol. 35, n.2, 2012, pp. 147-169.

² N. von Holst, *Neues Leben im alten Europa*, cit.

³ Cfr. M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano 1983, p. 412 (n.745); p. 448 (n.799); p. 419 (n.752). Nel catalogo ragionato non si cita tuttavia, per nessuna delle tre opere, documenta tra le esposizioni. L'esposizione a Kassel di *Materia* viene invece riportata in L. Capano, *Catalogo delle opere*, in L. Mattioli Rossi, *Boccioni 1912 Materia*, catalogo della mostra,

rappresentante del Futurismo, inserito nella sezione dedicata agli “argomenti” del XX secolo, ossia tra quegli artisti ritenuti come i punti di partenza delle ricerche successive. In un primo tempo Haftmann aveva pensato di includere in questa sezione l'opera *Dinamismo di un Calciatore* del 1913, di proprietà Sidney and Harriet Janis, ma la scelta definitiva cadrà invece su *Dinamismo di un corpo umano* dello stesso anno, prestato dalla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano¹, anch'esso esposto nel 1913 a Berlino e pubblicato dallo stesso Boccioni in *Pittura, scultura futuriste* (testo citato da Haftmann tra i riferimenti di *Malerei*). Ancora nel 1964 documenta tornerà a riproporre il Futurismo a partire dalla figura di Boccioni, proponendo quattro suoi disegni prestati dalla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano² nella mostra *Handzeichnungen* (in questo caso saranno riproposti anche Severini e Sironi³).

La centralità attribuita a Boccioni trova una precisa corrispondenza in *Malerei*, in cui questi era definito il principale esponente del movimento. Come riferimenti bibliografici erano proposti lo scritto dello stesso artista del 1914 *Pittura, scultura futurista*⁴ e il catalogo del 1927 con prefazione di Marinetti *Opera completa*⁵, mentre nella seconda edizione del primo volume è citata la monografia di Argan del 1953⁶. In tale monografia il critico italiano parlava in particolare di una cesura tra la figura di Boccioni e le istanze contraddittorie del movimento, affermando che l'artista non poteva di fatto inquadrarsi completamente con lo schema corrente del Futurismo marinettiano ma doveva piuttosto essere posta in rapporto con gli intellettuali de “La Voce”. Secondo Calvesi il tentativo di “svincolare” culturalmente Boccioni dalla vicenda futurista è rimasto sostanzialmente senza seguito, a differenza di altre indicazioni fondamentali fornite nello stesso saggio⁷. Tuttavia è possibile riscontrare un'eco di questa impostazione proprio in *Malerei* che, marginalizzando come visto il ruolo di Marinetti, seppur non proponendo un distanziamento di Boccioni dal Futurismo sembra impostare una polarizzazione tra un “Futurismo marinettiano”

Fondazione Antonio Mazzotta, Milano Foro Bonaparte, 2 aprile - 28 maggio 1995, Mazzotta, Milano 1995, p. 224.

¹ Cfr. M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, cit., p. 473 (n. 859), p. 495 (n. 895)

² Una *Figura in movimento* e due *Figura maschile in movimento*, *Tavolo + Bottiglia + Case*, del 1913 e *Studio per composizione* del 1915, erroneamente chiamato *Natura morta* (cfr. M. Garberi (a cura di) Umberto Boccioni. Disegni 1907-1915 dalle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, catalogo della mostra, Rovereto 14 dicembre 2009 - 27 gennaio 1991, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Mazzotta, Milano 1990, p. 79)

³ Di Severini è proposto il disegno proveniente dalla Hamburger Kunsthalle *Il treno tra le case* del 1914 circa, di Sironi *Ballerina + Figura* del 1915, *Donna in un caffè* e *Interno (caffè)* del 1915/16, prestati dalla galleria Cadario e *Ballerina* del 1916, di proprietà privata.

⁴ U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste: dinamismo plastico*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1912.

⁵ F.T. Marinetti, (cura di), *Umberto Boccioni. Opera completa*, Campitelli, Foligno 1927.

⁶ G.C. Argan, *Boccioni*, De Luca, Roma 1953.

⁷ Cfr. M. Calvesi, *Introduzione e vicenda critica*, in M. Calvesi. E. Coen (a cura di), *Boccioni*, cit., pp. 11-19.

nazionalista, polemico e confluito nell'ideologia fascista, e un "polo boccioniano" di ricerca teorica, esauritosi con la morte di questi o addirittura nel 1914, ossia nel momento in cui il movimento adotta delle posizioni interventiste. Tale polarizzazione permette quindi ad Haftmann un recupero del Futurismo, o meglio di "un" Futurismo, come arte del tutto indipendente da istanze politiche o nazionaliste in modo analogo a quando affermato da Argan.

Un altro importante punto di contatto con quanto affermato in *Malerei* si trova nell'idea che il Futurismo sia da leggersi come la prima forma di apertura dell'arte italiana alle correnti europee, posizione sostenuta dal critico italiano ad esempio nell'articolo del 1950 *Aspects of the Venice Biennial: Futurism* pubblicato su "The Burlington Magazine":

In reality, Futurism represents the first effort on the part of Italian artists to take an active part in the great European artistic movements. From the beginning of the century, in the general inertia of Italian culture, it is possible to detect signs of vague European aspirations: in the sculpture of Medardo Rosso, for example, which emerges directly out of Impressionism, or in the polemics of the periodical *La Voce*, launched in order to stimulate in Italia 'European conscience' in all fields of culture. Futurism transforms these vague European aspirations into a vigorous revolutionary programme of action. The impulse was of short duration since by 1914 Futurism had practically ceased to exist; but it was sufficient to break down barriers of tradition and make modern art possible in Italy¹.

Una visione analoga era stata inoltre espressa da Rosa Trillo Clough (autrice anche di una delle prime riletture critiche del Futurismo²), che, rifacendosi a sua volta alle posizioni di Cairola³, nell'articolo *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte* pubblicato su "Italice" nel dicembre del 1948 affermava che il Futurismo aveva rappresentato la prima reazione, sotto l'influenza del Cubismo, ad una situazione di stagnante provincialismo⁴. In ambito tedesco l'idea di una "reazione" dell'arte italiana alla tradizione pittorica era stata invece proposta da Hans Jürgen Hansen sulle pagine di "Die Zeit", nella recensione

¹ G.C. Argan, *Aspects of the Venice Biennale: Futurism*, in "Burlington Magazine", vol. 92, n. 570, settembre 1950, pp. 265-276.

² R. Trillo Clough, *Looking Back at Futurism*, Cocce Press, New York 1942.

³ Cfr. S. Cairola (a cura di), *Arte italiana del nostro tempo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1946.

⁴ "Per ben capire l'importanza storica del futurismo bisogna ricordare che all'inizio del nuovo secolo l'Italia fu appartata da un movimento evolutivo e progressivo. Secondo i critici, essa si trovava in una situazione di stagnante provincialismo. Le nuove conquiste pittoriche erano considerate con diffidenza e ostentatamente ignorate. I più vivi epigoni dell'ottocento, che avevano in qualche cosa risentito del nuovo clima europeo, erano non capiti o trascurati. A tale stato di cose il primo a reagire fu quel gruppetto di artisti che, sotto l'influenza stimolante del cubismo, nel 1910 lanciò il manifesto futurista: [...] Benché molti critici non vadano d'accordo sul valore del futurismo, non si possono negare la sua importanza storica e la sua influenza sulle arti decorative".

R. Trillo Clough, *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte* pubblicato, in "Italice" Vol. 25, n. 4, dicembre 1948, p. 331.

della mostra dedicata all'arte italiana che si era tenuta nel 1951 ad Amburgo, proponendo quali esempi esponenti del Futurismo e della Metafisica¹.

Inoltre in Haftmann è possibile ritrovare la visione di Argan che, fin dal 1948, aveva parlato di una contraddizione intrinseca nelle tendenze di apertura del Futurismo alle istanze internazionali e nell'esaltazione della "genialità italiana contro ogni influenza straniera", identificate come premesse della collusione con il fascismo e del conseguente esaurirsi del movimento:

Il positivo assunto sociale, lo sforzo ricostruttivo del Cubismo si inaridiscono e inaspriscono così in una polemica politica, tra anarcoide e razionalista, tra rivoluzionaria e reazionaria, che spiega come, dopo la guerra, esauriti gli iniziali impulsi ideologici, privato dei suoi uomini migliori, il movimento futurista si sia concluso in una turbolenta (e non più che tollerata) propaganda della pseudo-rivoluzione fascista².

Oltre a Boccioni alla prima documenta sono proposti anche Balla, Severini e Carrà. Del primo sono selezionate la versione a tempera di *Mercurio transita davanti al sole* del 1914 della collezione Mattioli, dal 1950 in deposito a lungo termine presso la collezione Guggenheim di Venezia³, e *Bambina con il cerchio* del 1918 circa⁴, erroneamente datata 1915, dalla Galleria d'Arte del Naviglio. Severini è proposto con tre opere, *Ballerina blu* del 1912, della collezione Mattioli, *La donna seduta* del 1917-18 di proprietà della "signora Severini" e *Ritratto di Arthur Cravan* del 1918, prestato dall'artista; anche in questo caso tuttavia le opere risultano in catalogo retrodatate, rispettivamente al 1914 e al 1912, e attribuite quindi alla fase precedente all'ingresso dell'Italia nella prima guerra mondiale. Carrà, infine, è invece una delle figure maggiormente documentate, complessivamente con quattordici opere, di cui quattro risalenti al periodo futurista: *Sobbalzi di carrozza*, del 1911, prestato dal collezionista e critico americano Herbert M. Rothschild che l'aveva a sua volta acquistato da Borchardt e che lo donerà al MoMA nel 1966⁵; *I funerali dell'anarchico Galli* del 1911 del

¹ "Con il futurismo, tra gli anni '10 e '20, l'Italia ha riconquistato un'importanza europea per la prima volta dalla morte di Tiepolo. Era la reazione di giovani pittori come Chirico, Carrà, Severini, Boccioni alla dipendenza dalla grande tradizione pittorica del proprio paese, il cui peso aveva inibito lo sviluppo artistico per tutto il XIX secolo. Così come per il cubismo francese il problema era lo spazio, la fisicità, per l'espressionismo la superficie, per il futurismo italiano e per la metafisica che ne è derivata era la proporzione".

H. J. Hansen, *Das südliche Gleichgewicht*, in "Die Zeit", 26 aprile 1951.

² G.C. Argan, *Il cubismo (1948)*, in *Studi e note*, Bocca, Roma 1955, p. 98.

³ <http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=1&id_opera=58> [accessed 01.05.2014].

⁴ L'opera coincide per titolo e dimensioni con quella del lotto 366, venduta a Milano nel 2005. <<http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4508515>> [accessed 01.05.2014].

⁵ Cfr. P. Bigongiari (a cura di), *L'opera completa di Carlo Carrà*, Rizzoli Editori, Milano 1970, pp. 87-88. (n.23, 24, 26, 33); A. Monferini, *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, Galleria

MoMA, anch'esso risalente alla collezione Borchardt, passato poi nella collezione Citroen di Amsterdam e acquistato quindi dal direttore del Museo di New York James Thrall Soby nel 1949; un'opera riportata come *Die Straßenbahn (Il tram)* del 1911/1912 della collezione di Teresa Ventura, che corrisponde a *Ciò che mi ha detto il tram* (1911), sempre risalente alla collezione Borchardt e passato poi nella collezione Ventura di Firenze e da questi prestata a Kassel (passata poi allo Städtisches Institut di Francoforte e attualmente in deposito presso il MART di Rovereto, Collezione VAF-Stiftung)¹ e *La Galleria di Milano* del 1912 della collezione Mattioli, esposto invece per la prima volta alla mostra di Rotterdam del 1913 e proposto anche alla Biennale di Venezia del 1950².

Come nel caso di Boccioni, molte delle opere erano quindi già state presentate in Germania alla galleria Der Sturm del 1912 (in cui erano stati proposti Boccioni, Carrà, Severini e Russolo a fianco degli artisti del Blaue Reiter) e l'anno successivo all'*Erster Deutscher Herbstsalon* (in cui oltre ai precedenti figuravano anche Balla e Soffici). In particolare la mostra del 1912, già proposta a Parigi e poi ripresentata anche a Colonia e Monaco - e visitata da Macke, Marc, Klee e Kandinskij - aveva rappresentato un momento fondamentale per l'affermazione internazionale del movimento, anche grazie all'acquisto - seppur mai completamente saldato - di 24 opere sulle 35 esposte da parte del banchiere Wolfgang Borchardt.

La ricezione tedesca del movimento si presenta di fatto come un fenomeno complesso fin dall'uscita del primo manifesto: se da una parte vede un costante susseguirsi di mostre, interventi giornalistici e recensioni³, non manca infatti di incontrare anche resistenze e critiche al punto che, secondo Volker W. Feierabend, "non si può fondatamente parlare, in Germania, di una vera accoglienza delle idee futuriste e di una ricezione dei principi e dei modelli

Nazionale d'Arte Moderna, Roma 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, Electa, Milano 1994, pp. 198-201 .

¹ Cfr. J. Poetter (a cura di), *Carlo Carrà- Retrospektive*, catalogo della mostra, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, Mazzotta, Milano 1987, n.14, n.16. Tra le esposizioni non è menzionata documenta.

² Cfr. M. Carrà (a cura di), *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol.1 1900-1930, Edizioni dell'Annunciata in coedizione Edizioni della Conchiglia, Milano 1967 n. 5/11; 6/11; 8/11; 5/12.

Anche in questo caso tra le esposizioni non viene menzionata documenta.

³ Walden cura la mostra itinerante delle opere acquistate da Borchardt *Die Futuristen - Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst m.b.H* non priva di contrasti con gli esponenti del movimento e in particolare con Marinetti, che gli critica il fatto di esporre gli artisti futuristi assieme ad artisti tedeschi. Oltre all'attività di Walden altre importanti occasioni di esposizione delle opere futuriste in Germania si ebbero con la mostra del *Novembergruppe* organizzata a Berlino nel 1922 e, come già visto, con *La Grande mostra futurista* dello stesso anno, presso il Graphische Kabinett di Berlino, curata da Ruggero Vasari, in cui il concetto di "Futurismo" veniva proposto in senso ampio, come definizione di un orientamento stilistico più che di un movimento, coinvolgendo oltre a suoi esponenti come Boccioni, Prampolini e Depero artisti provenienti da diversi paesi.

estetici futuristi”¹. Lo stesso Walden² tende a favorire una lettura del Futurismo che permarrà negli anni successivi³ in cui esso è letto come una sorta di appendice dell’Impressionismo francese. Nel catalogo della mostra del 1912 si ritrovano degli elementi che torneranno in Haftmann: ad esempio per quanto concerne Boccioni, Walden sottolineava come in *La strada entra nella casa* fosse riscontrabile un superamento della resa naturalistica, “fotografica”, in favore di una resa dell’“impressione” (*Eindruck*, traducibile come “impressione astratta” in contrapposizione a *Empfindung*, “impressione fisica”); il termine ritornava nelle descrizioni di *Visioni simultanee* sempre di Boccioni, *Sobbalzi di Carrozza* e *Il movimento del chiaro di luna* di Carrà e *La danza del Pan Pan* di Severini, e sarà lo stesso utilizzato a proposito del Futurismo da Haftmann nel già menzionato articolo del 1946.

La fortuna di Carrà ha un’importante precedente nel saggio proposto da Itten in occasione del primo colloqui di Darmstadt, *Über die Möglichkeiten der modernen Kunst*⁴ (*Sulle possibilità dell’arte moderna*), in cui ripercorreva i “punti fondamentali” degli sviluppi del modernismo⁵. La fonte principale di Haftmann è tuttavia identificabile in Carrieri, che in *Pittura, scultura d’avanguardia in Italia (1890-1950)*⁶ si soffermava sulle stesse opere di Carrà proposte a Kassel e su *Ballerina blu* di Severini, proponendo una sorta di “storia degli artisti” a partire da un’indagine delle vicende umane e biografiche, delle dichiarazioni di poetica dei

¹ V.W. Feierabend, *Il futurismo in Germania/ Der futurismus in Deutschland*, in G. Lista (a cura di), *Futurismo. La rivolta dell’avanguardia/ Die Revolte der Avantgarde*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 14.

² H. Walden, *Einblick in die Kunst - Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag der Kunst, Berlin 1917.

³ Cfr. H. Hildebrandt, *Die Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts, Handbuch des Kunstwissenschaft*, Akademische Verlagsgesellschaft Athanaion, Wildpark- Postdam 1925, p. 377; M. Osborn, *Handbuch der Kunstgeschichte*, vol. V, *Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, IX edizione, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1925, p. 428.

⁴ J. Itten, *Über die Möglichkeiten der modernen Kunst*, cit.

⁵ A proposito dei futuristi afferma che concepirono il nostro tempo come movimento dinamico, e indagarono tutti i problemi relativi alla rappresentazione del moto. Il saggio era accompagnato da quattordici immagini proposte come esemplificative del percorso del modernismo, muovendo da *L’Exécution de Maximilien* di Manet, e passando poi - non seguendo un ordine cronologico - per opere di Matisse, Picasso, Modrian, Dalì, lo stesso Itten; Carrà, che è l’unico italiano inserito, è ricondotto alla tradizione pittorica di Tintoretto.

⁶ “Colore, tono, gamme, costruzioni, son rapporti sostanziali ed essenziali. Il simultaneismo di Carrà è più nei programmi che nei dipinti. Comunque siano le sue composizioni e compenetrazioni mantengono inalterate il ritmo strutturale e cromatico. *I funerali dell’anarchico Galli* (1911), *Sobbalzi di carrozza* (1911), *Il tram* (1911) corrispondono alla tematica dimostrativa nell’aspetto generale: ma esaminati al di là degli urti, dei frazionamenti e delle fughe centrifughe non sono che accordi di gamme, forme e corpi perfettamente articolati. Nel moto Carrà continua a costruire. Per lui, come per i cubisti, è una necessità costante. [...] Il rapporto tra forma e colore è sempre denso, il disegno ingranato, spazi e corpi associati da un identico ritmo: per quanto violenta e irruenta la scomposizione non riuscirà, tanto meno a sottrarre, questi valori concreti. L’atmosfera è elastica ma i corpi restano solidi. *La Galleria di Milano* (1912) come esempio costruttivo basta per tutti”.

Cfr. R. Carrieri, *Pittura, scultura d’avanguardia in Italia (1890-1950)*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1950, p. 36.

manifesti programmatici. *Ballerina blu* era inoltre stata esposta l'anno precedente alla mostra *Twenty-Century Italian Art* del MoMA, mentre le altre due opere dell'artista erano esposte per la prima volta a Kassel, e ripresentate l'anno successivo in occasione della mostra monografica a Parigi. Il riferimento citato da Haftmann riguardo a Severini è lo stesso proposto da Marchiori, cioè il catalogo curato da Pierre Courthion, edito nel 1930.

La lettura del movimento proposta a Kassel mostra quindi di rifarsi a elementi diversificati, seppur proponendo una limitazione cronologica e una generale tendenza a esaltare soprattutto la figura di Boccioni, assumendo un canone diffuso che trova riscontro anche da un'indagine della rassegna stampa. Boccioni risulta infatti uno dei nomi ricorrenti nelle recensioni della prima edizione, spesso menzionato anche in semplici trafiletti, proposto quindi tra i "nomi di punta" presenti. Ricorre anche il confronto con le ricerche tedesche, e in particolare Niels von Holst lo confronta con Marc nella resa coloristica¹ e anche Wolfgang Christlieb - in un articolo apparso su testata ignota conservato presso il documenta Archiv - lo pone in parallelo con l'attività svolta dal Blaue Reiter². Balla è invece pressoché ignorato: appena menzionato da Doris Schmidt in un articolo in cui si legge la Metafisica come "una controtendenza al Futurismo, ai grandi quadri di Boccioni e Carrà, allo spazio roteante di Balla"³ e da Kurt Fackiner, che esalta l'ampia presenza di prestiti privati che hanno permesso l'esposizione di opere ancora poco note:

Da un mostra che si propone di mostrare la documentazione dello sviluppo dell'arte attraverso le opere più importanti non ci si aspetta di scoprire nuovi talenti prima ignoti. Ma, dal momento che qui molte opere sono state prestate da collezioni private e sono esposte per la prima volta pubblicamente, è possibile trovare artisti visti raramente, come gli italiani Balla, Carra [sic], Boccioni, de Chirio [sic] e la giovane generazione con Crippa, Moreni, Vedova⁴.

Nell'articolo uscito il 25 giugno sulla "Hessische Allgemeine" „*documenta*" - *Großes Zauberwort in kleinen Lettern (documenta: una grande parola magica con l'iniziale minuscola)*⁵ l'autore anonimo esalta la capacità degli organizzatori di ottenere quadri di fondamentale importanza per la storia del modernismo da parte di collezioni di tutto il mondo; in particolare si sofferma sulle opere - di Picasso, Klee e Carrà - provenienti dal MoMA e sul prestito di *Sobbalzi di carrozza* di Carrà, affermando che il collezionista americano Rotschild avrebbe detto che "era un onore prendere parte ad una mostra tanto significativa". Più

¹ N. von Holst, *Neues Leben im alten Europa*, cit.

² W. Christlieb, *Eine Zeit steht zu sich selbst: Die Ausstellung documenta in Kassel berichtet über 50 Jahre Kunst*. [1955], Testata e datazione ignote.

³ D. Schmidt, „DOCUMENTA" - *Bilanz des Jahrhunderts*, cit.

⁴ K. Fackiner, „Documenta" des 20. Jahrhunderts, cit.

⁵ Z., „*documenta*" - *Großes Zauberwort in kleinen Lettern*, in "Hessische Allgemeine", 25 giugno 1955.

scarse sono invece le citazioni di Severini, attestato in un articolo di Wilhelm Westecker pubblicato su "Christ und Welt"¹ in cui recensisce la mostra come un percorso che porta al trionfo dell'astrattismo, e da German Vonau, che analogamente esalta il carattere sovranazionale della mostra definendola un confronto significativo con la biennale veneziana. Nella prima recensione proposta afferma a proposito dell'Italia: "l'apporto italiano è grande e contrastante: molti astratti, molti concreti. Nella sezione storica i grandi futuristi Severini, Carrà, Boccioni etc."² Egli torna quindi sul Futurismo in un articolo successivo³, in cui viene proposta anche la traduzione in tedesco del primo manifesto marinettiano, accanto ad estratti di scritti di Matisse, Picasso, Kirchner, Kandinsky e Klee. Vonau legge le rivoluzioni dell'arte moderna come un frutto dell'avvento della riproducibilità tecnica mediante la fotografia, che avrebbe determinato un progressivo distacco della pittura dalla necessità documentaria. Oppone quindi alle ricerche cubiste elaborate in area francese lo slancio futurista, definito come più debole nei suoi quadri (per cui menziona nuovamente Severini, Carrà e Boccioni) rispetto a quanto affermato nei suoi manifesti, che arrivano a glorificare la guerra, e definisce Marinetti come un futuro propagandista di regime, affermando che il Futurismo di fatto non arrivò mai a una "forma di costruzione razionale dello spirito".

Una critica al movimento emerge anche nell'articolo di John Anthony Thwaites che (come visto nel cap. 3.2) esprime un giudizio fortemente polemico nei confronti dell'assetto generale della mostra, in particolare per lo scarso spazio dedicato al Dadaismo e al Surrealismo. A proposito dell'avanguardia italiana egli afferma:

Paralleli al cubismo erano i futuristi italiani, fino ad ora sconosciuti in originale dallo scrivente. Per quanto possa essere significativa per noi la loro scoperta del movimento, sembra che (se a Kassel sono rappresentati in modo adeguato) Boccioni fosse l'unico a confrontarsi con un problema creativo, e senza arrivare a risultati convincenti. [...]. Dopo un inizio esitante con il grande precursore de Chirico la svolta rivoluzionaria del dadaismo e del surrealismo è appena accennata⁴.

Anche in occasione della *documenta* del 1959, nonostante la presenza futurista sia limitata alla sola presenza di Boccioni, la stampa dedica ampio spazio all'avanguardia italiana; sono numerosissimi gli articoli o anche i semplici trafiletti in cui si segnala la presenza del movimento nella sezione di apertura della mostra dedicata agli "argomenti del XX secolo"⁵. Un'analisi più approfondita

¹ W. Westecker, *Auf der Triumphstraße*, cit.

² G.M. Vonau, "*documenta*"-Ausstellung von europäischem Format, cit.

³ G.M. Vonau, *Zweiter Rundgang durch die „documenta*", op.cit.

⁴ J. A. Thwaites, *Documenta: Große Internationale Kunstausstellung*, cit.

⁵ A titolo esemplificativo si possono citare:

è invece proposta da Ulrich Seelman-Eggebert - critico principalmente teatrale, particolarmente attento alle vicende culturali italiane¹ - nella recensione *Aufbruch und Fall des Futurismus (Origine e caduta del Futurismo)*², in cui è possibile riscontrare una sostanziale analogia con le posizioni di Haftmann. Nell'articolo viene recensita la mostra tenutasi per il cinquantenario del Futurismo a Palazzo Barberini, portata poi in Svizzera a Winterthur e in apertura l'autore cita proprio l'opera esposta a Kassel come esemplificativa delle peculiarità del movimento:

Alla seconda documentata il futurismo italiano era documentato dall'opera di Umberto Boccioni *Dinamismo di un corpo umano*. Attraverso il titolo di quest'opera sono indicati due aspetti peculiari del futurismo: che esso muoveva verso la rappresentazione pittorica del dinamismo, e che resta così legato all'aspetto oggettuale e figurativo³.

Egli introduce quindi la storia del movimento, a partire dall'atto fondativo con la pubblicazione su "Le Figaro" del manifesto marinettiano, soffermandosi sulle sue componenti belliciste e nazionaliste; afferma quindi ironicamente che "ciò che inizialmente appariva come una nuova associazione attivista-omoerotica per soli uomini è stato una grande risveglio per l'arte italiana, con effetti sulla Germania (Il Blaue Reiter!), la Francia e soprattutto nella Russia prerivoluzionaria"⁴. Come Haftmann Seelman-Eggebert legge il movimento come il principale fautore di un "risveglio" dell'arte italiana, soffermandosi sul suo impatto sulle ricerche internazionali coeve e sulla giovane arte italiana del dopoguerra, per cui menziona in particolare le ricerche di Vedova; al contempo egli propone un'analoga periodizzazione che vede il movimento come "già esaurito allo scoppio della guerra", screditando fortemente la figura di Marinetti e degli esponenti del cosiddetto "Secondo Futurismo".

La centralità attribuita a Boccioni torna anche nelle recensioni della terza documentata, per quanto la presenza del Futurismo - inserito nella mostra del disegno - non ricorra con particolare evidenza. In particolare egli viene citato nuovamente da Niels von Holst, in un articolo pubblicato su diverse testate nella

K.R., *Die neue Documenta in Sicht*, in "Düsseldorfer Nachrichten", 13 giugno 1959; A. Reinartz, *Die Kunst der ganzen Welt: Documenta II in Kassel*, in "Bergedorfer Zeitung", 7 luglio 1959; D. Westecker, *Die Kunst der Welt in unserer Zeit*, in "Kasseler Post", 12 luglio 1959; M. Netter, *Weltstil oder romantischer Irrgarten?*, in "Die Weltwoche", 31 luglio 1959.

¹ Ad esempio recensisce per diverse testate tedesche alcune delle regie di Strehler al Piccolo di Milano, mentre nel 1960 recensisce su "Die Weltkunst" la mostra a Palazzo Reale promossa dal MoMA *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*.

Cfr. U. Seelman-Eggebert, *Experiment mit Carlo Goldoni*, in "Darmstädter Echo", 14 gennaio 1955; *Pamphlet wider die Diktatoren*, in "Die Welt", 14 gennaio 1958; *Italienische Meisterwerke aus amerikanischem Besitz in Mailand*, in "Weltkunst", n.15 1960, pp. 4-5; *Strehlers neuer Arlecchino*, in "Stuttgarter Nachrichten", 10 agosto 1963.

² U. Seelman-Eggebert, *Aufbruch und Fall des Futurismus*, in "Darmstädter Echo", 17 novembre 1959.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

prima settimana di luglio¹. Passa invece completamente sotto silenzio la presenza di Sironi, e quella di Severini è segnalata unicamente nella recensioni proposte dal "Nordwest-Zeitung"² e dal "Heidenheimer Zeitung"³, in cui è menzionato sempre assieme a Boccioni in qualità di rappresentate del contributo futurista. Per quanto la presenza del Futurismo sia scarsamente sottolineata dalla stampa, gli articoli citati dimostrano come a metà degli anni '60 non fosse stato ancora scalfito - a differenza che in Italia - un modello storiografico che tendeva a confinare il movimento unicamente alla sua primissima produzione.

Un ultimo aspetto necessario da considerare, e che apre nuove linee di indagine, è quella di come la presentazione del Futurismo nella Germania Federale abbia influenzato la coeva produzione artistica. Negli anni di queste edizioni di documenta - e del processo di rilettura internazionale del movimento - può infatti essere ravvisato un interesse costante per il Futurismo da parte degli artisti su un piano internazionale, soprattutto a partire dalla pubblicazione dei manifesti. Per quanto anche negli anni '50 sussistesse un'attenzione per esso⁴ è infatti soprattutto dall'inizio del decennio successivo che si può riscontrare un recupero sistematico di quella che era stata l'estetica futurista da parte di esponenti di indirizzi di ricerca differenti come il New Dada, la Pop Art, l'arte cinetica, anche con omaggi espliciti come nel caso di *Quattro fontane per Balla* di Jim Dine del 1961, o il celebre *Futurismo rivisitato* di Schifano del 1965.

Anche nel contesto tedesco è possibile ravvisare un'influenza del Futurismo, ad esempio nelle ricerche ottico-cinetiche del gruppo Zero (anche attraverso la mediazione di Manzoni e Fontana). Günther Uecker racconta nell'intervista concessa in occasione della mostra *Zero. 1958-1968 Tra Germania e Italia*⁵, come all'interno della sua formazione avvenuta nella DDR venisse studiato anche Marinetti, secondo una linea interpretativa che lo inseriva tra le "tappe che avevano preparato il fascismo". L'influenza dei manifesti marinettiani può facilmente essere identificata nelle posizioni del gruppo e nei suoi assunti

¹ N. von Holst, *Documenta III in Kassel: Kunstwerke aus den letzten hundert Jahren*, in "Sindelfinger Zeitung", 1 luglio 1964; in "Fellbacher Zeitung", 1 luglio 1964; in "NWZ, Geislinger Fünftälerbote", 1 luglio 1964; in "Wiesbader Kurier", 1 luglio 1964; in "Stuttgarter Nachrichten", 7 luglio 1964; in "Rhein-Zeitung", 11 luglio 1964.

² J. Weichardt, *Handzeichnungen - Kern der "documenta III": Weltschau der Kunst in Kassel (2)*, in "Nordwest-Zeitung", 9 luglio 1964.

³ J. Morschel, *Glanzstücke der modernen Kunst*, in "Heidenheimer Zeitung", 9 luglio 1964.

⁴ Si pensi ad esempio agli artisti di Forma 1 e al loro rapporto con Balla, o al MAC che vede tra i suoi esponenti artisti che si erano formati nel movimento come Munari o Regina, fino allo Spazialismo di Lucio Fontana, ma anche in area francese agli spettacoli di Nicolas Schoeffler o alle sculture meccaniche di Jean Tinguely.

Cfr. G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*, cit.

⁵ S. Martin, S. von Wiese (a cura di), *Due mondi diversi. Intervista di Sylvia Martin e Stephen von Wiese a Günther Uecker*, in M. Meneguzzo, S. von Wiese, *Zero. 1958-1969 tra Germania e Italia, catalogo della mostra*, Siena, Palazzo delle Papesse, 29 maggio - 19 settembre 2004, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 167.

teorici, quali l'attenzione per l'elemento tecnologico, per il dinamismo, ma anche la più generale attitudine al superamento di distinzioni nette tra i diversi linguaggi espressivi (pittura, scultura, scenografia); ad esempio nel testo pubblicato nel 1961 su "Zero" dallo stesso Uecker si afferma che "la tecnologia come medium di composizione offre grandi possibilità alla formazione dell'informazione estetica" e "rendere lo sviluppo di un movimento visibile come una dinamica enuncia una azione significativa". Anche Udo Kultermann nell'articolo pubblicato nel 1960 su *Azimuth* dedicato all'emergere di "una nuova concezione di pittura" (citando artisti quali Castellani, Dorazio, Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene, Rothko, Still e Tinguely) ricorda tra "i movimenti preparatori" il Futurismo¹, assieme alle opere di Malevič e Delaunay¹.

In conclusione documenta rappresenta quindi una tappa essenziale nel processo che, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, porta ad una riscoperta, ad una rilettura critica e ad una ripresa in ambito artistico della poetica futurista, presentandone però al contempo un quadro fortemente limitato, ancorato ad una visione idealista incapace di cogliere il modo in cui si stava sviluppando il dibattito sul movimento e la portata che esso aveva sulla produzione contemporanea. Laddove il Futurismo si era fatto portavoce di un mutamento che voleva investire tutti i settori dell'esperienza dell'uomo - quindi propugnando un punto di vista artistico così come filosofico, ideologico, etico - con *Malerei* e documenta viene proposta una sua lettura estremamente riduttiva, che ne tralascia tanto la componente "anarchica" mutuata da Sorel - ridotta assieme alla poetica marinettiana nel suo complesso ad una forma di irrazionalismo precorritrice del fascismo - quanto lo sperimentalismo delle diverse forme espressive adottate, appiattendolo unicamente sulla pittura ricerche che avevano spaziato dal teatro alla fotografia, dal parolibero all'architettura. Ancora nel 2008, in occasione dell'uscita del volume bilingue curato da Giovanni Lista *Futurismo la rivolta dell'avanguardia/ Die Revolte der Avantgarde* promosso dalla Fondazione VAF, Feierabend insiste sulla necessità di liberare il movimento da un'interpretazione "restrittiva" e "monodimensionale"², a conferma di una permanenza all'interno della storiografia tedesca di modelli interpretativi modellati su *Malerei* e sul taglio di documenta.

3.6 Metafisica, Novecento, Scuola Romana

La prima documenta mostra un'attenzione costante per l'avanguardia storica italiana, non solo per quanto concerne il Futurismo. In particolare viene

¹ U. Kultermann, *Una nuova concezione di pittura, "Azimuth" n.2, 1960, s.p.; rist. in M. Meneguzzo, S. von Wiese, Zero, cit., pp. 197-198.*

² V.W. Feierabend, *Il futurismo in Germania, cit., p. 33.*

dato ampio spazio alla Metafisica, coinvolgendo tanto artisti di grande notorietà internazionale come de Chirico, Carrà e Morandi quanto figure, come de Pisis, decisamente meno note in ambito tedesco; vengono inoltre proposti Sironi - ma in un'ottica che tende ad eluderne la produzione realizzata negli anni del ventennio - e la Scuola Romana. Non trovano spazio invece, ad eccezione di Magnelli (che sarà trattato nel capitolo successivo), le ricerche legate all'astrattismo prebellico, marginalizzate anche in *Malerei*.

Nel complesso documenta restituisce un quadro della produzione italiana di questi anni diversificato e complesso, ma, come nel caso del Futurismo, da un'indagine attenta emerge come esso sia interrelato a un disegno teorico di fondo che si fa specchio di una precisa questione storiografica. Se consideriamo le cronologie delle opere esposte alla prima documenta, emerge con chiarezza come ad una forte presenza della produzione degli anni '10, succeda un generale calo di attenzione nei confronti di quanto realizzato nel decennio successivo. La tendenza generale è dunque quella di marginalizzare la produzione italiana realizzata negli anni del ventennio, ad eccezione che per alcuni esponenti della Metafisica, spesso non a caso letti come artisti "isolati" rispetto alle vicende storiche e sociali in atto, come nel caso di Morandi. La chiave di lettura proposta a Kassel si perpetua anche nei decenni successivi e ancora nel 1989 Celant parla di un fenomeno di "rimozione" da parte della storia internazionale di quanto prodotto in Italia negli anni del fascismo, a prescindere dalla sussistenza o meno di implicazioni con la politica culturale di regime:

La diffusione "ufficiale" dell'arte arriva così a rimuovere, dalla storia internazionale, l'arte italiana dal 1920 al 1945, perché in rapporto diretto, non importa se a favore o contro, con il regime fascista. Per molti quest'arte è diventata una propaganda di destra o di sinistra. È caduta quindi nella trappola della retorica sociale e politica, che non viene accettata dalla concezione più o meno idealizzata dell'artista libero, diffusa dai vincitori¹.

Anche in questo caso le linee interpretative da cui partire per comprendere le scelte operate a Kassel sono identificabili negli scritti di Haftmann. Nel 1948 egli citava la Metafisica nel già menzionato articolo *Der Ding und seine Bedeutung*², ponendola come premessa all'operazione surrealista di risemantizzazione dell'oggetto di uso comune attraverso la sua decontestualizzazione. Inoltre tra il 1950 e il 1951 egli curava la rubrica *Die Meister der italienischen Moderne (I maestri del modernismo italiano)* sulla rivista "Die Kunst und das schöne Heim", con quattro articoli monografici rispettivamente dedicati a Carrà³, de Chirico¹, Usellini² e Morandi³. Egli

¹ G. Celant, *Un mosaico di identità*, in P. Hultén, G. Celant, *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano 1989, p. 18.

² W. Haftmann, *Der Ding und seine Bedeutung*, cit.

³ W. Haftmann, *Die Meister der italienischen Moderne: 1. Carlo Carrà*, in "Die Kunst und das schöne Heim", n. 48, 1950, pp. 362-365, rist. in W. Haftmann, *Skizzenbuch*, cit., pp. 221-224.

riconduceva la Metafisica ad un ritorno alla “classicità” della cosa di matrice arcaista, che per Carrà e Morandi partiva dal recupero della pittura di Giotto, Masaccio e Paolo Uccello, legando la tradizione italiana alle ricerche contemporanee francesi⁴, per de Chirico dalla statuaria antica e da una concezione “demoniaca” del classico che muoveva da Winkelmann coniugata con la tradizione nordica di Böcklin. Usellini- l’unico che non sarà incluso a documenta- veniva ricondotto a quel clima tra neo-primitivismo e “realismo ingenuo” debitore della Metafisica, adottando una linea interpretativa che riecheggiava quanto sostenuto da Carrieri nel saggio *Fantasia degli Italiani*⁵.

In *Malerei* il movimento è dettagliatamente trattato nel capitolo dedicato a “l’esperienza magica delle cose e l’esperienza dell’assoluto” ed è ricondotto alla seconda categoria della polarità di matrice kandiskiana tra “grande astratto” e “grande reale”, identificando la premessa essenziale di un rapporto “magico” con la cosa nel primitivismo e nell’uso deliberato del “kitsch” di Rousseau; secondo Haftmann la Metafisica “non portava un nuovo modo di dipingere; portava un nuovo modo di vedere le cose”⁶, basato su una sensibilità rivolta agli oggetti del quotidiano. Nel capitolo dedicato all’arte tra le due guerre egli torna sul movimento definendolo “più che una “teoria” un’attitudine umana”; identificandone i due massimi esponenti in Carrà e de Chirico, ne identifica il carattere essenziale nel ritorno a quel classicismo e a quell’idealismo che il Futurismo aveva frantumato, e quindi a una forma di “italianità” basata sulla solidità delle cose, contraltare delle ricerche che muovevano invece dall’Impressionismo.

¹ W. Haftmann, *Die Meister der italienischen Moderne: 2. Giorgio De Chirico*, in “Die Kunst und das schöne Heim”, n. 49, 1951, pp. 54-57, rist. in W. Haftmann, *Skizzenbuch*, cit., pp. 224-226

² W. Haftmann, *Die Meister der italienischen Moderne: III. Gianfilippo Usellini*, in “Die Kunst und das schöne Heim”, n. 49, 1951, pp. 170-172, rist. in W. Haftmann, *Skizzenbuch*, cit., pp. 226-228.

³ W. Haftmann, *Die Meister der italienischen Moderne: 4. Giorgio Morandi*. In “Die Kunst und das schöne Heim”, n. 49, 1951, pp. 322-324.

⁴ Ad esempio affermava a proposito di Carrà:

“Già pochi anni dopo la patetica rivoluzione del Futurismo nel 1909, che strappò l’Italia dall’apatia secolare dell’Ottocento, la pittura italiana tendeva a un curioso paradosso di anarchia, quasi senza volerlo, e ritorno alla pura classicità; questo significa che essa voleva tornare “all’idea italiana della solidità originale della cosa” (Carrà). La “pittura metafisica” di De Chirico e Carrà dal 1917 ne ha segnato l’inizio. A partire da essa, la pittura italiana ha sviluppato, dal desiderio di un ordine grande e semplice nell’immagine, un proprio particolare amore per l’oggetto e le forme più semplici. [...] L’origine di questo atteggiamento nella pittura italiana è strettamente legato al nome di Carlo Carrà (nato nel 1888). Carrà ha avuto un grande ruolo di insegnamento per l’Italia, perché è riuscito in un modo umanistico a collegare le visioni costruttiviste della nuova pittura francese - riconoscendone i maestri in Cézanne, Seurat, Rousseau, Braque e Derain - con gli antichi valori dell’arte italiana, con Giotto, Piero della Francesca e Masaccio. L’Arte italiana del XX secolo è arrivata grazie a Carrà al proprio valore specifico, il realismo classico”.

Cfr. W. Haftmann, *Die Meister der italienischen Moderne: 1. Carlo Carrà*, cit.

⁵ R. Carrieri, *Fantasia degli italiani*, Editoriale Domus, Milano 1939.

⁶ W. Haftmann, *Malerei*, p. 236.

Come illustrato nel capitolo precedente, Carrà è uno degli artisti italiani di cui erano esposte più opere nell'edizione di documenti del 1955; oltre alle quattro del periodo futurista sono infatti proposti altri dieci lavori realizzati tra il 1917 e 1954: Il primo è *La camera incantata* del 1917 della collezione Jesi, citata anche da Argan nell'articolo del 1939 *Appunti su Carrà* pubblicato sulla rivista "Le Arti"¹. Dalla corrispondenza consultata presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze, risulta che la rivista fosse stata segnalata a Kriegbaum dallo stesso Argan², ed è quindi possibile che Haftmann, che a quella data lavorava ancora per l'istituto, abbia avuto modo di prendere visione dell'articolo. L'opera era inoltre presente nel testo di Carrieri del 1950³, già citato come una delle maggiori fonti di *Malerei*, nella monografia dello stesso anno di Apollonio⁴ dedicata alla Metafisica e, in particolare, nel testo indicato come riferimento diretto da Haftmann per quanto concerne l'artista, la monografia di Pacchioni del 1945⁵, citata sia nel primo volume sia nella versione aggiornata del 1959 della sua enciclopedia. Anche *L'ovale delle apparizioni* dalla collezione Jucker e *La figlia dell'ovest*, proveniente della collezione Frua, rispettivamente del 1918 (a Kassel datato 1917) e del 1919, erano riportati nei volumi di Apollonio⁶ e Carrieri⁷. Dalla collezione Mattioli provenivano le due opere selezionate della produzione di Carrà degli anni '20, entrambe presentate alla mostra del MoMA del 1949 *Twenty-Century Italian Art. L'amante dell'ingegnere* del 1921 - una delle opere più note e pubblicate dell'artista, anch'essa riportata da Apollonio e Carrieri - e *Mattino al mare*, del 1928, presente invece nel testo di Pacchioni, in cui figurava anche il *Barcaiolo* del 1930, della collezione Pecorini Zambler. Ancora inedita invece è *L'Ultimo bagnante* del 1938, prestata dalla Galleria del Naviglio, mentre non vengono riportate né la datazione né le dimensioni dell'opera citata unicamente come *Der Sommer (L'estate)*, il cui prestatore indicato è il Museo Civico di Milano, identificabile quindi con *Estate* del 1930, citata da Argan nell'articolo menzionato e ancora da Pacchioni, ed esposto nel 1931 alla Quadriennale di Roma. L'opera risulta inoltre presente anche nella documentazione fotografica della mostra, anche se erroneamente presentata come un'altra opera esposta, *Frauen am Meer (Donne al mare)*, datata in catalogo al 1954 e prestata dallo stesso artista. L'unica opera riportata nel catalogo generale corrispondente a questo titolo è invece del 1942, mai pubblicata e di proprietà di un collezionista privato. Infine era esposta l'opera ancora inedita, sempre di proprietà dell'artista, *San Lorenzo al Mare*, del 1951,

¹ G.C. Argan, *Appunti su Carrà*, in "Le Arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna", anno I, fasc. III, 1939, pp. 283-287.

² Lettera di Giulio Carlo Argan a Friedrich Kriegbaum del 7 novembre 1938
In: KHI, Faldone U1, U186-D206, Korrespondenz 1937-1939.

³ R. Carrieri, *Pittura, scultura d'avanguardia in Italia*, cit.

⁴ U. Apollonio, *Pittura metafisica*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1950, tav. 7.

⁵ G. Pacchioni, *Carlo Carrà*, Ed. del Millione, Milano 1945.

⁶ U. Apollonio, *Pittura metafisica*, cit., tav.8.

⁷ R. Carrieri, *Pittura, scultura d'avanguardia in Italia*, cit.

anch'essa datata in catalogo 1954.¹ L'artista sarà riproposto a Kassel anche nella mostra del disegno nel 1964, oltre che con il già citato *Nudo di donna* del periodo futurista della collezione Jesi, con *Manichino* del 1917 e *La massaia* del 1922, della Galleria d'Arte Annunciata. A prescindere dagli errori di alcune datazioni, Haftmann propone dunque una rassegna della produzione di Carrà che abbraccia un ampio arco cronologico, presentando oltre ad alcuni dei lavori più noti dell'artista degli anni '10 un considerevole nucleo di dipinti che spaziano dalla Metafisica ad opere degli ultimi anni.

In *Malerei* egli afferma che la Metafisica rappresentava il momento di massimo sviluppo del suo stile personale, pur riconoscendo la presenza di una "gravità formale" peculiare già visibile nella sua prima produzione. Haftmann dimostra di avere conoscenza precisa della critica italiana su Carrà, rifacendosi in particolar modo all'ampia monografia di Pacchioni, preferendo quindi assumere come riferimenti testi legati al contesto di appartenenza dell'artista, nonostante esistesse anche una ricca letteratura tedesca che certamente non doveva essergli ignota. Nell'itinerario critico tratteggiato da Massimo Carrà nella monografia edita nel 1970 per la collana "I classici dell'arte" Rizzoli, si afferma che proprio la critica tedesca fu la prima a cogliere, prima ancora che in Italia, l'importanza storica del pittore, ricordando gli interventi degli anni '20, che non potevano essere ignoti ad Haftmann, di Roh² e Worringer³. Quest'ultimo in particolare aveva dedicato un articolo edito su "Wissen und Leben" all'opera *Pino sul mare*, dopo averne visto una riproduzione nella collana curata da Adolf Behne *Sieg der Farbe*⁴ e aver preso contatti con l'artista stesso⁵.

La riesamina della rassegna stampa della prima documenta conferma la notorietà di Carrà nell'ambito tedesco; in particolare Will Grohmann elogia

¹ Cfr. Carrà. *Tutta l'opera pittorica*, cit.: 4/17, 1/18, 2/19; 7/21; 3/28; 4/30; 14/30; 15/38; 16/ 42; 20/51.

² Cfr. F. Roh, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925.

³ W. Worringer, *Pinie am Meer*, in "Wissen und Leben", n. 18, 1925, pp. 1165-1169.

⁴ A. Behne (a cura di) *Sieg der Farbe*, Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin [1924]. Il testo è datato 1940 ca. nell'Union Catalog Northern Germany, datazione chiaramente inconciliabile con la lettera; un articolo dello stesso Behne dedicato ad esso appare nel numero di novembre del 1925 della rivista "Die Form".

Cfr. A. Behne, *Sieg der Farbe*, in "Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit", novembre 1925, pp. 31-32.

⁵ Cfr. Lettera di Wilhelm Worringer a Carlo Carrà del 12 maggio 1924, da Bonn a Milano Car.I.151.1, Fondo Carlo Carrà, CIM, Catalogo Integrato del MART:

"Gentilissimo signor Carrà, il motivo del mio scritto è la riproduzione a colori del suo quadro *Pino al mare*, riproduzione che è stata pubblicata tempo fa dalla *Photographische Gesellschaft* di Berlino nella opera *Sieg der Farbe*. Non posso tacerle che nessun moderno quadro mi ha fatto, in questi ultimi anni, una così forte impressione come il Suo. È diventato di mia spirituale proprietà. Se non avessi l'intenzione di esporre le mie opinioni in proposito, pubblicamente, in una rivista, le direi minutamente perché questo quadro, nella sua cosmica serietà, ha per me un così grande significato. Per la pubblicazione di cui sopra ho bisogno del suo aiuto, cioè del permesso di riprodurre il quadro... Saluto il forte pittore di *Pino al Mare*."

“l’ampia rassegna” proposta delle sue opere, mentre il quotidiano locale “Kasseler Zeitung” gli dedica un articolo monografico in cui propone una breve biografia dell’artista tratta dal testo di Doris Wild *Moderne Malerei*¹. Anche in occasione della seconda edizione, a cui non prende parte, lo si trova menzionato tra le “assenze” da Niels von Holst nell’articolo *In Kassel fehlt einiges (A Kassel manca qualcuno)*², mentre non risulta attestato nella rassegna stampa della terza neppure nelle recensioni specificatamente dedicate alla mostra del disegno.

Haftmann riconduce ad una poetica improntata sull’arcaismo e il recupero dell’oggetto, oltre a Carrà, anche Morandi e Casorati, in una lettura in cui si ritrova eco di quella concezione “primitivista” dell’italianità che vede tra i suoi esegeti Ardengo Soffici, il cui scritto del 1908 su Cézanne³ è proposto da Ferdinando Bologna come il battistrada di una costruzione della dimensione “mitica”, “mediterranea”, “quasi mistica” dell’arte italiana in nome di un recupero del toscanesimo (l’arte etrusca) e di una “nuova edizione del fiorentinismo vasariano (Giotto e Masaccio)⁴.

Morandi è affiancato a Campigli e all’opera scultorea di Gustav H. Wolff, come risulta dalla documentazione fotografica della settima sala, in cui si possono vedere, direttamente collocate sul tendaggio bianco utilizzato come elemento divisorio dello spazio, quattro delle undici nature morte presentate: tre provenienti dalla collezione Jesi, di cui una del 1918 e due dell’anno successivo (anche se una erroneamente datata a Kassel 1918) e una, sempre del 1919 retrodatata al 1918, della collezione Orombelli, acquistata da questi in occasione della partecipazione di Morandi alla mostra presso la Galleria Il Milione *20 firme in una mostra collettiva* del 1937⁵ e riportata nella monografia di Beccaria del 1939⁶, proposta da Haftmann tra i propri riferimenti per *Malerei*. Tutte e quattro erano state proposte alla Biennale di Venezia del 1948, inoltre la prima era citata in *Pittura Italiana Moderna* di Apollonio⁷, e le altre tre in *Pittura scultura d’avanguardia in Italia* di Carrieri⁸. Della collezione Jesi sono anche le *Natura Morta* del 1929, anch’essa citata da Beccaria⁹, quella del 1943, citata invece nel testo di Gnudi del 1946¹⁰ - anch’esso proposto da Haftmann tra i propri riferimenti relativi al pittore bolognese - quelle del 1949 e del 1951, quest’ultima esposta a

¹ D. Wild, *Moderne Malerei: Ihre Entwicklung seit dem Impressionismus 1880 - 1950*, Konstanz, Zürich 1950.

² N. von Holst, *In Kassel fehlt einiges*, in “Schleswiger Nachrichten”, 17 luglio 1959.

³ A. Soffici, *Paul Cézanne*, in “Vita d’arte”, n.6, giugno 1908, pp. 320-331.

⁴ Cfr. F. Bologna, *La coscienza storica dell’arte italiana: introduzione alla “Storia dell’arte in Italia”*, Utet, Torino 1982, p. 181.

⁵ Cfr. *20 firme in una mostra collettiva*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 23 gennaio - 14 febbraio 1937.

⁶ A. Beccaria, *Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano 1939, tav. XIV.

⁷ U. Apollonio, *Pittura italiana moderna*, Neri Pozza, Venezia 1950, p. 47.

⁸ R. Carrieri, *Pittura, scultura d’avanguardia in Italia*, cit., tav. 176.

⁹ A. Beccaria, *Giorgio Morandi*, cit., tav. XXIII.

¹⁰ Cfr. C. Gnudi, *Morandi*, Edizioni U, Firenze 1946, fig. 41.

Kassel per la prima volta; mentre quelle del 1931, del 1942 - rispettivamente citate da Beccaria¹ e Gnudi²- e del 1954 provengono rispettivamente della collezione Mattioli, dalla collezione Vismara e dalla collezione Jucker³. Ancora della collezione Jesi è la *Natura morta* del 1948 proposta a Kassel nel 1959, e precedentemente esposta alla Biennale di San Paolo del 1957, mentre le altre quattro (del 1954, 1957, 1958 e 1959), provengono da collezioni private ed sono esposte per la prima volta a Kassel.⁴ Nella mostra del disegno della terza documenta infine sono proposte altre due Nature morte della collezione Jesi, rispettivamente del 1921 e del 1936.

Le opere scelte appartengono dunque a quelle che possono essere identificate come le maggiori collezioni di Morandi (Mattioli, Jucker e soprattutto Jesi, tra i primi ad interessarsi al pittore bolognese, che aveva conosciuto grazie a Lamberto Vitali), mentre per quanto concerne i riferimenti critici è interessante notare come entrambi i testi proposti - le monografie di Beccaria e Gnudi - insistano su una lettura "morale" dell'artista, inserendosi all'interno di un dibattito che prende le mosse dalla Quadriennale di Roma del 1939 - lo stesso anno in cui esce la monografia di Beccaria - e che si protrae poi all'indomani della liberazione. A seguito della partecipazione di Morandi alla mostra romana - con una sala monografica con sessantasei opere - e dell'assegnazione del secondo premio, in favore di Bruno Saetti, si scatena infatti una polemica che vede contrapporsi ai detrattori che ne negano l'originalità - come l'artista Luigi Bartolini⁵ - i critici che invece lo sostengono, tra cui Marchiori, Ragghianti e lo stesso Beccaria.

Beccaria in particolare legge la produzione pittorica del pittore come un'"espressione dell'abito mentale dell'artista", tratteggiando un ritratto della sua personalità che insiste sulla sua preparazione "ascetica", basata su digiuni, silenzi e isolamento, del tutto indipendente da apporti esterni. Questa lettura sarà problematizzata da Haftmann in uno dei suoi ultimi scritti - il contributo al

¹ A. Beccaria, *Giorgio Morandi*, cit., tav. XXVII.

² C. Gnudi, *Morandi*, cit., fig. 36.

³ Cfr. L. Vitali, *Morandi. Catalogo Generale*, Electa Editrice, Milano 1977, nn. 35, 42, 43, 44, 143, 164, 374, 418, 693, 781. Per tutte le opere è attestata l'esposizione a Kassel. Non risulta invece la natura morta del 1954, e la mancanza delle dimensioni dell'opera nel catalogo di documenta così come di una sua riproduzione fotografica rende impossibile risalire all'opera.

⁴ *Ibid.*, n. 625; n. 963; n. 1025; n. 1096; n. 1125.

⁵ In particolare il 30 luglio del 1939 Luigi Bartolini pubblica un articolo relativo alla Quadriennale su "Quadrivio" in cui attacca duramente il pittore bolognese:

"Io, non che non riconoscessi Morandi un pittore del genere di quei furbi e freddi calcolatori parrucconi dell'avanguardia e che, fuori d'Italia creano effimere mode allo scopo di épater les bourgeois, ma non ero, e non sono, propenso a riconoscere alcun valore di innovatore-creatore al povero Morandi che, alla fine dei conti, giace sul binario del cubismo cezanniano, trasportato alle bocchette. Limata cifra. Limitatissima".

Cfr. L. Bartolini, *Chiusura della III Quadriennale*, in "Quadrivio", 30 luglio 1939, cit. in M. Pasquali (a cura di), *Il carteggio Brandi-Morandi 1938 -1963*, in C. Brandi, *Morandi*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 168-169.

catalogo della mostra tenutasi alla Galleria comunale d'arte Moderna di Bologna in occasione del centenario¹ - in cui egli ricorderà come il topos ricorrente dello stile di vita "monacale" di Morandi, non debba essere frainteso in una lettura di carattere ascetico o religioso della sua opera.

Una visione differente emerge invece nel saggio di Gnudi che rifiuta l'idea di Morandi come pittore isolato e "antisociale". Seppur collocandosi anch'egli in una prospettiva che ne legge la poetica in chiave morale, risulta evidente come nei sette anni che intercorrono tra i due saggi i termini del dibattito siano sostanzialmente mutati. Laddove Beccaria nel 1939 identificava la peculiarità dell'artista in una sorta di personalità quasi monastica, isolata da ogni implicazione sociale, il testo di Gnudi, uscito nel 1946 per la collana "Quaderni d'Arte" delle edizioni U curata da Ragghianti e Raimondi, si colloca invece nel pieno del dibattito del dopoguerra. Muovendo dal concetto crociano di un'arte in cui non vi siano "contaminazioni" tra istanze morali ed estetiche, egli attacca i detrattori di Morandi e in particolare le letture di matrice sociologica della "stampa marxista" - con diretto riferimento all'articolo pubblicato da Trombadori su "Rinascita" nel 1945² - rifiutando al contempo l'idea del pittore come "asociale". Nella prima parte dell'articolo, intitolata *Arte e Socialità*, che precede la riesamina della poetica morandiana, Gnudi propone una netta presa di posizione tanto contro le istanze ideologiche di un'arte che vede come al servizio di lotte politiche e sociali, quanto contro "un'astrazione ermetica". In conclusione egli propone un'avvertenza, in cui sottolinea come lo scritto abbia preso l'avvio "da una polemica lungamente dibattuta nel periodo seguente alla liberazione", ossia la questione del "disimpegno" dell'artista. Marilena Pasquali si è soffermata sulle posizioni espresse nel saggio, sottolineando come anche le parti che oggi appaiono più ostiche per il lettore contemporaneo - quelle ascrivibili ad una "gabbia ideologica fondata su un crocianesimo orgogliosamente innestato" - e il tentativo di fare di Morandi "un esempio forse anche troppo carico di significati e responsabilità" non possano essere disgiunte dal clima culturale in cui è sorto, all'indomani della guerra che aveva visto lo stesso critico emiliano schierarsi dalla parte dell'impegno civile.

Haftmann si muove dunque intorno a questa doppia polarità, Beccaria-Gnudi, definendo in *Malerei* la componente arcaica di Morandi - come di Carrà e Casorati - come "un atteggiamento fondamentale etico"; del primo accoglie la lettura legata all'ermetismo dell'oggetto, rifiutata da Gnudi, di cui invece riprende

¹ W. Haftmann, *Giorgio Morandi. La vita esemplare di un pittore*, in M. Pasquali (a cura di), *Giorgio Morandi. Mostra del centenario*, catalogo della mostra, Galleria comunale d'Arte Moderna, Bologna, 12 maggio - 2 settembre 1990, Electa, Milano 1990, pp. 15-28 (trad. ted. *Giorgio Morandi. Eine exemplarische Malerleben*, in E. Haftmann, W. Wirth (a cura di) *Werner Haftmann. Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1947-1990*, Hirmer Verlag, München 2012, pp. 321- 331).

² A. Trombadori, *Serietà e limiti di Morandi*, in "Rinascita" n.5-6, 1945, pp. 156-158.

il giudizio negativo rivolto alla critica sociale. Ancora nel 1990 Haftmann torna a tratteggiare Morandi come una figura “ermetica”, ricordando in particolare la vicinanza con Montale e negando possibili influenze dall’ambiente esterno e perpetuando lo stereotipo dell’artista che lavora in solitudine e riservatezza¹; a proposito della sua partecipazione a Documenta ricorda quindi:

Quando nel 1954 discussi con lui della sua partecipazione, da me ardentemente desiderata, ai primi Documenta del 1955, si creò un accordo pressoché tacito per esporre solo nature morte. Esse costituivano anche per Morandi il nucleo della sua opera. E così in questa prima e pur riuscita assemblea dell’ecumene della pittura moderna nell’Europa centrale del dopoguerra furono esposte non meno di unici nature morte (dal 1918 al 1954) di Morandi.

Era una serie grandiosa. E l’esperienza più stupefacente fu che esse intrattenevano un rapporto di amichevole vicinanza con George Braque e Juan Gris e non solo con De Chirico e Carrà. In un tale contesto questo bolognese “fuori mano” con i suoi piccoli quadri apparve come un maestro che, nell’isolamento della sua provincia italiana, aveva rispecchiato in sé le agitazioni e i rifiuti che nel nostro secolo hanno mutato così radicalmente la nostra concezione della realtà, un maestro che aveva trovato, a partire dalla propria italianità e dalle sue origini figurative, una risposta autonoma²

Il nome di Morandi è ampiamente citato nelle recensioni di tutte e tre le edizioni³, anche se non mancano pareri negativi, ad esempio espressi da Niels von Holst⁴, che definisce “fin troppo ricca” la sua presentazione, e soprattutto Lappien che lo trova, assieme a Campigli, sovrastimato, a scapito di mancanze

¹ “A Morandi non interessavano l’espressione e la manipolazione psicogeografiche. Ciò che gli importava era soltanto la penetrazione contemplante del mondo enigmatico delle cose che rappresentavano per lui natura e universo. Si trattava di dissolvere quell’“objectum” (contra-p-posizione) degli oggetti, dissoluzione che avveniva nell’affettuoso dialogo con essi e che solo in seguito liberava un’immagine rispondente. Questa sua vita completamente ritirata nel proprio lavoro esigeva tranquillità, solitudine, una discrezione che la proteggesse. [...] Ogni riflesso dall’esterno faceva immediatamente crollare lo spazio magico e lo riportava, insieme agli oggetti che vi erano raccolti, alla banalità di un soggiorno piccolo-borghese”.

W. Haftmann, *Giorgio Morandi. La vita esemplare di un pittore*, cit., p. 18.

² Ibid., p. 20

³ Lo troviamo citato nel 1955 da Ulrich Seelmann-Eggebert, Niels von Holst, Wend Fischer, Wolfgang Pehnt; nel 1959 da Ulrich Seelmann-Eggebert, da Martin G. Buttig, Hermann Dannecker, Hans Theodor Flemming. In entrambi casi inoltre il nome risulta riportato in diversi trafiletti che in cui si menzionano quelli che sono considerati come i “nomi di punta” della manifestazione.

Cfr. U. Seelmann-Eggebert, *Beiträge zur Kunstgeschichte des Jahrhunderts*, in “Mannheimer Morgen”, 19 luglio 1955; N. von Holst, *Der Weg der modernen Kunst*, in “Darmstädter Tagblatt”, 15 agosto 1955; N. von Holst, *Neues Leben im alten Europa*, cit.; Wend Fischer, *Das Publikum*, op.cit.; W. Pehnt, *Endlich ohne Mitläufer und Nachschreier*, in “Oberbergische Volkszeitung”, 23 luglio 1955; U. Seelman-Eggebert, *Aufbruch und Fall des Futurismus*, cit.; M. Buttig, *Das große Treffen der Abstrakten: Zur »documenta II« in Kassel*, in “Der Monat”, agosto 1959, pp. 75-82; H. Dannecker, *Die „Documenta II“ in Kassel*, in “Neue Württembergische Zeitung”, 24 luglio 1959; H. Dannecker, *Kaleidoskop moderner Kunst aus aller Welt*, in “Frankfurter Neue Presse”, 25 luglio 1959; H.T. Flemming, *Wo steht die bildende Kunst heute?*, in “Die Welt”, 15 luglio 1959.

⁴ N. von Holst, *Neues Leben im alten Europa*, cit.

significative come quella di Soldati¹. Nello stesso articolo si propone inoltre l'idea della Metafisica come forma di trapasso rispetto alle ricerche futuriste a partire da un ritorno all'oggettività, posizione espressa anche da Doris Schmidt che parla di "una controeazione":

L'incremento dello spazio attraverso i corpi era la forza degli italiani della cosiddetta pittura metafisica, il punto di forza di De Chirico e Carrà intorno al 1917: una controeazione al futurismo, ai grandi quadri di Boccioni e Carrà, allo spazio roteante di Balla. È probabilmente conseguente che un italiano proveniente dalla metafisica, Morandi, dipingesse quadri meditativi a partire da oggetti semplici, da scatole e bottiglie, da libri ed un vaso, che ci permettono di porci su un nuovo livello nel rapporto vibrante con il reale del mondo. Quello che si è verificato nel silenzio a Bologna è nuovo e significativo. Questi quadri sembrano gli unici ponti intatti con il mondo delle cose².

Per quanto concerne invece Casorati, Haftmann ne vede il presupposto nella pittura nordica e nell'estetica purovisibilista di Konrad Fiedler giunta in Italia attraverso la mediazione di Croce³. In particolare il riferimento proposto è la monografia edita da Hoepli nel 1940 curata dallo storico dell'arte e artista torinese Albino Galvano⁴, che dal 1928 era entrato a fare parte della scuola del pittore. Ridefinendo l'immagine destoricizzata di Casorati proposta da Gobetti nei primi anni '20⁵, che aveva ricondotto il pittore al topos dell'artista solitario, estraneo ai dibattiti e alle tendenze contingenti, il contributo critico di Galvano aveva sottolineato invece come il processo di "isolamento" di Casorati fosse da intendersi nella chiave di un'"idealizzazione platonica" della realtà, legata quindi a un'istanza spirituale di carattere metafisico⁶.

A Kassel sono proposte due opere - *Anna Maria de Lisi* del 1918 (che figurava anche nella sua personale alla Biennale del 1952) e *Tiro al bersaglio* del 1919 (erroneamente datata 1918)⁷ - che erano state oggetto di critiche da parte di Gobetti: in relazione alla prima aveva parlato infatti di un "arido schematismo"⁸, mentre nella seconda vedeva un fallimentare tentativo di accostarsi all'elemento comico⁹. Una lettura opposta era invece data da Galvano, che vede in particolare in *Tiro al bersaglio* il capostipite delle successive nature morte¹⁰. A documenta

¹ H. R. Leppien, *DOCUMENTA - eine europäische Ausstellung*, cit.

² N. von Holst, *Der Weg der modernen Kunst*, cit.

³ W. Haftmann, *Malerei*, op.cit., p. 285.

⁴ A. Galvano, *Felice Casorati*, Hoepli, Milano 1940.

⁵ Cfr. P. Gobetti, *Felice Casorati*, in "Poesia ed arte", n.10-11, ottobre-novembre 1920, pp. 230-237; P. Gobetti, *Felice Casorati pittore*, Piero Gobetti Editore, Torino 1923.

⁶ Cfr. F. Poli, *Felice Casorati. Note di lettura*, in F. Poli, G. Berolino, *Felice Casorati. Dagli anni venti agli anni quaranta*, Electa, Milano 1996, pp. 16-34.

⁷ G. Bertolino, F. Poli, *Catalogo generale dell'opera di Felice Casorati, I dipinti (1904 - 1963)*, vol. 1, Umberto Allemandi & C., Torino 1995, nn. 131, 140. In entrambi i casi si menziona l'esposizione a Kassel.

⁸ P. Gobetti, *Felice Casorati pittore*, cit., p. 97.

⁹ Ibid.

¹⁰ A. Galvano, *Felice Casorati*, cit., pp. 10-11.

figura inoltre un'opera della produzione più recente dell'artista, presentata in catalogo come *Eier auf dem Tisch* del 1955 e probabilmente corrispondente con *Uova sul paesaggio*¹. Nel complesso, l'artista è pressoché ignorato dalla stampa tedesca, con le uniche eccezioni di un articolo anonimo in cui è citato² e della recensione di Wolfgang Pehnt³, che lo riconduce, assieme a Morandi, de Chirico, Carrà e Campigli, a quella forma di "realismo magico della cosa" che recupera il quattrocento fiorentino e la statuaria etrusca e romana.

Alla tendenza di derivazione classica Haftmann contrappone una "linea impressionista di puro istinto" di cui identifica il maggiore esponente in de Pisis, riprendendo la lettura proposita da Raimondi che affermava appunto che "per tentare una situazione almeno approssimativa dell'arte di De Pisis, bisognerebbe poter definire i suoi rapporti con le opere dell'Impressionismo francese"⁴. Entrambi citano tra i riferimenti dell'artista l'opera di Manet, ma anche la tradizione veneziana (Tintoretto, Tiepolo, Guardi, Guericino), insistendo su una forma di "spontaneismo" e indipendenza rispetto alle ricerche coeve. Nella prima documenta de Pisis è presente con tre opere: *Il Fagiano con il quadro di Carrà* della collezione Deana, del 1926, olio in cui il pittore ferrarese omaggiava l'opera *l'Ovale delle apparizioni* (come visto anch'essa esposta a Kassel), letto da Marchiori come un accostamento della Metafisica alla resa pittorica impressionista; *Soldato nello studio* della collezione Jesi del 1937, anch'esso esposto alla Biennale del 1948 con il titolo *Soldatino*, e riproposto a Venezia l'anno successivo di documenta; *L'infermiera Norina* del 1949 di Paolo Stramezza, esposto alla Biennale del 1950⁵. Egli è inoltre riproposto alla terza documenta nella sezione del disegno con *Natura morta* del 1942 della collezione Jesi.

Nelle recensioni troviamo de Pisis citato da Wolfgang Christlieb, che, dopo essersi soffermato su Carrà, lo definisce assieme a Morandi, Scipione e Campigli come un artista ancora poco rappresentato:

I nostri sette critici incaricati hanno ? [parola illeggibile] che all'Italia è stato dato un posto ideale. È davvero un riconoscimento di come infine sia stato significativo il contributo italiano allo sviluppo del modernismo! Il centro per la pittura è Carrà, nato negli stessi anni di Picasso. Emerso con i futuristi, la "magia" e la pittura pura: i tre aspetti in cui brilla la stella italiana. Dove si

¹ G. Bertolino, F. Poli, *Catalogo generale dell'opera di Felice Casorati*, cit., n. 1035. Nel catalogo ragionato non si menziona l'esposizione a Kassel; tale attribuzione è proposta, per quanto né il titolo né le dimensioni coincidano perfettamente, in quanto non risultano altre opere di analogo soggetto a questa data.

² T.H., *documenta*, cit.

³ W. Pehnt, *Endlich ohne Mitläufer und Nachschreier*, cit.

⁴ G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, Vallecchi Editore, Firenze 1952, p. 14.

⁵ Cfr. G. Briganti, *De Pisis. Catalogo generale. Tomo primo, opere 1908-1938*, Electa, Milano 1991, n. 1926/7; 1937 19 (qui attestato con il titolo *Il soldatino francese*); 1949/44. Per nessuna delle tre opere viene menzionata tra le esposizioni quella di Kassel.

sposano meglio la forma classica e la sensazione lirica che nelle rappresentazione del mari e delle spiagge di Carrà? Il giovane Morandi getta un ponte verso le bambole di pezza, le stazioni e i cieli dall'intenso verde vitreo di De Chirico. C'è anche Boccioni, così memorabile e indimenticabile! Il caso italiano parallelo a Macke e Franz Marc, e come questi caduto nella prima guerra mondiale. [...] Si possono vedere anche gli insoliti, gli emarginati: Modigliani e il sarcasmo novellistico di Scipione, De Pisis e Campigli.¹

L'inserimento di de Pisis tra "gli outsider" di documenta trova corrispondenza nella rassegna stampa della mostra (e scarsa eco ha anche Modigliani, citato solo in pochi articoli²), mentre una maggiore rilevanza viene data a Campigli, di cui *I giocatori di Diabolo* è riprodotto nelle recensioni di Wend Fischer³ e Rainer Zimmermann⁴; l'artista è inoltre menzionato nell'articolo dell'"Hessische Allgemeine" dedicato all'architettura e alla scultura, in cui si afferma che dietro all'opera di Marini è collocato il suo quadro *Ragazze che mangiano il gelato*, definito come un "adorabile rococò" dalle tonalità verde-grigio-rosa. Ne parla poi Wolfgang Pehnt⁵, che lo accomuna a Morandi e Casorati nell'adesione alla poetica dell'oggetto dechirichiana attraverso un recupero della tradizione fiorentina quattrocentesca e dell'arte romana ed etrusca. Su Casorati e sulla sezione italiana si sofferma inoltre la recensione proposta sul "Weser Kurier":

Lo spettatore è quasi spaventato da un dipinto di Felice Casorati: un palo nero disposto sul pavimento marrone, pareti grigie, in parte mobili, lo spazio spoglio che apre verso l'ignoto - così il quadro (dipinto nel 1918!) sembra rispecchiare nel modo più evidente ed inquietante il reale spazio espositivo. Davanti su un alto piedistallo si trova una testa simile a una maschera misteriosa nella sua assenza di vita; dalle sue orbite oculari nere guarda il Nulla. Lì accanto nella stanza tetra la donna in abito blu si chiama Anna Maria de Lisi. Siede lì, come una tragedia antica e moderna. [...]

In un'ala sono stati riuniti gli italiani. Qui si possono vedere le raffinate nature morte di Morandi, dai monocromi finemente sfumati e i contorti inesorabilmente precisi, in un'obiettività piuttosto assurda, "natura morta metafisica". La loro mondanità è irresistibilmente forte. Se qualcuno volesse regalarmi uno di questi piccoli quadretti, solo apparentemente semplici e privi di senso, lo prenderei immediatamente con grande gioia. Proprio come per la Ballerina di Gino Severini, un vortice inquieto di blu. Il surrealismo di de Chirico lo capiamo meglio oggi grazie al cinema moderno, qualcosa grazie agli spazi interiorizzati di Cocteau. Un capolavoro è "I funerali dell'anarchico Galli" di Carrà (1911), una sinfonia dissonante di rosso cubo e torbido, verde pallido e un reticolo di linee crepitanti - le spade dei poliziotti e i bastoni dei passanti.⁶

¹ W. Christlieb, *Eine Zeit steht zu sich selbst*, cit.

² Cfr. C. Hoff, *Die künstlerische Dokumentation unserer Zeit*, in "Donau-Kurier", cit.; J. Frerking, "DOCUMENTA", cit.; U.G.P., *Die Kunst des 20. Jahrhunderts: Internationale Ausstellung "Documenta" in Kassel*, in "Westfalen Blatt", 1 settembre 1955.

³ W. Fischer, *Das Publikum*, cit.

⁴ R. Zimmermann, *Dokumente moderner Kunst*, in "Oberhessische Presse", 6 agosto 1955.

⁵ W. Pehnt, *Endlich ohne Mitläufer und Nachschreier*, cit.

⁶ T.H., *documenta*, cit.

La stessa gravità formale di carattere arcaicizzante indicata come elemento distintivo della Metafisica viene ricondotta da Haftmann anche a Sironi, le cui opere sono definite in *Malerei* dei “frammenti”, “residui di una concezione molto più vasta” che abbozzano delle visioni grandiose senza mai giungerne alla realizzazione.

Se a proposito del Novecento Haftmann parla di “neoclassicismo decorativo”, “secessionismo generico” e “patetico stile propagandistico”, riprendendo quanto affermato da Venturi nel 1946 in occasione della mostra *Pittura italiana contemporanea* presso la Redfern Gallery, che aveva avviato la lettura del Novecento come “vuota arte di Stato”¹, differente appare il suo giudizio su Sironi, che presenterà a tutte le edizioni di *documenta*. Nel saggio introduttivo alla monografia del 1985, Mario Penelope sottolinea come solo in anni a lui vicini - ad esempio con mostre come *Les réalismes: entre revolution et reaction 1919/1939* del 1981, allestita da Jean Clair al Centro Pompidou di Parigi e poi alla Staatliche Kunsthalle di Berlino - si sia verificata una rivalutazione critica di linguaggi come quello novecentista, a partire da una messa in discussione di una visione che tendeva ad indentificarlo con una forma di “arte di regime”, senza cogliere i complessi rapporti dialettici con le ricerche europee². La presenza di artisti come Sironi in queste tre edizioni di *documenta* - seppur paradossalmente “svincolato” dal novecentismo - risulta quindi esemplificativa di una differente ricezione dell’arte italiana nel contesto italiano e tedesco e, al contempo, scalfisce la semplificazione della mostra di Kassel a semplice “vetrina dell’astrattismo”, mostrando come a fianco alla sua esaltazione - anche, come visto, in chiave fortemente ideologizzata e a scapito di una visione più articolata del modernismo - sussistesse anche un’attenzione per le ricerche figurative.

Nel 1955 vengono proposte tre opere: *La ballerina* della collezione Jucker del 1917 circa, *Paesaggio urbano con viandante* della collezione Jesi, del 1929, qui datato 1920³, esposto anche alla mostra del MoMA *Twenty-Century Italian Art* del 1949, e *Il bevitore* del 1924 della collezione Mattioli, acquistato da questi alla Galleria Il Milione. Quest’ultimo risulta collocato nella settima sala, in cui probabilmente si trovavano anche gli altri due, accanto ad altri artisti italiani come Campigli, Morandi e Marini, ma anche ad opere scultoree eseguite da artisti tedeschi tra le due guerre - come Blumenthal e Wolf - e negli anni ’50, come il gruppo scultoreo di Lehmann. L’artista è inoltre riproposto anche nelle

¹ E. Pontiggia, *Sironi. L’ultimo ventennio*, in C.G. Ferrari, E. Pontiggia, *Sironi: gli anni ’40 e ’50, dal crollo dell’ideologia agli anni dell’Apocalisse*, catalogo della mostra, Fondazione Stelline, Milano, 29 febbraio - 25 maggio 2008, Electa, Milano 2008, p. 47.

² M. Penelope, *Presentazione*, in M. Penelope (a cura di), *Sironi: opere 1902-1960*, catalogo della mostra, Sassari, Padiglione dell’Artigianato Sardo, 26 ottobre - 24 novembre 1985, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985, pp. 13-14.

³ Cfr. L. Arrigoni, E. Daffra, P. C. Marani, *Pinacoteca di Brera - Guida Ufficiale*, Touring Club Italiano, Milano 1998, p. 45.

documenta successive: nel 1959 sono proposte due opere dell'anno precedente, quindi ampiamente successive a quel 1943 che Agnoldomenico Pica aveva indicato come la data del "ritorno al cavalletto" (cesura con la produzione monumentale che, come messo in luce da Elena Pontiggia, andrebbe in realtà collocata nell'anno precedente, ma che trova nel momento della caduta nel regime una data emblematica): *Grande composizione* e *Composizione con figura*, entrambe provenienti dalla Galleria Il Milione; nel 1964 vengono invece inseriti nella mostra dedicata al disegno quattro suoi lavori realizzati tra il 1915 e il 1916, ossia gli anni di adesione al Futurismo.

I riferimenti bibliografici proposti in *Malerei* sono le letture fornite da due architetti, storici e teorici dell'architettura: Sartoris¹ nella prima edizione, tralasciato in favore di Pica² nella seconda, e la questione del ruolo dell'architettura nella poetica di Sironi costituisce uno dei temi ricorrenti nella letteratura critica³. Anche in Haftmann ritroviamo una lettura di Sironi che guarda all'attenzione per la città e il paesaggio industriale, per quanto il suo interesse sia rivolto principalmente - come emerge anche dalla selezione delle opere proposte a Kassel - alle raffigurazioni umane: "Anche i colossi umani che Sironi ha dipinto appartengono nella loro spietata, grandiosa semplificazione agli arcaici uomini primitivi che popolano anche i quadri di Carrà"⁴.

Un terzo riferimento può essere identificato inoltre, ancora una volta, in Marchiori, che in *Pittura Moderna italiana* "salvava" tra gli artisti di Novecento unicamente Sironi, definendolo un "grande pittore agitato da fantasmi barbarici"⁵. Da una parte Haftmann guarda dunque alla produzione "futurista" di Sironi (per quanto considerata come un momento marginale del suo percorso) e a quella dei primi anni '20, dall'altra, nell'edizione del 1959, viene proposta esclusivamente la sua produzione più recente; una cronologia quindi che abbraccia gli estremi della sua vicenda artistica del pittore, ma che al contempo - non a caso - omette quasi totalmente le opere eseguite negli anni del ventennio (con l'unica esclusione de *Il viandante* del 1929, oltre a *Il bevitore* del 1924, qua però retrodatata al 1920) e non considera assolutamente la sua produzione legata alla pittura murale (che ad esempio avrebbe potuto facilmente essere documentata nella sezione del disegno).

Per quanto riguarda la vicenda critica di Sironi, Elena Pontiggia⁶ ha messo in luce l'esistenza di un sostanziale errore di prospettiva, riconducibile ad alcune

¹ A. Sartoris, *Sironi*, Hoepli, Milano 1946.

² A. Pica, *Mario Sironi*, cit.

³ Cfr. *Mario Sironi. Il mito dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, 19 settembre - 4 novembre 1990, Mazzotta, Milano 1990.

⁴ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 296.

⁵ G. Marchiori, *Pittura Moderna Italiana*, Casa editrice "Stampe Nuove", Trieste 1946.

⁶ E. Pontiggia, *Sironi. L'ultimo ventennio*, cit., pp. 25-60.

inesattezze contenute nella monografia di Pica¹ e in quella del 1980 di Camesasca², ampiamente riprese dalla letteratura successiva, che potrebbero fare pensare ad una sostanziale continuità espositiva e di consenso critico:

Nel dopoguerra Sironi, secondo questi repertori, avrebbe tenuto una personale a Milano già nell'aprile del 1946 all'Annunciata e di lui si sarebbero occupati tra gli altri, importanti saggi complessivi, Ragghianti nel 1946 Venturi, Repaci e Barbaro nel 1948, Marchiori e Vitali nel 1950.

Le cose non stanno così. La "personale" all'Annunciata (una galleria che pure sarà vicina all'artista, e che nel 1950 organizzerà una significativa mostra) è in realtà una collettiva che ospita una sola opera sironiana, e i saggi prima citati non citano Sironi nemmeno per sbaglio, tranne Ragghianti e Repaci che lo nominano di sfuggita, in un passaggio irrilevante del loro personali volumi³.

Al contrario non viene citata negli stessi repertori la mostra monografica che si tiene nel 1946 presso la Galleria del Camino, diretta da Romeo Toninelli e fusa in società con Il Milione, ossia la galleria che ha ricoperto un ruolo fondamentale per la "difesa" dell'arte sironiana nel dopoguerra e da cui provengono anche le due opere esposte alla seconda documenta. Le opere di Sironi sono infatti costantemente esposte nelle mostre collettive organizzate da Il Milione, che gli dedica anche diverse personali, lo sostiene attraverso iniziative editoriali (tra cui *12 tempere di Mario Sironi* del 1942 con prefazione di Bontempelli⁴, ristampata poi nel 1947 e nel 1953, e la già citata monografia di Pica del 1955⁵ che costituirà il riferimento di Haftmann) e organizza mostre all'estero (alla galleria Birch di Copenhagen nel 1952, alla Galleria Pier di Oslo e Cadby-Birch di New York l'anno successivo). L'attività dei privati - oltre a Il Milione, Il Cavallino (anche con la sede milanese Il Naviglio) - e collezionisti come Jucker, Jesi, Frua e Mattioli - diviene in questi anni in cui vengono meno le commissioni pubbliche il principale canale espositivo per Sironi, e non a caso questi stessi nominativi sono quelli da cui provengono le opere esposte a Kassel. Sarebbe tuttavia erroneo anche assumere un atteggiamento opposto e credere che Sironi fosse stato oggetto di una completa rimozione nel dopoguerra; invitato alle Biennali del 1948, del 1950 e del 1952 è l'artista stesso a rinunciare a parteciparvi. Più che un'esclusione della produzione sironiana dai contesti espositivi avviene, in ambito italiano come internazionale, una sostanziale elusione del "problema" del Novecento, come visto escluso anche da Haftmann tanto in sede espositiva quanto teorica, con la trattazione del movimento e di Sironi in *Malerei* in capitoli differenti.

¹ A. Pica, *Mario Sironi pittore*, Monografie di artisti italiani contemporanei, Edizioni del Milione, Milano 1955.

² E. Camesasca, *Mario Sironi: scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1980.

³ E. Pontiggia, *Sironi. L'ultimo ventennio*, cit., p. 40.

⁴ Cfr. M. Sironi, *12 tempere di Mario Sironi presentate da Massimo Bontempelli*, Edizioni del Milione, Milano 1943.

⁵ A. Pica, *Mario Sironi pittore*, cit.

La presenza di Sironi fin dalla prima documenta può quindi essere ascritta a un generale clima di riscoperta della sua opera - a livello critico e di mercato, ma anche con riconoscimenti ufficiali quali l'elezione ad Accademico di San Luca - ma al contempo la cronologia proposta risulta sintomatica di come anche in Germania persistesse una forma di veto ideologico verso una produzione come quella novecentista, identificata *tout court* come una di arte di regime. Questa tendenza risulta chiara anche in *Malerei*, in cui Haftmann afferma che l'elemento che "minaccia" la pittura di Sironi è la sua tendenza alla "scenografia", in un'accezione chiaramente gerarchica delle forme di espressione artistica che non accoglie la pittura murale tra la produzione degna di nota. Analogamente le documenta perpetuano un quadro della produzione dell'artista fortemente parziale, che omette la questione fondamentale dello spazio di lettura dell'opera e la sua "crociata" condotta contro "la pittura da cavalletto"¹.

Il riferimento alla pittura parietale viene ricondotto nel volume anche a Campigli, anche in questo caso leggendolo come "episodio minore" della sua produzione, proponendo dunque lo stesso accostamento che sarà presentato nella sala di documenta. Nella sala in cui è esposto *Il Bevitore* di Sironi troviamo infatti anche almeno tre opere di Campigli: *Il circo* del 1943, prestato da Ernesto Bestagini, *Donne che mangiano il gelato* del 1951/52, di Mario Frattina, e *Donne al tavolo* del 1953 della collezione Mazzotta. La mostra ospita inoltre *La carceriera* del 1929 della collezione Mattioli e *Gioco del diavolo* del 1954 di Lodovico Rossi². L'artista sarà riproposto anche nella documenta successiva, nella sezione dedicata alla grafica dopo il 1945, con dodici litografie tratte dall'edizione in duecento esemplari del 1948 di *Theseuses* di Andre Gide tradotta in inglese da John Russel.

Haftmann avvicina Campigli e Sironi per una tendenza a un comune arcaismo, ma identifica i modelli di Campigli come antecedenti rispetto a quelli sironiani: "Anche la pittura di Campigli si alimenta da antiche fonti mediterranee, che stanno ancor prima della statuaria romana e della cultura classica: la sensibilità allucinata degli Etruschi, l'eleganza delle figure arcaiche, la grazia preziosa dell'arte minoico-cretese"³. Egli lo paragona inoltre a Carrà, non tanto per una vicinanza su un piano formale quanto per una comune "affinità di atteggiamento spirituale" che vede come tendente ad una forma di astrazione figurale.

¹ Cfr. P. Fossati, *Pittura e scultura tra le due guerre*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda Dal Medioevo al Novecento, Volume terzo, *Il novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1982, p. 238.

² Cfr. F. Russoli (a cura di), *Campigli. Pittore*, Edizioni del Milione, Milano 1965, tav. 3, 10, 47.

³ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 286.

I riferimenti critici proposti in *Malerei* sono il saggio di Raynal¹ e ancora una volta Carrieri, con la monografia (esito di un lungo sodalizio che si era sviluppato dal 1929²) edita da Hoepli nel 1941³, da cui Haftmann riprende l'idea di una componente sovrastorica nell'opera di Campigli. Se la presenza di Campigli a documenta si iscrive inoltre all'interno di un diffuso interesse critico internazionale - Campigli era entrato nel mercato estero, americano soprattutto, prima ancora che in quello italiano⁴ - non si può non considerare anche la sua presenza alla Biennale del 1948, in cui era presentato con una monografica comprendente 29 opere realizzate a partire dal 1929. Per quanto non menzionato direttamente, è possibile annoverare anche il testo proposto in questa occasione da Apollonio tra le possibili influenze del critico tedesco; egli ne condivide infatti una lettura che tende - come nel caso di Sironi - e a vedere l'arcaismo di Campigli come nettamente contrastante con l'uso dell'antico proposto all'interno della poetica novecentista.

Il capitolo dedicato all'arte tra le due guerre analizza poi l'apporto della Scuola Romana, considerando Scipione, e in misura minore Mafai, come gli unici esponenti italiani di una poetica incentrata sul lirismo. Haftmann accomuna tale attitudine con l'arte "melanconica" dell'École de Paris, che definisce "l'arte dei veri senza patria" - ossia dei Chagall, dei Soutine, dei Pascin, dei Modigliani - e che separa nettamente dalla scena italiana, ricordando in particolare a proposito di quest'ultimo: "L'arte italiana era rimasta lontana da questo particolare lirismo; Modigliani appartiene tutto alla Scuola di Parigi"⁵. Per quanto quindi Modigliani venga ascritto al raggruppamento italiano nel catalogo della prima documenta, in cui vengono proposte due sue opere - *Testa di Almaisa (L'algerina)* del 1916⁶, proveniente da una collezione privata, e un *Ritratto di donna*, non datato - egli viene sempre proposto nelle trattazioni di Haftmann in relazione alla scena parigina. Il critico tedesco tende inoltre ad un drastico ridimensionamento del suo ruolo. Nel capitolo che gli dedica in *Malerei*, ne traccia un ritratto che si modella sullo stereotipo di romantica memoria letteraria dell'"artista maledetto",

¹ M. Raynal, *Campigli*, Editions Jeanne Bucher, Paris 1949.

² Dopo averlo conosciuto a Parigi, Carrieri aveva seguito con costanza l'attività artistica di Campigli, che a sua volta aveva illustrato alcuni dei suoi componimenti poetici.

Cfr. A. Cittera, *Campigli e Carrieri*, cit.

³ R. Carrieri, *Massimo Campigli*, Hoepli, Milano 1941.

⁴ Le opere parigine di Campigli sono acquistate soprattutto da collezionisti americani, anche grazie all'attività svolta da Julian Lev Gallery; in occasione della mostra del 1960 "Arte italiana nelle collezioni americane" Thrall Soby presenta Campigli come uno degli artisti italiani più noti negli Stati Uniti.

Cfr. P. Rosazza Ferraris, "Nemo propheta in patria". *Fortuna di Campigli nelle collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero*, in B. Matura, P. Rosazza Ferraris, *Massimo Campigli*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 1 maggio - 24 luglio 1994, Electa, Milano 1994, pp. 65-71.

⁵ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 294.

⁶ O. Patani, *Amedeo Modigliani. Catalogo generale. Dipinti*, Leonardo Editore, Milano 1991, n.134. Tra le esposizioni non viene menzionata la partecipazione a documenta.

esaltandone la bellezza e la sensibilità, ma anche la “sensualità esasperata del tubercolotico” e l’eccessiva “vulnerabilità” che lo portava a cercare una salvezza nell’alcol e nella droga; pur riconoscendo una componente lirica nella sua opera, egli affermava quindi che di fatto Modigliani non aveva dato alcun apporto agli sviluppi dell’arte moderna¹.

Il lato visionario e lirico di Scipione è invece esaltato come apporto fondamentale e sostanzialmente unico, affermando che “fu il destino di un singolo che arricchì di questi valori la pittura italiana moderna”², e ricordando poi il debito verso questa poetica di successive ricerche quali quelle di Tamburi, Scialoja e Stradone. Haftmann si sofferma sulla costante barocca e propone il modello di Goya, presente anche nella monografia di Apollonio che era proposta tra i riferimenti. Il saggio, che a sua volta si rifaceva a quello di Marchiori, si apriva con la stessa contrapposizione proposta da Haftmann rispetto alle ricerche novecentiste:

Nei confronti di quella che fu la tendenza, e la volontà anche, del novecento, la pittura di Scipione si avvantaggia di un avviamento più naturale e sanguigno, che è come dire appunto che essa fu fondata su valori più propriamente pittorici e meno polemic³.

Nella prima documenta viene proposta *l’Apocalisse* del 1930, prestata dal Museo Civico di Torino che l’aveva acquistato in occasione della Quadriennale del 1935 ed esposta anche alla Biennale del 1948, mentre nella terza vengono proposti tre disegni della collezione Jesi: *Studio per il cardinale decano* del 1929, *Il cardinale Vannutelli sul letto di morte* del 1930 e *Nudo di donna* del 1931. Sia *l’Apocalisse* sia il dipinto de *Il cardinale Vannutelli* erano proposti anche nel secondo volume di *Malerei*, mentre nel primo Haftmann si concentrava particolarmente sul ruolo del disegno nella sua poetica, vedendo nel segno grafico il mezzo di espressione ideale per il “lato visionario” e il “lirismo esasperato” che ritiene facciano di Scipione l’unico artista italiano a cui si possa applicare il termine “Espressionismo”⁴.

Nelle recensioni di documenta Sironi e Scipione passano pressoché sotto silenzio. Il primo è appena menzionato unicamente in un articolo anonimo⁵ e nella già citata recensione di Chrstlieb⁶; Sironi risulta invece citato da Zimmermann⁷ e Frerking⁸, mentre Hermann Dennacker si sofferma più dettagliatamente sulla sua figura nella recensione di una mostra dedicata all’arte

¹ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 358-360.

² Ibid., p. 296.

³ U. Apollonio, *Scipione*, Cavallino, Venezia 1945, s.p.

⁴ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 295.

⁵ I.R., *Bedeutende Ausstellung in Kassel*, in “Die Abendpost”, 20 luglio 1955.

⁶ W. Christlieb, *Eine Zeit steht zu sich selbst*, cit.

⁷ R. Zimmermann, *Dokumente moderner Kunst*, cit.

⁸ J. Frerking, “DOCUMENTA”, cit.

italiana che si tiene a Berna nello stesso anno di documenta, in cui ricorda anche la sua partecipazione a Kassel e ne esalta il ruolo per la diffusione dell'arte italiana in Germania¹. Egli presenta Sironi, affiancandolo a Campigli, come un "vecchio maestro", per quanto ancora attivo, e ne ricorda la partecipazione a "due movimenti di grande importanza per l'arte italiana come il Futurismo e Novecento"². Afferma quindi che la mostra di Berna muove da questa sua prima produzione giungendo fino a quella più recente, senza tralasciare quanto realizzato tra queste due fasi, testimoniando quindi come la cronologia proposta non rispecchiasse quella di Kassel. Sia Scipione che Sironi saranno riproposti l'anno successivo in occasione della mostra rassegna curata da Bernhard Degenhart presso l'Istituto Italiano di cultura di Monaco *Italienische Zeichner der Gegenwart*, mentre nel 1959 la Kunst Kabinette Klihm di Monaco dedicherà una personale a Sironi.

Nel complesso la prima documenta, assieme alle due edizioni successive, ci restituisce uno sguardo sull'arte italiana prodotta all'incirca tra le due guerre che risulta esemplificativo di una fortuna che aveva investito soprattutto la Metafisica, e in particolare alcune sue personalità, a partire da una lettura che ne esalta la componente solipsistica e arcaicizzante (che permarrà nella storiografia successiva³); al contempo documenta si pone come un tentativo di favorire la circolazione di nomi meno noti nell'ambito tedesco, senza tuttavia scalfire la tendenza storiografica ad eludere quanto prodotto a partire dalla seconda metà degli anni '20, tanto per quanto concerne la componente novecentista quanto per l'astrattismo prebellico.

In particolare la prima documenta presenta come protagonista di questi anni de Chirico, o meglio la prima produzione di de Chirico, in linea quindi con il modello teorico illustrato, ma anche con un'ampia fortuna critica che lo interessa in questi anni in ambito tedesco.

¹ H. Dannecker, *Italienische Künstler der Gegenwart*, in "Ludwigsburger Kreiszeitung", 18 ottobre 1955.

² Ibid.

³ Ad esempio nel saggio proposto nel 1989 in occasione della mostra a Palazzo Grassi *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, Pontus Hultén afferma che l'intento dell'esposizione è quello di mettere in luce la "doppia natura" del pensiero estetico italiano degli inizi del Novecento, contrapponendo appunto il Futurismo - letto come movimento che guarda alle masse e che "si sviluppa e si consolida attorno alle scelte e alla volontà aprioristica di un solo uomo, Filippo Tommaso Marinetti - alla Metafisica che cerca di esplorare i processi notturni, reconditi, interiori della psiche".

Cfr. P. Hultén, *Un secolo italiano?*, in P. Hultén, G. Celant, *Arte Italiana*, cit., p. 14.

3.7 La fortuna critica di de Chirico

De Chirico è collocato all'inizio del percorso espositivo della prima documenta, in una saletta immediatamente successiva alla prima in cui erano esposti Kokoschka, Feininger e de Fiori (sala 17). Nel piccolo gabinetto sono proposte sulla parete bianca alternate al tendaggio plastico nero cinque delle sette opere in mostra: *Delizie di un poeta* del 1913, prestato dal MoMA, *Malinconia Torinese* del 1915 e *Interno metafisico (con grande officina)* del 1917 della collezione di Carlo Frua de Angeli - quest'ultima già esposta in Germania in occasione della mostra itinerante *Valori Plastici* del 1921 (e attualmente alla Staatsgalerie di Stoccarda) - *Due maschere* del 1916 della collezione Jesi, oggi a Brera, e *Due Maschere* del 1917 della collezione Jucker¹. L'artista è quindi riproposto con *Le due sorelle (l'angelo ebreo)* del 1916, della collezione Penrose (attualmente al Metropolitan Museum di New York), nell'ampia sala 28. L'opera è collocata su un sistema di pannelli quadrangolari fissati direttamente al pavimento con aste metalliche, accanto all'opera di Carrà *La figlia dell'ovest*, della collezione Carlo Frua de Angeli, ora alla Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf. Per quanto non attestato, è probabile che in questa sede trovi collocazione anche l'ultima opera, *L'angelo ebreo*, del 1917, sempre della collezione Penrose. De Chirico è incluso anche nelle due edizioni successive, rispettivamente con la versione de *Le muse inquietanti* del 1917 di proprietà delle Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera, proposta tra gli "argomenti" del XX secolo", e con cinque opere grafiche nella mostra del disegno del 1964 (*Costruzione metafisica in una camera* del 1915 della Galleria Toninelli, *Solitude* di una collezione privata americana e *Il condottiero* di James Thrall Soby,

¹ Nel volume primo del catalogo ragionato curato da Claudio Bruni nel 1971, con la collaborazione dello stesso De Chirico e Isabella Far e la consulenza di Giuliano Briganti, di queste opere sono menzionate *Le delizie del poeta*, 1913 (n.12), *Le due sorelle (l'angelo ebreo)*, 1915 (n.27), *L'angelo ebreo*, 1916 (n.33); nel volume secondo è riportata *Interno metafisico con grande fabbrica*, qui datata 1916 (n.112); nel volume della collana *I classici d'arte Rizzoli* curato da Maurizio Fagiolo dell'Arco dedicato all'opera completa di De Chirico tra il 1908 e il 1924 sono riportate: *Les plaisirs du poète (I piaceri del poeta)*, 1912-13 (n. 23), *L'angelo ebreo*, 1916 (n.106) e *Interno metafisico (con grande officina)*, 1917 (n.119).

Les deux soeurs (attestato anche come *L'ange juif*,) è inoltre presente nel catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma promossa dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel 1981, in cui è riportata anche l'esposizione a Kassel.

Per quanto concerne *Le due maschere* del 1917, non reperito nella letteratura, è possibile ipotizzare che in realtà si trattasse di uno dei falsi ampiamente circolanti in questi anni, come avvenuto anche in occasione della Biennale del 1948. A differenza di quanto avvenuto però in occasione della mostra veneziana - che aveva visto l'autore sporgere denuncia - in questo caso non sono attestati procedimenti giudiziari rivolti contro la manifestazione.

Cfr. C. Bruni (a cura di), *Catalogo Generale Giorgio De Chirico*, vol. I, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Venezia 1971; cfr. C. Bruni (a cura di), *Catalogo Generale Giorgio De Chirico*, vol. II, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Venezia 1972; ; M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984.

entrambe del 1917, e *Le muse sorelle* e *La camera triste* sempre del 1917 prestate da Henry Seyrig).

Le opere proposte nella prima documenta, così come nelle successive, sono quindi tutte realizzate tra il 1913 e il 1917, proponendo una cronologia che trova precisa corrispondenza in *Malerei*: Haftmann vede appunto nel 1913 il momento di svolta rispetto alla prima produzione nello stile di Böcklin, con l'introduzione della figura del manichino attraverso cui "il mondo delle cose trova il suo idolo mitico"¹, e il procedere dalle piazze vaste del primo periodo a spazi ristretti, sviluppando il tema della "natura morta metafisica"; il 1915 è invece proposto come l'anno in cui tali premesse sono elaborate con il ritorno di de Chirico dalla Francia in Italia, e non a caso gli anni della guerra - letti come il momento chiave dello sviluppo del linguaggio della Metafisica - sono quelli maggiormente rappresentati a documenta. La periodizzazione, e quindi la sottesa concezione che vedeva come esaurito l'apporto dell'artista a seguito della prima guerra mondiale, era inoltre stata proposta anche nella monografia dedicata all'artista dal MoMA nel 1955.

Tra i testi proposti da Haftmann quali propri riferimenti, veniva indicato nella seconda edizione di *Malerei* proprio il catalogo *Giorgio de Chirico* curato da James Thrall Soby del 1955², accanto alle monografie di Italo Faldi³ e Raffaele Carrieri⁴, proposte anche nella prima edizione. Il volume di Soby era a sua volta una riedizione ampiamente rielaborata di un precedente scritto, *The early de Chirico* del 1941⁵, ed era corredato da un ampio apparato iconografico costituito da oltre 70 tavole, che ricostruiva l'itinerario artistico del pittore fino alla prima guerra mondiale (con l'aggiunta, rispetto alla prima edizione, di due opere del 1919) soffermandosi in particolare, come Haftmann, sulle influenze di Böcklin.

Come affermato da Jolanda Nigro Covre nel saggio pubblicato in occasione del Convegno Europeo di Studi del 2002 *G. De Chirico: nulla sine tragoedia gloria*⁶, l'influenza dell'artista sulla cultura figurativa tedesca è un dato acquisito e ampiamente studiato; la studiosa cita in nota proprio *Malerei*⁷ di Haftmann come studio che testimonia il debito della "nuova oggettività" e del "realismo magico" in Germania nei confronti della Metafisica. Il saggio ricostruisce quindi il ruolo svolto

¹ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 242.

² J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, Museum of Modern Art, New York 1955.

³ I. Faldi, *Il primo De Chirico*, Alfieri-Edizioni Serenissima, Venezia 1949.

⁴ R. Carrieri, *Giorgio de Chirico*, Garzanti, Milano 1942.

⁵ J. Thrall Soby, *The early De Chirico*, Dodd, Mead & Company, New York 1941.

⁶ J. Nigro Covre, *De Chirico e Däubler*, in C. Crescentini, *G. de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, Atti del Convegno Europeo di Studi, *Nulla sine tragoedia gloria. L'opera di Giorgio de Chirico attraverso la storiografia contemporanea*, Roma, Auditorium dell'IRI, 15-16 ottobre 1999, Maschietto, Firenze; Roma, dizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and Company 2002, pp. 95-105.

⁷ *ibid*, p. 104, n.1.

da Däubler (e Franz Roh, influenzato dallo stesso Däubler) nella ricezione tedesca del movimento, individuando una linea interpretativa che, muovendo dai suoi scritti, accentua la componente del “magico”. In particolare, nel saggio del 1920 pubblicato come *Neue Kunst in Italien* e *Kunst in Italien*¹, Däubler proponeva un’analisi del movimento soffermandosi anche su Carrà - che leggeva come il più significativo esponente del Futurismo - ma guardando soprattutto a de Chirico come determinante per la pittura tedesca; proponeva inoltre quattro riproduzioni² di opere del 1917 di cui una - *Interno metafisico* - sarà esposta anche a Kassel.

Il permanere anche nel dopoguerra di una forte affermazione in ambito tedesco della figura dell’artista trova conferma da una riesamina degli articoli proposti negli anni che precedono documenta, che dimostrano al contempo la diffusione di una precisa lettura della sua vicenda basata sul rifiuto della sua seconda produzione. Ad esempio, sulla rivista “Der Spiegel”, uno dei periodici tedeschi dalla tiratura più alta, viene dato ampio spazio al pittore italiano, non senza una sottesa polemica. La recensione della Biennale del 1948, dal taglio ironico e di costume, si sofferma sulla sua figura, assieme a quelle di Tosi e Campigli:

Gli italiani sono ampiamente rappresentati e si sono presentati al rinfresco presso l’albergo Danieli. Il pubblico, che in Italia, se possibile ancora più che altrove, rivolge il proprio interesse al privato dell’artista, ha notato che il vivace Arturo Tosi sedeva da solo sul Canal Grande con del Chianti, che Massimo Campigli attraversava la scivolosa Piazza San Marco con una faccia triste (per l’ombrello dimenticato a Milano), che De Chirico, che ama definirsi “Pictur Optimus” (miglior pittore) faceva un giro in gondola serale, con un bell’accompagnamento.

[...] De Chirico cerca scalpore nel suo genere e, secondo alcuni, pubblicità: egli è determinato a citare la Biennale in tribunale. Questa, secondo de Chirico, ha esposto contro la sua volontà dei dipinti del suo “periodo metafisico”.³

Le tre personalità sono quindi tratteggiate in modo fortemente ironico, e quella di de Chirico in particolar modo, contribuendo a rafforzare quel diffuso topos che accompagnerà l’artista negli anni successivi, che tendeva a disegnarlo

¹ T. Däubler, *Neue Kunst in Italien*, in “Jahrbuch der jungen Kunst”, a. I, 1920, pp. 141-147; T. Däubler, *Kunst in Italien*, in “Der Cicerone”, n.12, vol. 9, maggio 1920, pp. 349-355.

La studiosa specifica in nota che essi si riferiscano allo stesso testo, che afferma essere stato pubblicato “nella stessa rivista apparsa con due titoli, “Jahrbuch der jungen Kunst” e “Der Cicerone”.

Cfr. J. Nigro Covre, *De Chirico e Däubler*, op.cit, n. 2.

T. Däubler, *Neue Kunst in Italien*, cit., p. 144.

² Le altre tre sono: *Il grande metafisico*, *Pesci Sacri*, *Ettore e Andromaca*, sempre del 1917. Nel testo erano proposte inoltre *Signora con cappello* di Roberto Melli e *Cavaliere occidentale* di Carrà.

³ *Heerschau in Leinwand und Bronze. Viel Kunst und ein bißchen Klatsch*, in “Der Spiegel”, n.29, 17 luglio 1948, p. 22.

come un artista in cerca di scalpore e notorietà a seguito della “perdita di originalità” che aveva seguito la sua prima produzione. Il passo conferma dunque l’affermazione anche in Germania del giudizio bretoniano - come visto accolto anche da Haftmann- che vede a seguito della sua prima produzione, che ha influenzato il Surrealismo, una crisi inventiva giunta al punto tale da portare l’artista stesso a rinnegare il proprio passato.

Due settimane dopo la questione è ripresa su un altro articolo, questa volta specificatamente dedicato al pittore, che è definito “come uno degli artisti di maggiore successo in Italia, così come il più vanitoso”¹. Dopo aver ricordato la questione dell’anno precedente dei falsi parigini, si afferma che de Chirico si è scagliato questa volta contro la Biennale non per l’esposizione di quadri non autografi, ma per la scelta di esporre opere degli anni '10, e dunque di quella fase metafisica da lui superata, che danneggerebbe la sua reputazione. Si afferma quindi che “il pittore che ha aperto la strada ai surrealisti, ha poi optato per una pittura realista dallo slancio quasi barocco nei colori e nelle forme”². Anche in questo caso si insiste sul valore pubblicitario dell’operazione, ma si afferma anche che essa pone un interessante quesito relativo al diritto che un artista può esercitare sui suoi quadri una volta che questi sono stati venduti.

Di de Chirico si torna quindi a parlare l’anno dopo³, ancora una volta insistendo sulla sua vocazione “sensazionalistica”, in relazione alla sua mostra che sarà allestita nel maggio dello stesso anno presso la Royal Society of British Artists di Londra. Nell’articolo viene ricordata nuovamente la sua produzione metafisica, menzionando anche Carrà e Morandi, e quindi il suo rifiuto di questa fase e la polemica nei confronti della Biennale. Nello stesso anno escono due trafiletti, il primo a un mese dall’inaugurazione della mostra a Londra, in cui si segnala la presenza di un suo autoritratto in perizoma⁴, il secondo in cui si parla di una sua invettiva contro il modernismo tenutasi sempre a Londra:

Giorgio de Chirico, precedentemente esponente del surrealismo, ha inveito a Londra contro l’arte moderna: essa glorifica il brutto, lamenta l’italiano. I suoi rappresentanti sono incapaci di realizzare dipinti davvero importanti. Le loro immagini sembrano dipinti di folli. Ma presto il modernismo sarà un prodotto del passato, ci rassicura De Chirico, che è ora tornato alla pittura figurativa⁵.

L’artista è poi ricordato - con un breve cenno biografico - in relazione ai costumi e alle scene realizzati per *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro⁶ e nella recensione della Biennale del 1950 menzionando l’“anti-biennale”

¹ *Ein Maler will fünf Millionen haben*, in “Der Spiegel”, n.31, 31 luglio 1948, p. 24-25.

² Ibid.

³ *Ein Maler zieht einen Strich*, in “Der Spiegel”, n.2, 8 gennaio 1949, pp. 24-25.

⁴ *Giorgio de Chirico*, in “Der Spiegel”, n.17, 23 aprile 1949, p. 17.

⁵ *Giorgio de Chirico*, in “Der Spiegel”, n.26, 23 giugno 1949, p. 26.

⁶ *Arme, hilflose Frau*, in “Der Spiegel”, n.35, 25 agosto 1949, p. 27.

all'insegna del tradizionalismo, organizzata da questi in polemica con l'istituzione veneziana nei locali della Società canottieri Bucintoro a Venezia; viene inoltre fortemente criticata la partecipazione alla mostra ufficiale di "Gregorio Sciltian" (Grigorij Ivanovič Šiltjan), artista vicino a de Chirico, letto come un "cavallo di Troia" sfruttato da questi per combattere dall'interno la manifestazione.

Anche sulle pagine di "Die Zeit" viene dedicato, fin dall'immediato dopoguerra, ampio spazio a de Chirico. Oltre ai già menzionati interventi di Haftmann, lo troviamo infatti nei contributi dello scrittore e critico Egon Vietta fin dal 1946, anno in cui ne segnala la sua presenza in una mostra a Baden-Baden¹, mentre due anni dopo gli dedica un articolo monografico² in cui definisce il pittore presente nel dibattito italiano quanto Picasso in quello francese, e ne esalta la prima produzione, non solo pittorica ma anche letteraria, ricordando inoltre l'attività del fratello Savinio. Anche Vietta legge de Chirico come un precursore del Surrealismo, mentre per quanto concerne la sua seconda produzione scrive che "si può affermare che sia caduto in un entusiasmo coloristico di "cattivo gusto"³. Precisamente egli utilizza il termine "kitschig", la stessa radice quindi di "kitsch", termine che in questi anni si inseriva all'interno di un preciso dibattito in ambito tedesco e che è qui da intendersi nell'accezione di una versione spuria, di un surrogato, di un'imitazione del fatto artistico.

L'accostamento di de Chirico alla categoria estetica del kitsch risulta quindi particolarmente significativa se si considera che sarà proprio attraverso essa - nell'accezione mutuata da Broch⁴ e da Dorfles⁵ - che Barilli⁶ proporrà una diversa chiave di lettura dell'opera dechirichiana: il kitsch in primo luogo come derivato dell'estetica romantica, ottocentesca, ma anche come possibile uso intenzionale di forme precedentemente considerate "anti-estetiche" attraverso la pratica dello straniamento.

Un fattore forse ancora poco considerato dalla storiografia, nella pure ampissima tradizione di studi legata ai rapporti tra de Chirico e il contesto tedesco, è quello dell'inserimento dell'artista in questa particolare categoria, che

¹ E. Vietta, *Große „Peinture“*, in "Die Zeit", 17 ottobre 1946.

² E. Vietta, *Der neue „Pictor optimus“*, in "Die Zeit", 1 aprile 1948.

³ Ibid.

⁴ Secondo Hermann Broch è infatti con la poetica romantica che si verifica un passaggio da un sistema aperto, in cui il bello era un'idea platonica, quindi inarrivabile, ad un sistema chiuso il cui la bellezza era assunta a telos stesso dell'arte, quindi di fatto a un'antisistema
Cfr. H. Broch, *Leben ohne platonische Idee*, in „Literarische Welt“, n. VIII, 1932, pp. 1- 4 (trad. it. *Vita senza l'idea platonica*, in H. Broch *Il Kitsch*, Einaudi, Torino 1990, pp. 51-58).
Si rimanda a anche a: S. Soffritti, *Hermann Broch, Aspetti sociologici nell'opera letteraria*, Editore Martina, Bologna 2004.

⁵ Cfr. G. Dorfles, *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Lerici, Milano 1968.

⁶ Cfr. R. Barilli, *Perché mi piace De Chirico oggi. Ha svolto il compito più difficile, trovare il nuovo nel passato*, «Bolaffi Arte», fasc. 32, 1973, p. 48; R. Barilli, *De Chirico e il recupero del museo*, in F. Menna (a cura di), *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma 1977, pp. 27-67.

rimanda ad un preciso dibattito, sorto in Germania nel primo Novecento¹ e sviluppatosi in ambito statunitense a partire da *Avant-Gard and Kitsch* di Greenberg².

Nell'accezione di Vietta il "kitsch" è chiaramente utilizzato nel senso di surrogato del gusto artistico e il riferimento proposto per la poetica dechirichiana intende quindi declassarne la seconda produzione. Egli torna su de Chirico nel 1950, criticando aspramente nella recensione alla XXIV Biennale le polemiche scatenate da questi contro l'istituzione veneziana; egli parla di un "suicidio spirituale" di quello che era stato uno dei più grandi artisti italiani, rimproverandogli in particolar modo il suo attaccamento ad una visione falsata di "Italianità", in netta opposizione con quel "nuovo clima di libertà" teorizzato da Pallucchini. Anche Percy Eckstein, giornalista e scrittore austriaco, e traduttore dall'italiano, affronta la vicenda sulle pagine di "Die Zeit", con l'articolo *Chirico III gegen Chirico I (Chirico III contro Chirico I)*³, in cui legge l'attacco dell'artista alla Biennale come rivolto contro "la propria ombra" e quindi contro se stesso. Giunto al "terzo periodo", dopo la fase metafisica e la produzione degli anni '30 e '40, de Chirico è definito come il più famoso pittore italiano, ma anche tratteggiato in modo grottesco e quasi caricaturale come un "anziano signore dall'aspetto strano", "dal corpo massiccio, vestito in modo informale ma ben scelto", "dal viso pallido come un morto, un po' gonfio, con un'espressione da Cesare, un grande naso e le borse sotto gli occhi". Eckstein afferma quindi che egli si considera il fondatore di un nuovo stile rinascimentale italiano e mostra solo disprezzo nei confronti del Surrealismo e di tutto ciò che a esso è collegato, definendo sulle pagine della stampa italiana l'intera scena artistica francese come un covo di truffatori e speculatori e attaccando al contempo gli ammiratori della sua prima produzione. La stessa idea di una contrapposizione tra l'artista e se stesso era già stata avanzata da Josef Paul Hodin nel 1949 sulle pagine de "Les Arts Plastique" - con l'articolo quasi omonimo a quello di Eckstein *Chirico contre Chirico* - e la si ritrova in questi anni tradotta in un topos che Denis Viva ha letto come "il sospetto di un disturbo di personalità o di un insano invecchiamento che poteva talvolta assalire i commentatori, sconcertati dal distacco tra il de Chirico celebrato, ovvero quello metafisico, e quello vivente, dedito ad una pittura

¹ Il termine era sorto nell'ultimo quarto del XIX secolo al fine di indicare degli oggetti dai costi bassi e di scarsa qualità estetica che si ponevano come una sorta di "surrogato", di "falsificazione" dell'oggetto artistico. Negli anni del cosiddetto "Gründerzeit", in cui la Germania, all'indomani dell'unificazione, vedeva l'avvio della seconda fase di industrializzazione, il termine kitsch entrava nel dibattito sulle arti applicate e il disegno industriale: i sostenitori di una nuova estetica dell'oggetto, pulito e razionale, adottavano la categoria del kitsch contro gli stili decorativi ed enfatici di matrice storicista.

² C. Greenberg, *Avant-garde and kitsch*, cit.

³ P. Eckstein, *Chirico III gegen Chirico I*, in "Die Zeit", 13 aprile 1950.

baroccheggianti e di soggetto accademico, spingendoli addirittura a parlare di un “de Chirico contro de Chirico”¹.

Nelle recensioni di documenta non si trova traccia degli attacchi alla Biennale o della polemica sui falsi - che nello stesso anno era proposta invece in un breve articolo anonimo sulla rivista berlinese “Weltkunst”² - ma emerge analogamente un approccio che tende a considerare come degna di nota unicamente la primissima produzione del pittore e una generale tendenza a identificare la Metafisica e il Surrealismo. Nel 1955 de Chirico è citato in numerose recensioni - ad esempio è riportato da Ulrich Seelmann-Eggebert, Johann Frerking, Ernst Schremmer³ - e troviamo una riproduzione di *Due maschere* del 1916 nell’articolo di Hans Maria Wingler sulla Frankfurter Neue Presse⁴ e di *Interno metafisico* in quella di Gerhard Schön sul “Bremer Nachrichten”⁵, in cui si afferma che “la selezione dell’arte tedesca ed estera, italiana soprattutto, merita il predicato di “squisita”. In particolare John Antony Thwaites⁶ critica lo scarso spazio dato alla “rivoluzione dadaista e surrealista”, rappresentata unicamente appunto con le opere di de Chirico che ne è letto come grande precursore, mentre sul “Kasseler Zeitung” esce un trafiletto in forma anonima che parla invece delle presenze surrealiste a Kassel, ascrivendo anche il pittore italiano al movimento.

La seconda documenta, in cui de Chirico è inserito tra “gli argomenti del XX secolo”, vede un ulteriore incremento delle sue segnalazioni tra i nomi di maggiore richiamo della mostra, ma a questo non si accompagna un maggiore interesse critico. Tra i pochi a soffermarsi brevemente sulla sua opera troviamo Hans Berndt⁷, che lo ascrive nuovamente al movimento surrealista, e Erhard Göpel⁸ che - in articolo redatto quando la mostra è ancora in fase preparatoria - definisce il possibile inserimento de *Le muse inquietanti* come uno dei punti qualitativamente più alti, affermando che essa appartiene al momento migliore della produzione dechirichiana. Analogamente nelle recensioni di documenta III non si trovano particolari approfondimenti sulla sua figura, ma sono sempre

¹ Cfr. D. Viva, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, in “Studi di memofonte”, n.9. 2012, pp. 168. Available at: < <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.9/d.-viva-de-chirico-malgr-lui.-episodi-di-fortuna-critica-dal-sessantotto-al-postmoderno.html> > [accessed 24.10.2014].

² *De Chirico und seine falschen Bilder*, in “Weltkunst”, a. 25, n.8, 1955, pp. 9-10.

³ Cfr. U. Seelmann-Eggebert, *Beiträge zur Kunstgeschichte des Jahrhunderts*, op.cit.; J. Frerking, “DOCUMENTA”: *Die erste internationale Kunstausstellung seit 1927 in Kassel*, in “Hannoversche Presse”, 23 luglio 1955; E. Schremmer, *Ein halbes Jahrhundert westlicher Kunst in Kassel*, in “Eßlinger Zeitung”, 25 agosto 1955.

⁴ H.M. Wingler, “*Documenta*” - *lebendiges Zeugnis Europas*, in “Frankfurter Neue Presse”, 23 luglio 1955.

⁵ G. Schön, *Brief und Siegel für die Moderne*, cit.

⁶ J. A. Thwaites, *Documenta: Große Internationale Kunstausstellung*, cit.

⁷ H. Berndt, *Die 2. documenta in Kassel*, in “Weser-Kurier”, 13 luglio 1959.

⁸ E. Göpel, *Neuerwerbungen und neue Pläne*, in “Süddeutsche Zeitung”, 1 gennaio 1959.

numerose le segnalazioni della sua presenza all'interno della mostra del disegno¹ (in cui viene spesso menzionato anche Morandi).

Di fatto il canone interpretativo proposto a Kassel circoscritto a un de Chirico "padre del Surrealismo", a cui succede una linea retorica e reazionaria - comune anche alla critica italiana² - permane nei decenni successivi³; ad esempio nella mostra del 1968 presso il MoMA il curatore William Rubin ribadiva l'esaurirsi del suo apporto intorno al 1917 - almeno fino alla fine degli anni '70 e ai primi anni '80, quando critici come appunto Barilli ma anche Jean Clair⁴ ribalteranno questo giudizio, anche al fine di trovare una legittimazione storica per quegli indirizzi che si stavano sviluppando, volti al recupero dei media tradizionali⁵. Un'importante premessa a questo processo di rivalutazione del percorso de chirichiano proverrà proprio dal contesto tedesco: Wieland Schmied, direttore della Kestner-Gesellschaft di Hannover cura infatti l'importante mostra monografica del 1970 a Palazzo Reale (retrospettiva che in un primo tempo era stata pensata per essere realizzata in Germania), letta da Denis Viva come il primo tentativo di scalfire la canonica contrapposizione tra aura metafisica e fasi successive⁶.

3.8 La "nuova generazione" di artisti italiani

Dopo il Futurismo e la Metafisica, il terzo grande "nucleo" attraverso cui viene rappresentata l'arte italiana a Kassel nel 1955 è quello delle ultime ricerche; se si considerano le datazioni delle opere proposte emerge chiaramente come per la maggior parte le opere italiane siano realizzate dopo il 1950, e in particolare il numero maggiore (18) sia dello stesso anno dell'esposizione,

¹ Cfr. *Die documenta III: Verwirrung der Prinzipien*, in "Stuttgarter Zeitung", 16 luglio 1964; A. Klapheck, *documenta III - „klassischer Teil“: Handzeichnungen und Meisterkabinette von Cézanne bis Picasso*, in "Rheinische Post", 25 luglio 1964.

² Cfr. M. Calvesi, *La metafisica continua*, in M. Calvesi (a cura di), *Giorgio De Chirico. La metafisica continua. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria d'Arte Moderna, 28 febbraio - 30 marzo 2008, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 25-29.

³ Ancora nel 1982, nel saggio introduttivo a *La metafisica schiarita*, Calvesi sosteneva la permanenza di una visione falsata che tendeva a non riuscire a cogliere le ragioni storiche e ideologiche della Metafisica. Egli affermava che tale disattenzione verso le radici culturali del movimento era in parte imputabile allo stesso de Chirico che, indicando come propri riferimenti unicamente nominativi del tutto estranei al tessuto italiano - come Nietzsche, Schopenhauer, Weininger, Böcklin e Klinger - aveva rafforzato l'idea di un'elaborazione del tutto solitaria della propria poetica.

M. Calvesi, *I timonieri del paccobotto*, in *La metafisica schiarita*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1982, pp. 15-62.

⁴ Cfr. J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris 1983 (trad.it. J. Clair, *Critica della modernità*, Allemandi & C. Torino 1985).

⁵ Cfr. D. Viva, *De Chirico malgré lui*. op.cit, pp. 166-193.

⁶ Ibid., p. 169.

aspetto che dimostra come all'intento di "recupero" del passato si accompagni una chiara intenzione volta a fare chiarezza sulle ricerche in corso nelle loro forme più attuali.

Un primo aspetto che necessita di essere chiarito è come Haftmann intenda il concetto di "astratto" e di "concreto" e in che modo li applichi alla sua interpretazione dell'arte italiana del dopoguerra. Nel capitolo di *Malerei* dedicato alla *Konkrete Form*, la "forma concreta", egli sottolinea come il termine "astratto" incontri sempre più delle resistenze, spesso provenienti proprio da quei pittori che si sono completamente allontanati da ogni rapporto con il Naturalismo, e che parlano piuttosto di un'arte "concreta" che muove dall'estetica de De Stijl. Egli ripercorre quindi la storia del termine "concreto", a partire dagli scritti di Van Doesburg degli anni '30, affermando che esso si distingue da un'astrazione che comunque muove dal dato visibile in favore di una ricerca di un linguaggio "universale" in cui viene meno ogni legame con elementi formali o sensoriali che "turberebbero" questa universalità attraverso l'irruzione del singolo. Il quadro diviene così forma geometrica, semplice, dominabile, che non rimanda ad al altro da sé. Haftmann instaura quindi una distinzione tra i due termini ma - a differenza di autori come Max Bill, che rivendicava una netta contrapposizione del concretismo all'astratto¹ o Gillo Dorfles, che insisteva sulle possibilità anti-geometriche dell'arte concreta² - pone le ricerche concrete come una delle basi dei successivi sviluppi del dopoguerra, quando l'astrattismo - come ripetuto nel catalogo di *documenta II* - si "impone trionfalmente", portando di fatto ad un progressivo esaurimento del primo. Per quanto concerne l'Italia afferma:

I giovani artisti italiani risposero in un primo tempo all'idea della forma concreta con un entusiasmo davvero sorprendente. Nel 1951, in un'esposizione alla Galleria Nazionale di Roma dal titolo *Arte astratta e concreta in Italia* si ritrovarono non meno di 70 pittori qualificati. Tutto ciò poteva apparire anche singolare, in quanto proprio l'Italia, nei decenni precedenti, aveva mantenuto un grande riserbo nei confronti della pittura astratta. Nel 1934 la Galleria del Milione di Milano aveva esposto per la prima volta opera di alcuni pittori astratti, di cui Mario Reggiani è ancor oggi il più noto. Nel 1935 poi, alla seconda Quadriennale romana, si videro Magnelli, Licini e Soldati e, a poco a poco apparvero qua e là gruppetti astratti intorno a Fontana e Veronesi a Torino, intorno a Rho e Radice a Milano. Erano questi, tuttavia, fenomeni di secondo piano. Solo dopo la guerra la giovane pittura italiana si volse verso il fronte dell'arte astratta. [...] Nel 1948 fu fondato il movimento "arte concreta" che divenne il centro propulsore della giovane arte italiana. Per quanto questo movimento fosse all'inizio notevolmente esteso,

¹ Nel testo riportato in catalogo *Dall'arte astratta all'arte concreta* definisce la differenza dei due termini, sostenendo il concretismo quale "creazione nuova, radicale e cosciente in contrasto con la pittura astratta [...], poiché materializza la realizzazione dell'idea di immagine che prima esisteva astratta nel pensiero."¹

² G. Dorfles, *Gli artisti del M.A.C.*, catalogo della mostra, Galleria Bompiani, Milano, aprile 1951; rist. in L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994., pp. 108-110.

non ha però mai tratto alla luce alcuna personalità veramente eccezionale. [...] Nel corso di questo sviluppo la rigorosa “arte concreta” era destinata a scomparire quasi del tutto.¹

Haftmann “liquida” dunque il MAC a semplice fenomeno marginale nell’arte italiana del dopoguerra e analogamente i suoi i fondatori (Dorfles, Monnet, Munari², Soldati) non troveranno spazio a Kassel. Se da una parte è possibile trovare un terreno comune rispetto all’approccio di Haftmann nell’indirizzo di ricerca proposto dal gruppo milanese, basato sull’indipendenza dell’arte da ogni ingerenza ideologica, in diretta polemica contro ogni forma di strumentalizzazione esteriore (ossia quegli elementi che accomunavano il MAC agli artisti di Forma 1, in parte inseriti a documenta), risultava del tutto in contrasto con l’idealismo dello scrittore tedesco l’obiettivo di consolidare i rapporti con il settore industriale e di promuovere un rinnovamento del gusto attraverso il sincretismo di diverse forme espressive, ponendo sullo stesso piano l’orizzonte pittorico, architettonico, grafico e del design.

La sua lettura presenta piuttosto numerosi punti di tangenza con le posizioni espresse da Lionello Venturi a proposito dei rappresentanti del cosiddetto “Gruppo degli Otto”³, ampiamente rappresentati alle prime due documenta⁴. Nei riferimenti bibliografici che accompagnano le singole biografie nell’edizione di *Malerei* del 1955 viene sempre proposta la monografia *Otto pittori italiani*⁵, sostituita poi nella seconda edizione da studi monografici, in molti casi dello stesso Venturi⁶. Questi insisteva sulla “libertà” di tali pittori definiti né realisti né

¹ W. Haftman, *Malerei*, cit., p. 467.

² Munari sarà proposto nella sezione di design di documenta III, di fatto slegata dalla manifestazione “ufficiale”.

³ Gli otto erano: Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova.

Come ampiamente sostenuto dalla letteratura, gli Otto erano un “gruppo anomalo”, privo di manifesti redatti dagli artisti o da altre forme di produzione teorica comune, sorto in opposizione ai residui di Novecentismo e al Neorealismo da un lato e all’astrattismo geometrico e al concretismo geometrico dall’altro, più che da un’affinità poetica; nonostante la vastità degli studi sui suoi singoli esponenti, esso sarà oggetto di una indagine monografica globale solamente negli anni ’80, con il fondamentale contributo di Luisa Somaini a partire da un’indagine filologica sui materiali d’archivio in occasione della mostra al PAC di Milano, che permetterà di inquadrare il ruolo svolto all’interno del dibattito culturale italiano del dopoguerra.

Cfr. L. Somaini, *Otto pittori italiani. Ragioni di un nuovo sodalizio*, in C. Spadoni, *L’Italia s’è desta. Arte in Italia nel secondo dopoguerra 1945-1953*, catalogo della mostra, Ravenna, Museo d’arte della città, 13 febbraio -26 giugno 2011, Allemandi & C., Torino 2011, p. 55.

Cfr. L. Somaini (a cura di), *“Otto pittori italiani” 1952-1954. Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, catalogo della mostra, Milano, Padiglione d’Arte Contemporanea, 15 maggio - 17 luglio 1986, De Luca Editore, Roma 1986.

⁴ Nella prima documenta l’unico a non essere compreso è Turcato, che sarà comunque inserito nell’edizione successiva. In particolare Afro, Santomaso e Vedova sono riproposti in tutte e tre le edizioni, Corpora, Birolli, Moreni e Morlotti nelle prime due.

⁵ L. Venturi, *Otto pittori italiani*, De Luca, Roma 1952.

⁶ L. Venturi, *Afro*, De Luca, Roma 1954; A. Tullier, *Renato Birolli*, Hoepli, Milano 1951; G. Testori, *Morlotti*, Quaderni del Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1957; U. Apollonio, *Giuseppe Santomaso*,

astrattisti, identificandone il tratto comune in un linguaggio attento alla “coerenza delle forme”, cardine a suo dire di tutto il modernismo e in un’aderenza al cosiddetto “astratto-concreto” come forma di superamento dell’antinomia tra astrazione e figurazione. Venturi parlava (crocianamente) di un “impegno morale” dell’opera “totale e disinteressato”, in chiara polemica con l’indirizzo neorealista e quindi con approcci che venivano visti come una forma di “inquinamento” dell’arte pura con elementi esterni che la riducevano a mera illustrazione¹ e attribuiva all’arte un valore etico oltre che estetico, in qualità di invito alla libertà, non dissimile - come notato da Sileno Salvagnini - da quanto proposto da Marchiori nella presentazione del Fronte Nuovo delle Arti, né da quelle che sono le posizioni estetiche di Haftmann. Il programma degli Otto prevedeva inoltre in modo esplicito di “esporre in Italia e all’estero” (come già svolto da suoi esponenti come Afro, Birolli e Vedova, che negli anni immediatamente precedenti espongono alla Catherine Viviano Gallery di New York, galleria aperta nel 1949 proprio con l’intento di promuovere e diffondere le ricerche italiane negli Stati Uniti) secondo una linea che Luisa Somaini legge non solo come un tentativo di ritagliarsi ulteriori spazi rispetto a quelli di un mercato italiano che ancora stentava ad avviarsi (la storica sottolinea come il loro unico collezionista fosse Cavellini, come visto uno dei principali prestatori per documenta) ma che considera “piuttosto un chiaro segno della volontà di partecipazione, sentita dai giovani nel clima della ricostruzione dopo anni di autarchia, alle sorti dell’Europa, secondo un preciso disegno che aveva ancora una volta in Venturi, nei primi anni ’50, il propugnatore del cosiddetto “stile internazionale” in netta opposizione alle concezioni di Longhi e dei longhiani”². Dopo l’apertura all’Europa e agli Stati Uniti da parte dei singoli artisti negli anni precedenti, la costituzione del gruppo si poneva quindi come strumentale ad ottenere un maggiore riconoscimento internazionale, non tuttavia senza difficoltà - soprattutto all’estero - nell’essere riconosciuti come raggruppamento organico. Se la presentazione degli Otto alle prime documenta non poteva ormai che riguardarli come singoli - come si erano presentati anche alla Biennale del 1954 - il fatto che in *Malerei* non si menzioni neppure il fatto che fosse esistito tale raggruppamento (a differenza che per il Fronte) risulta quindi emblematico di una mancata percezione “unitaria” che esso aveva ricoperto.

Bodensee- Verlag Amriswil 1959; W. Haftmann (a cura di), *Emilio Vedova (Autobiografia)*, München 1960.

Otto pittori italiani è riproposto invece a proposito di Corpora, Moreni, mentre per Turcato è riportato L. Venturi, *Pittori italiani d’oggi*, cit., p. 112, menzionato anche per Vedova assieme alla sua autobiografia.

¹ Cfr. L. Venturi, *Per la libertà della fantasia creatrice*, Quaderni associazione per la libertà della Cultura (testo della conferenza tenuta a Parigi il 26 maggio 1952 nel corso dei dibattiti organizzati dal Congresso internazionale per la libertà della cultura, congiuntamente al festival "L’opera del XX secolo).

² L. Somaini (a cura di), *“Otto pittori italiani”*, cit., p. 20.

Haftmann assume quindi il manifesto venturiano edito da De Luca a testo di riferimento, pur non citando mai “il gruppo”, formatosi tra il 1951 e il 1952 - anno della consacrazione, con l’uscita del saggio e la presentazione alla Biennale - e scioltosi definitivamente a un anno da documenta, nel 1954, con la defezione di Morlotti; nello stesso anno Vedova in occasione del convegno *Arte Figurativa e Arte Astratta* promosso dalla Fondazione Cini¹ - quindi in presenza di Haftmann² - sosteneva la necessità di una totale “rimessa in causa” al di là di “vane polemiche”, con un intervento letto da Somaini come un’esplicita dichiarazione della propria volontà di distaccarsi dal gruppo in favore di una ricerca individuale³. Alla citazione di Venturi nella prima edizione di *Malerei* si affianca inoltre, nei casi di Afro, Birolli, Morlotti e Vedova⁴ quello del testo di Ghiringhelli redatto nel 1949 come presentazione di *Pittura moderna italiana*⁵; fondatore, con i fratelli Livio e Giuseppe, della galleria Il Milione - da cui proverranno alcune delle opere di Morlotti e Sironi esposte alla seconda documenta - Gino Ghiringhelli aveva curato la presentazione del volume, prevalentemente illustrato, riflettendo una visione dell’arte dell’immediato dopoguerra - poi accreditata su un piano internazionale anche dalla mostra del MoMA di Soby e Barr - come legata essenzialmente ad un linguaggio di matrice post-cubista.

Haftmann considera quindi il ruolo assunto da Picasso e da quello che definiva come “realismo trascendente”⁶ - per cui citava anche Lèger, Beckmann e Kirchner - affermando che in Italia quasi tutti i pittori, e in particolare quelli raggruppati nel Fronte, lavorano inizialmente su questa via anziché su quella, minoritaria, del Surrealismo; egli insiste inoltre su un’influenza esercitata dal

¹ E. Vedova, “Umori” di un pittore, in *Arte figurativa e arte astratta. Quaderni di San Giorgio*, cit., pp. 233-236. Si segnala che il testo è spesso citato come *Tutto va rimesso in causa* (frase riportata in corsivo alla fine del primo paragrafo) anziché con il titolo proposto negli indici del volume.

² Cfr. nota 290.

³ “Al di là del vano dibattersi delle estetiche post-impressioniste, post-cubiste, post-espressioniste, e del permanere ostinato di residui incantesimi di “certe metafisiche”; al di là dell’accademismo astrattista sul composito e dedotto; oltre ogni apriorismo di vecchio ordine costitutivo; oltre ogni presunzione di affettati e superficiali nuovi-ordini: tutto va rimesso in causa. [...] Nell’“astratto” si è voluto sforzatamente vedere degli aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull’evasione, sul gratuito, col “Je t’accuse”. Nel suo spetto autentico, nella frattura a una limitata realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori, l’artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell’immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni - nuovi sentimenti, partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali”. E. Vedova, “Umori” di un pittore, cit., pp. 235-236.

Cfr. Somaini, “Otto pittori italiani”, p. 18.

⁴ Gli altri artisti trattati nel volume, prevalentemente illustrato, sono: Cagli, Moreni e Pizzinato.

⁵ G. Ghiringhelli, *Presentazione*, in V. Oregno e A. Turati (a cura di), *Pittura moderna italiana*, Ordengo e Turati, Torino 1949, s.p.

⁶ Oltre a Picasso citava Lèger, Beckmann e Kirchner tra i precursori di tale filone inteso come forma di interpretazione di fenomeni visibili, sul terreno del reale, inteso come una linea di “consolidamento di pozioni già raggiunte” che porta quindi con sé i rischi della “ripetizione manieristica”.

Cfr. W. Haftmann, *Malerei*, op.cit., p. 439

“Cubismo orfico”, comparso più tardivamente che in altri paesi perché respinto dal Futurismo e dalle correnti sviluppatesi a partire dalla Metafisica, ma pur sempre legato al riferimento ai quadri “drammatici” di Picasso - *Guernica* e *Pesca notturna ad Antibes* soprattutto - assimilati dai giovani pittori italiani e sviluppato, anche con la mediazione della pittura francese, in una forma di “ermetismo oggettivo”¹. In questo caso è possibile quindi tracciare un parallelismo con le posizioni di Marchiori e con la sua concezione di “picassismo”² intesa come “generalizzata apertura alla cultura francese e tedesca”³, ma anche con la lettura “formalista” di Picasso di Venturi, che curava la mostra romana del 1953, dal taglio decisamente differente rispetto all’attenzione per il Picasso “civile” dell’edizione milanese.

La prima documenta si inserisce in un momento di diffusione e presentazione nel contesto tedesco del gruppo, di cui nel 1953 era proposta una mostra itinerante curata da Grohmann alla Kestner-Gesellschaft di Hannover, alla Galleria Ferdinand Moller di Colonia e alla Haus am Waldsee di Berlino⁴, mentre l’anno successivo alla mostra di Kassel lo stesso Venturi curava con Kurt Schweicher la mostra *Italienische Malerei heute*⁵ presso il museo Morsbroich di Leverkusen. Nell’introduzione proposta in catalogo egli insisteva sulle radici futuriste delle ricerche italiane del dopoguerra, ricordando in particolare il ruolo di Prampolini e Soldati (artisti che non avevano trovato spazio a Kassel, né saranno incluso nelle edizioni successive).

Ancora una volta in linea con l’impostazione acronologica della mostra, sono proprio le ultime generazioni degli artisti italiani ad essere presentate per prime nel percorso espositivo: come visto nel capitolo 3.4 gli artisti italiani sono infatti introdotti immediatamente dopo le prime sale dedicate all’arte tedesca con una sala (6) in cui erano proposto Afro, Viani e Vedova. In particolare sulla parete di raccordo tra le due sale, dipinta di nero, sono collocate le tre opere di Afro, tutte di proprietà dell’artista stesso: *Pietra serena* e *Ragazza con trottola* del 1953 e un’opera del 1955 indicata come *Figur* in catalogo, riconoscibile come *Figur II* dalla corrispondenza di datazione e dimensioni e dalla fotografia conservata presso il documenta Archiv (per quanto nel catalogo generale non si

¹ Ibid., p. 459

² G. Marchiori, *Picasso e il picassismo in Italia*, in “La Biennale di Venezia”, n. 13-14, aprile-giugno 1953, pp. 39-40.

³ Somaini, “*Otto pittori italiani*”, p. 13

⁴ W. Grohmann, L. Venturi (a cura di), *8 italienische Maler. Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, catalogo della mostra, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 9 aprile - 17 maggio 1953, Hannover 1953; Galerie Ferdinand Moller, 13 giugno - 18 luglio 1953, Köln 1953; K. L. Skutch (a cura di), *Acht Italienische Maler*, catalogo della mostra (Berlino, Haus am Waldsee, 2 settembre - 4 ottobre 1953), Haus am Waldsee, Berlin 1953.

⁵ *Italienische Malerei heute*, cit., s.p.

menzioni la sua esposizione a Kassel)¹. Lungo la parete che dava sull'esterno, a ridosso della quale è disposto un tendaggio bianco per filtrare la luce, sono affiancati un quadro di Vedova, *Dal ciclo della protesta n.7* del 1953, della collezione Cavellini, e la scultura in gesso di Viani *Nudo femminile*, datata in catalogo 1952. Dalla fotografia della sala non risultano riconoscibili le altre due presenti, disposte su una struttura a traliccio metallico, diagonalmente rispetto alla parete destra, ma che presumibilmente potevano essere le altre due opere di Vedova presenti in mostra, *Invasione* del 1952, realizzato per la Biennale dello stesso anno e sempre della collezione Cavellini, e *Documento nr. 1*, (di cui non sussistono riproduzioni e non è specificata la provenienza, non reperito nella letteratura critica dedicata all'autore). Haftmann sceglie quindi di "isolare" tre rappresentanti delle ultime ricerche italiane, muovendo non a caso da artisti che avevano fatto parte del Fronte Nuovo delle Arti (Viani e Vedova) e del Gruppo degli Otto (Afro e ancora Vedova) e proponendo al contempo un dialogo tra opere pittoriche e scultoree.

Se la vicenda critica di Afro è già stata dettagliatamente ricostruita a partire dalle differenti letture che dagli anni '50 ne sono state date da Venturi, Marchiori, Argan, Brandi, Scialoja, Crispolti², la sua ricezione in ambito tedesco resta sostanzialmente ancora da chiarire. La *documenta* del 1955 e le due edizioni successive, in cui viene riproposto, rappresentano certamente un fondamentale momento per l'affermazione dell'artista che, fino alla monografica del 1969, è esposto in Germania unicamente nella rassegna dedicata agli Otto. Le recensioni della prima *documenta*, in cui viene appena menzionato³, confermano il fatto che egli non fosse ancora particolarmente noto in ambito tedesco; Haftmann non gli dedica particolare attenzione in *Malerei* (anche se lo cita nella recensione della Biennale del 1954⁴) così come scarso spazio era dato nella prima edizione a

¹ Cfr. M. Graziani, B. Drudi, A. Gubbio, *Afro. Catalogo generale ragionato dai documenti dell'archivio Afro*, Edizioni Dataars, Roma 1997, n. 305, n. 312 e n. 338 nel catalogo ragionato. (solo per le prime due è riportata l'esposizione a Kassel).

² Cfr. V. Rubiu, *Afro e la critica*, in C. Brandi, *Afro*, Editalia, Roma 1977, pp. 51-64; F. Tedeschi, *Afro nella critica*, in L. Caramel (a cura di), *Afro, Dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, 24 settembre - 8 novembre 1992, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1992, pp. 49-60.

³ In particolare la sua presenza tra gli esponenti dell'astrattismo italiano è riportata nelle recensioni di Niels von Holst, Johann Frerking, Rainer Zimmermann e Friedrich Herboldt. Cfr. N. von Holst, *"Documenta" - Europäische Kunst von 1905 bis 1955*, in "Nürtinger Kreisnachrichten", 21 luglio 1955; N. von Holst, *Spiegel der gehetzten Menschheit*, in "Aachener Volkszeitung", 25 luglio 1955; J. Frerking, *"DOCUMENTA"*, cit.; R. Zimmermann, *Dokumente moderner Kunst*, op.cit; F. Herboldt, *Erlebnis der internationalen Ausstellung documenta im Museum Fridericianum Kassel*, cit.

⁴ Haftmann lo cita assieme a Birolli, Santomaso, Moreni e Corporta ponendo i pittori all'interno di un discorso che è al contempo "lirico" e incentrato sulla memoria, e non sembrano considerare altre problematiche emerse invece all'interno del dibattito italiano al di là della questione del rapporto tra astrazione e figurazione, quali la dimensione spaziale, il rapporto con le ricerche statunitensi - soprattutto Gorky nel caso di Afro -, il valore della fase progettuale:

Vedova, appena riportato tra gli esponenti del Fronte Nuovo delle Arti¹. La presenza a documenta non si pone però come il primo momento di incontro con il pubblico tedesco per l'artista, che tra il 1950 e il 1951 aveva partecipato alla mostra itinerante sull'arte italiana curata dallo stesso Haftmann e due anni dopo esponeva ad Hannover, Colonia, Berlino con gli Otto, definito da Grohmann come "il più esplosivo" del gruppo². Egli risulta tra i nomi maggiormente citati nelle recensioni, proposto tra i pittori "di punta della manifestazione". In particolare sul suo lavoro si sofferma Ulrich Seelmann-Eggebert³, citandolo assieme ai pittori tedeschi Nay, Baumeister e Meistermann e affermando che grazie alla sua "aggressività" (termine riportato in italiano nella recensione) egli riesce a batterli tutti e tre. Wend Fischer lo propone già tra i "maestri", assieme a Carrà, Morandi e Birolli⁴, e anche Wilhelm Westecker lo elogia come uno degli artisti più importanti della mostra⁵.

Sarà tuttavia soprattutto nella seconda metà degli anni '50 che Vedova raggiungerà nella Germania Federale una grande fortuna critica, di cui lo stesso Haftmann è tra i promotori. Nel 1957 infatti, parallelamente alla riedizione di *Malerei* che vedeva ampliato lo spazio dedicato al pittore⁶, egli ne cura la monografica alla galleria Springer di Berlino⁷, insistendo sul carattere di "dialogo della sua pittura" che definiva come uno "cozzare di situazioni contraddittorie in un particolare momento dell'esistenza umana". Nel 1959 si tiene la mostra alla Günther Frank di Monaco e prende nuovamente parte a documenta con sei opere di collezioni private realizzate tra il 1951 e il 1958, di cui tre nuovamente riconducibili al Ciclo della Protesta; sulla rivista "Blätter + Bilder" curata da Hans Platschek è proposto il suo scritto *Malerei als Entscheidung (La pittura come*

"La maggiore forza emerge dal raggruppamento dei quarantenni e cinquantenni, dal volto chiuso. Birolli, Santomaso, Moreni, Corpora, Afro questi sono i nomi oggi significativi dell'arte italiana. Si collocano proprio sulla linea di confine dell'arte astratta, pur non essendo astratti. Il punto lancio è sempre un'esperienza oggettiva e la sensazione lirica del distacco da esso. Riescono a trasformare così tanto l'aspetto oggettivo, che ad un primo sguardo si ha l'impressione di un'immagine astratta, ma il particolare calore rivela presto la vicinanza ad una commozione oggettiva. Il pittore non dipende dunque ciò che l'occhio vede, ma la felicità, l'agitazione o anche la paura che attraverso l'occhio entrano nelle sue sensazioni".

W. Haftmann, *Im Zwielficht der modernen Existenz*, cit.

¹ Cfr. W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 442.

² Cfr. K. Hausel, *Incontro o scontro? L'accoglienza della pittura di Emilio Vedova in Germania*, in A. Rorro, A. Barbuto (a cura di), *Emilio Vedova 1919*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008; Berlino, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 25 gennaio - 20 aprile 2008, Electa, Milano 2007, pp. 43-57.

³ U. Seelman-Eggebert, *Glanz und Färbung der <documenta>*, cit.

⁴ W. Fischer, *Das Publikum*, cit.

⁵ W. Westecker, *Auf der Triumphstraße*, cit.

⁶ W. Haftmann, *Malerei*, cit., pp. 491-493.

⁷ W. Haftmann, *Emilio Vedova*, catalogo della mostra, Berlino, Galerie Springer, 1 - 30 ottobre 1957, Berlin 1957.

scelta)¹, a cui segue tre anni dopo *Schwer, eine Nase zu malen (Difficile dipingere un naso)*²; nel 1960 Haftmann redige inoltre la traduzione dell'autobiografia, uscita nell'edizione tedesca prima che in quella italiana³.

Nei suoi scritti Haftmann insiste in particolare sul carattere di “puro mezzo comunicativo” dell'arte di Vedova, intesa come una forma di testimonianza delle agitazioni interiori corrispondenti alla realtà presente vissuta, di cui “l'uomo” è sempre al centro con le sue vicende e il suo dramma; tanto in *Malerei* quanto nell'introduzione all'autobiografia ripete che la sua arte sorge dal continuo contatto con il reale, senza porsi compiti estetici ma puramente “espressivi”. Egli lo avvicina all'immagine dell'artista “così cara al romanticismo tedesco”, in un'affinità con quella che legge come l'ultima affermazione contemporanea del mondo romantico, l'Espressionismo, la cui adesione si accompagna però sempre ad elementi di “italianità”, identificati anche in questo caso in un'“arcaica gravità mediterranea” e in una renitenza anarchica verso gli ordini sociali. Ne ripercorre quindi la vicenda artistica, dai disegni degli spazi architettonici veneziani realizzati intorno alla metà degli anni '30 agli anni dello studio, degli spostamenti, ma anche dell'antifascismo e della militanza nella resistenza. Ricorda ancora una volta il ruolo assunto da Picasso per questa generazione e il fondamentale rapporto “con il quasi dimenticato e fortemente screditato Futurismo e con le teorie di Boccioni”, proposto come chiave di lettura delle tendenze coeve anche da Venturi in *Italianische Malerei*. Tra le opere menzionate troviamo quelle de *Il ciclo della protesta*, esposte a Kassel sia nel 1955 che nel 1959, proposte come luogo di confronto con le ricerche internazionali dell'informale ma al contempo segnate dall'insistenza tipicamente italiana su un “valore morale” della pittura.

Un altro esponente degli Otto, Corpora, è invece collocato nell'ampia sala dedicata al confronto tra l'astrattismo internazionale a partire dalla giustapposizione tra Picasso e Winter (sala 27). Le opere proposte, provenienti dalla collezione Cavellini, sono unicamente della sua ultimissima produzione, realizzate tra il 1952 e il 1953; è quindi del tutto tralasciata la sua attività antecedente alla guerra, quando l'artista si era avvicinato alle ricerche degli astrattisti milanesi che gravitavano intorno alla Galleria *Il Milione*, confermando lo scarso interesse rivolto da Haftmann nei confronti delle ricerche astratte italiane prebelliche. Sono ignote invece le sedi delle opere di Moreni, Birolli, Morlotti e

¹ E. Vedova, *Malerei als Entscheidung*, in “Blätter + Bilder. Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei”, Heft 2, Würzburg, Wien, maggio-giugno 1959, pp. 21-23. Estratto dai diari dell'artista (1954-1957).

² E. Vedova, *Dipingere un naso non è così semplice*, in “Il Mattino del Popolo”, Venezia, 1 febbraio (trad.ted. *Schwer eine Nase zu malen*, in “Blätter + Bilder. Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei”, Wien Heft 12, Würzburg, gennaio-febbraio 1961, pp. 23-26).

³ E. Vedova *Blätter aus dem Tagebuch*, Prestel Verlag, München 1960 (ed. it. *Pagine di diario*, Galleria Blu editrice, Milano 1960).

Santomaso, ma risulta alquanto probabile che - almeno in parte - trovassero collocazione nell'ampia sala 27.

L'omissione di Moreni dalla prima edizione di *Malerei*, che non poteva essere ignorato da Haftmann in quanto presente nei saggi di Venturi e Ghiringhelli assunti come riferimenti, si presenta come una scelta deliberata, che trova conferma anche nello scarso approfondimento datogli nella seconda edizione - in cui è presente solo un breve cenno sull'artista, a proposito della scarsa influenza esercitata in Italia dall'Espressionismo Astratto. Un aspetto da considerare è come anche nella presentazione alla Biennale del 1952 Moreni, che era anche il più giovane degli Otto, risultasse l'artista più penalizzato: a fronte della sala monografica di Birolli comprendente 20 opere che ne tracciavano il percorso creativo dei precedenti vent'anni, delle nove tele proposte di Afro, Corpora e Vedova, delle sette di Morlotti e delle cinque di Santomaso e Turcato, egli era proposto con appena quattro opere; e ancora nell'edizione successiva, quando, dopo l'uscita di Morlotti, il gruppo era ormai prossimo allo scioglimento, Moreni risulta l'artista di cui erano esposte meno opere (appena tre). Egli viene tuttavia inserito sia nella prima che nella seconda edizione di *documenta* rispettivamente con tre opere del 1954 - *La Ginestra* e *Il fiume*, appartenenti all'artista stesso, e *Urlo del sole*¹ della Galleria Spazio - e, nel 1959, con *Il pendio della ginestra* ancora del 1954, di collezione privata, *La caduta* del 1956², di un collezionista tedesco, e *Paesaggio* del 1957 della galleria Anne Abels. Queste ultime due provenienze - oltre alle vendite attestate all'edizione del 1955 - mettono in luce una circolazione delle opere dell'artista all'interno del mercato tedesco. In entrambe le *documenta* vengono proposte opere successive alla fase di lavoro a Frascati - tra il 1952 e il 1954 - che vede Moreni volgersi sempre di più agli elementi naturali³, tanto da essere assunto da Arcangeli a caposcuola degli "ultimi naturalisti".

Analogamente vicino ad Arcangeli era Morlotti, il primo artista a discostarsi dal raggruppamento venturiano, appena citato in *Malerei* - nella prima edizione facendo riferimento a Venturi, sostituito nella seconda dalla monografia di Testori⁴, che aveva curato anche la sua presentazione alla Biennale del 1952 - ma presente in entrambe le edizioni di *documenta*: nella prima con due paesaggi della collezione Jesi datati 1953 e 1954, nella seconda con *Colloquio* del 1948 di Achille Cavellini, *Bagnanti* del 1957 di proprietà di Birolli, e *Paesaggio* del 1958 della Galleria Il Milione. Nelle sole due righe dedicate al pittore Haftmann parla di un contatto, comune a Cassinari, con il Cubismo orfico e Picasso e definisce la

¹ Cfr. C. Spadoni (a cura di), *Mattia Moreni: opere 1954-1964*, catalogo della mostra, Galleria Civica, 26 ottobre 1986 - 11 gennaio 1987, Modena Cooptip Modena 1987, p. 37, n.1.

² *Ibid.*, p. 38 n.2.

³ Cfr. F. Cavallucci, *Mattia Moreni*, Clueb, Bologna 1992, p. 32

⁴ G. Testori, *Morlotti*, cit.

sua ricerca un tentativo “di sviluppare più direttamente dai motivi della natura una concreta armonia coloristica, modulata su pochi toni terrosi”¹.

Emerge quindi l’idea della “natura” posta al centro della poetica del pittore, secondo un modello interpretativo che sarà problematizzato solo negli anni '80, con la monografia di Quintavalle che muove proprio dal rifiuto di una visione essenzialista del concetto di “natura” - e conseguentemente nel Naturalismo - affermando che il termine debba costantemente essere posto in relazione alle diverse forme di cultura che lo producono². Quintavalle parla di un’operazione di “sterilizzazione critica” su Morlotti, che ha determinato una perdita del senso della sua critica alle ideologie dell’ufficialità, tanto zdanoviane quanto alle mitologie dell’astrattismo³. Pur nel pochissimo spazio che Haftmann dedica al pittore, emerge inoltre un suo rapporto con le ricerche di area francese, appunto il Cubismo orfico, rifiutando quindi un altro di quelli che Quintavalle identifica come i topos nella sua lettura critica, quello dell’isolamento proposto da Arcangeli.

Il critico tedesco si sofferma invece maggiormente sulla figura di Birolli, soprattutto nella seconda edizione di *Malerei*; egli lo legge come uno dei massimi rappresentanti di “corrente” identificandone i riferimenti in Picasso e Van Gogh, trasfigurati in una forma di “espressionismo ermetico”⁴. A documenta sono proposte *Verde e Blu per la Liguria* del 1952 della Galleria Cavellini e due opere di proprietà dell’artista: *Künsteabschnitt* del 1954 e *Elemente der Lagune* del 1955, non identificate nella letteratura; dopo la prima documenta egli parteciperà alla mostra *Grosse Kunstausstellung* di Monaco nel 1957 a terrà una personale itinerante a Berlino, Mannheim, Darmstadt, Hannover, Düsseldorf tra il maggio e il dicembre del 1959, parallelamente dunque a documenta II. Nella mostra risultano anche due delle quattro opere già esposta a Kassel - *Verde e Blu per la Liguria* del 1952 e *Adriatico* del 1955, proposte poi anche alla Biennale del 1960, in cui è proposta anche *Incendio di notte alle cinque terre* del 1955, già esposta a Venezia del 1956 e ripresa alla seconda documenta⁵, a conferma delle influenze reciproche tra le due manifestazioni.

¹ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 447.

² A.C. Quintavalle, *Morlotti: struttura e storia*, Gruppo editoriale Fabbri, Milano 1982.

³ Cfr. M. Rosci (a cura di), *Cassinari. Catalogo dei dipinti*, volume primo, Electa, Milano 1998, n. 1952/10, 1955/11, 1955/36.

⁴ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 299.

⁵ Delle sei opere esposte - di cui cono attestati i titoli in tedesco *Offenes Meer* (1952), *Mittelmeerlandschaft* (1953) e *Gelbe Lagune* (1955) alla prima documenta, *Immagine* (1955), *Rosso e Blu* (1956) e *Tempo sulle rupi antiche* (1959) nessuna trova una corrispondenza certa nel catalogo generale. *Gelbe Lagune* potrebbe trattarsi di *Laguna dell’Argentario* del 1954, della collezione Toninelli (n. 88); *Tempo sulle rupi antiche*, anch’essa assente in catalogo, risulta invece presente, ma datata 1958, in un lotto della Casa d’Asta Antonina di Roma; tra le esposizioni è riportata quella del 1958 alla Kleemann Galleries, ma non documenta. <http://www.antonina1890.it/scheda_lotto.asp?idLotto=10090&asta=35&tipo> [accessed 01.05.2014].

Anche di Santomaso sono selezionate tre opere recentissime: *Il muro del pescatore* del 1954, di un collezionista francese, già esposta a Venezia nello stesso anno; *Zaumzeug* e *Notturmo a Marino*, entrambe realizzate nello stesso anno di documenta e di proprietà dell'artista¹. In *Malerei* Haftmann ne riconduce la prima poetica a Braque e Lurçat, ma anche a Morandi, nell'applicazione di un "ordine pittorico astratto" a partire dalle "cose semplici" che grazie a questi avevano acquisito dignità pittorica, identificando tuttavia solo nell'ultima produzione il raggiungimento di una maggiore libertà espressiva.

Tra le vendite attestaste nella documentazione risultano presenti opere di Moreni, Afro e Santomaso. Del primo vengono vendute due opere provenienti dalla Galleria Il Milione: *La ginestra* e *Il fiume* (quest'ultimo però risulta sbarrata, forse a indicarne un successivo annullamento dell'acquisto) rispettivamente per un valore di 200.000 e 300.000 lire. La vendita viene menzionata anche dalla stampa locale, in un articolo in cui si afferma che gli acquisti hanno interessato soprattutto le opere di giovani artisti italiani e francesi, e a questo proposito si cita appunto *il fiume* lodandone i colori brillanti². Nel complesso si afferma che i prezzi oscillavano tra i 1.000 (148.788 lire) e i 10.000 marchi tedeschi (1.487.880 lire), quindi le opere in questione si ponevano tra le più accessibili.

Anche *Pietra Serena* di Afro risulta venduta - dall'artista stesso e un collezionista di Kassel - per 200.000 lire, mentre *Zaumzeuge* di Santomaso, attestato in catalogo come di proprietà dell'artista, è venduta dalla galleria di Monaco di Wolfgang Gurlitt a un collezionista privato di Fulda per 2.900 marchi tedeschi (431.485 lire), attestandosi quindi come l'opera dal valore più elevato tra le vendite riportate degli artisti italiani. Pochi mesi prima della mostra di Kassel, Gurlitt aveva organizzato a Monaco di Baviera la mostra *Santomaso, Venedig*, curata da Hans Heilmann. Per quanto l'artista non risulti menzionato di frequente nelle recensioni della prima documenta³, l'elevato valore della vendita - a semplice termine di raffronto si consideri che il prezzo risultava quasi la metà di quello di un artista della fortuna di Calder, venduto a Kassel per 6.210 marchi - e la sua presenza all'interno della celebre collezione⁴ risultano quindi emblematici di un suo riconoscimento quanto meno da parte del mercato.

¹ Cfr. L. Alfieri (a cura di) *Santomaso. Catalogue raisonné 1931-1974*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1975, n. 238; 245 (per entrambe si nomina l'esposizione a Kassel). Non è invece attestata nel catalogo ragionata l'opera venduta a Kassel e menzionata in catalogo come *Zaumzeuge* (traducibile come "Briglie" o "Redini").

² Ph., *Bisher höchster Preis für „documenta“-Bild: 10000 DM*, in "Hessische Allgemeine", 19 settembre 1955.

³ La sua presenza ha generalmente scarso risalto, tra i pochi a menzionarlo si posso citare Frerking e von Holst. Cfr. J. Frerking, "DOCUMENTA", op.cit; N. von Holst; N. von Holst, "Documenta", cit.

⁴ La collezione Wolfgang Gurlitt andrà poi a costituire il corpus principale del Museo Lentos a Linz; è recentemente balzata alle cronache a seguito dello scandalo scoppiato quando le autorità

Oltre agli Otto Haftmann guardava tuttavia anche ad altre ricerche italiane. Come visto nella prima sala in cui è introdotta l'arte italiana, viene proposta l'opera di Viani *Nudo femminile*, in linea con l'impostazione volta a confrontare ricerche pittoriche e scultoree. Essa non risulta attestata nel catalogo delle sculture in gesso redatto da Pier Carlo Santini nel 1990¹, in cui vengono riportate tanto le opere conservate quanto quelle andate distrutte, in molti casi dallo stesso artista. Oltre a considerarne l'"abito iconoclasta"² Santini sottolinea come Viani tendesse anche a tornare più volte sulle stesse opere, come nel caso del *Torso virile* del 1953, tradotto in marmo nello stesso anno poi modificato fortemente nella parte superiore e quindi nuovamente tradotto nel 1963. In questo caso il riferimento più forte sembra essere il *Nudo* del 1944 esposto anche alla Biennale del 1948³; se la differenza nella datazione e nelle dimensioni portano ad escludere che si tratti della stessa opera, è possibile ipotizzare che il gesso esposto a Kassel fosse una variazione su questo tema.

Nelle recensioni di documenta non si nota una particolare attenzione per l'artista, segnalato solo da Gerhard Schön⁴ e Wilhelm Westecker⁵. Quest'ultimo in particolare afferma che il suo nudo "semiastratto" e l'*Urgeäst* di Karl Hartung impongono una serie di interrogativi significativi sulla natura stessa della scultura. Tuttavia, l'attenzione rivoltagli da Haftmann si colloca certamente in una fase di generale fortuna critica ed espositiva di Viani; assistente di Arturo Martini, di cui nel 1947 eredita la cattedra di Scultura all'Accademia di Venezia, egli espone infatti regolarmente alle Biennali di Venezia dal 1948, con una sala personale nel 1952, e alle Biennali di Scultura di Anversa dal 1953; inoltre nel 1949 un suo *Nudo* in gesso viene acquistato dal MoMA in occasione della mostra dedicata all'arte italiana.

Oltre al riferimento costante delle Biennali, è possibile che un'altra mediazione per Haftmann fossero stati gli scritti dedicati all'artista da Apollonio e Marchiori, come visto fonti costanti per il critico per quanto concerne la scena artistica italiana. In particolare due loro saggi erano contenuti tra le testimonianze raccolte nella monografia edita dalla Galleria La Spiga in occasione della mostra del 1946 (a fianco a scritti di Anceschi, Bettini, Birolli, Emanuelli, Guidi, Martini, Pallucchini e Valsecchi)⁶; inoltre Marchiori gli aveva dedicato una monografia

bavaresi hanno sequestrato la collezione di Cornelius Gurlitt, figlio del cugino di Wolfgang Hildebrand Gurlitt, anch'egli mercante d'arte, e negli anni '30 tra i maggiori collezionisti di "arte degenerata" sottratta ai musei per conto del nazismo.

¹ P.C. Santini, *Alberto Viani*, catalogo della mostra, Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 23 settembre - 23 novembre, Electa, Milano 1990.

² P.C. Santini, *Nota al catalogo delle sculture*, in P.C. Santini, *Alberto Viani*, cit., p. 42.

³ Ibid., n. 39, p. 80.

⁴ G. Schön, *Brief und Siegel für die Moderne*, cit.

⁵ W. Westecker, *Auf der Triumphstraße*, cit.

⁶ L. Anceschi, U. Apollonio, S. Bettini, R. Birolli, E. Emanuelli, V. Guidi, G. Marchiori, A. Martini, R. Pallucchini, M. Valsecchi, *Sculture di Alberto Viani*, Edizioni della Spiga, Milano 1946.

edita a Parigi nel 1950¹ e ne aveva parlato nel volume *Scultura italiana moderna*² del 1953, mentre l'anno precedente usciva sulla rivista newyorchese "Magazine of Art" un articolo su di lui firmato da Apollonio³. Entrambi sottolineavano come una lettura che si limitasse a cogliere nella sua opera i legami con la statuaria delle avanguardie del primo Novecento fosse riduttiva, vedendo piuttosto una tendenza a superare o "trascendere" quei modelli identificabili in Arp, Laurens o Picasso, e si soffermavano inoltre sulla serie dei nudi femminili, definiti in particolare da Marchiori come esempi probanti del suo equilibrio tra fisicità e astrazione⁴.

Nella sala successiva è quindi proposto un confronto tra pittori e scultori italiani e tedeschi dal dopoguerra alla contemporaneità, giustapponendo ricerche distanti cronologicamente; qua è introdotto Marini, con una scultura equestre in bronzo del 1951 proveniente da un collezionista privato di Göteborg, posta in dialogo con le opere di Campigli. Altre sue quattro sculture in bronzo (*Cavaliere* del 1945 e *La testa di Stravinsky*, del Göteborgs Konstmuseum e altri due cavalieri del 1951, rispettivamente provenienti da due collezionisti svedesi e dalla Galleria der Spiegel di Colonia⁵) sono quindi inserite nell'ala sinistra del museo assieme ad almeno due delle quattro opere esposte di Mirko, *Stele 2* del 1955 ed *Elemento Plastico* di datazione ignota (dell'artista risultano inoltre esposte *Stele 1* e *Motivo Eroico*, sempre realizzate nell'anno stesso di documenta), anche in questo caso scegliendo un'impostazione basata su libere associazioni che accostava ai due scultori italiani opere che spaziavano dagli anni '30, con Max Bill, all'immediata contemporaneità con i *mobiles* di Calder.

Le provenienze delle opere e l'ampissimo numero di recensioni di documenta che lo vedono citato attestano la fortuna critica di cui godeva Marini in ambito tedesco⁶. Anche le riproduzioni delle sue sculture sono assai diffuse, e

¹ G. Marchiori, *Viani / par Giuseppe Marchiori*. Plf, Paris 1950.

² G. Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Alfieri Editore, Venezia 1953, pp. 36-40.

³ U. Apollonio, *Alberto Viani*, in "Magazine of Art", maggio 1952, pp. 203-208.

⁴ Cfr. G. Marchiori, in *Sculture di Alberto Viani*, cit.; rist. in P.C. Santini, *Alberto Viani*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 23 settembre- 23 novembre 1990, Electa, Milano 1990, p. 247.

⁵ Anche in questo caso risulta complesso identificare le opere, che tuttavia si può ipotizzare, sulla base delle dimensioni e della datazione, che corrispondano alle n. 352 e 358 e del catalogo ragionato, entrambe citate da Apollonio nella sua monografia del 1953, e la seconda esposta alla mostra del MoMA. Cfr. U. Apollonio, *Marino Marini scultore*, cit., tavv. 94, 99, 101.

⁶ La ricorrenza della segnalazione di Marini si attesta in decine di articoli, anche spesso in semplici forme di trafiletti anonimi in cui sono proposti i nomi "di punta" della mostra. A titolo esemplificativo sul "Aachener Volkszeitung" è riportato:

"Kassel mostra "documenta"

Kassel - A Kassel la cerimonia di apertura della mostra internazionale "documenta", sotto il protettorato del Presidente Federale Theodor Heuß. La mostra fornisce, con 570 quadri e 110 sculture provenienti dall'Europa e dall'America, una panoramica dello sviluppo dell'arte del XX secolo. Tra gli artisti presenti: Beckmann, Braque, Chagall, Kandinsky, Kirchner, Klee, Leger,

in particolare i suoi cavalieri sono proposti proprio nella prima pagina dell'articolo dedicato a documenta scritto da Haftmann per il "Kasseler Zeitung"¹ e nella articolo dedicato ai ritratti esposti a documenta di Friedrich Herbordt², accompagnato dal busto di Stravinsky, in cui si afferma che la mostra attesta gli sviluppi che hanno coinvolto la scena artistica e che sono riscontrabili anche in ambito musicale. Egli viene inoltre menzionato nelle principali riesamine critiche della mostra, ad esempio da Will Grohmann³, che lo riconduce - assieme a Mirko - ad una linea scultorea improntata sull'arcaismo, da Niels von Holst⁴ che lo ascrive invece al versante "oggettuale" della scultura in contrapposizione alle ricerche astratte, non dissimilmente da quanto affermato da Helmut Leppien⁵ che individua in Marini e More le due polarità opposte delle ricerche contemporanee; Rudolph Pérard⁶ vede invece un'affinità tra i due artisti a partire da un comune punto di partenza nell'elemento mitico.

La fortuna tedesca dell'artista toscano preesisteva la sua esposizione a Kassel: nel 1941 usciva in edizione bilingue italiana e tedesca la monografia firmata da de Pisis per le Edizioni della Conchiglia, e dieci anni dopo si teneva la sua prima personale in Germania, presso la Kestner Gesellschaft. Haftmann recensiva la mostra sulle pagine di "Die Zeit"⁷, lodando l'iniziativa che aveva permesso di vedere anche in Germania l'artista di fama internazionale, rappresentato con 21 sculture e 30 disegni. In particolare egli si soffermava sulle tematiche proposte del cavaliere e del nudo femminile, introducendo una chiave di lettura - ricorrente nei suoi scritti successivi - che poneva in rapporto l'emergere di queste figure con la dimensione mitica, ma anche con una trasfigurazione delle vicende storiche di cui lo scultore era stato testimone:

Le definizioni dei temi non dicevano nulla sulla portata poetica che Marini riesce a conferire alle sue figure. I cavalieri sono strani emissari di un messaggio di sofferenza e forza che proviene da un mondo arcaico. Marini li ha visti questi cavalieri. Erano i contadini che nel terribile anno del 1944 hanno cavalcato dall'inferno dei campi di combattimento italiani verso nord, senza alcuna speranza eccetto quella di rimanere in vita. E queste donne nude pesanti, come divinità dei campi, immagini di culto di Pomona, dee della fertilità che ci guardano con lo sguardo a noi estraneo di un Apollo. [...] Marini è meno scultore che modellatore. La sua scultura è una "scultura del nucleo"; lui tira fuori dal nucleo la forma scultorea. Per questo è in netto contrasto con Henry Moore, Giacometti o Calder e al loro rapportarsi con arabeschi spaziali e forme concave. Marini lavora con costellazioni formali massicce, con punti base su cui si

Lehmbruck, Matisse, Marini, Moore, Mondriaan [sic], Picasso e Rouault. Documenta è, per forma e portata, la più importante mostra del moderno del dopoguerra".

Cfr. dpa., *Kassel zeigt „documenta“*, in "Aachener Volkszeitung", 18 luglio 1955.

¹ W. Haftmann, *documenta*, in *Kasseler Zeitung*, 13 agosto 1955.

² F. Herbordt, *Das geistige Europa: Portraits aus der "documenta"*, in "Hessische Allgemeine", 8 ottobre 1955.

³ W. Grohmann, *Bilanz der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert*, cit.

⁴ N. von Holst, *Neues Leben im alten Europa*, cit.

⁵ H. R. Leppien, *DOCUMENTA - eine europäische Ausstellung*, cit.

⁶ R. Pérard, *Genius der Kunst*, cit.

⁷ W. Haftmann, *Massive und krause Form*, in "Die Zeit", 29 novembre 1951.

forma la struttura, con grandi movimenti spezzati che mettono in relazione le masse plastiche l'una con l'altra e con lo spazio circostante. E poi vi è la determinazione finale delle funzioni: il ritmo, la stasi, la caduta.¹

In uno scritto pubblicato nel catalogo edito nel 1988 dal Museo San Pancrazio di Firenze - sede della Fondazione Marino Marini² - Haftmann racconta di aver incontrato lo scultore nel suo atelier milanese negli anni in cui nascevano queste sculture, “dopo sei anni in cui ebbi da vivere e da sopravvivere alla guerra e alla prigionia”³ e che questi gli avrebbe chiesto con insistenza di parlargli della battaglia di Montecassino - di cui, ricordiamo, lo storico dell'arte tedesco era stato testimone - e come avessero reagito i contadini all'attacco finale. Afferma quindi che Marini gli avrebbe raccontato che, durante il suo esilio svizzero, leggendo le cronache di guerra, aveva sognato i contadini in fuga a cavallo e che la figura del cavaliere sarebbe nata come risposta a questa “visione materialistica”.

Haftmann afferma di essere riuscito a cogliere solo dopo questo colloquio come questi cavalieri fossero in realtà da leggersi come “presenze del mito che si stacca dall'esperienza della realtà”⁴. Questa chiave di lettura dal taglio marcatamente aneddotico non deve tuttavia essere appiattita ad un semplice parallelismo tra il distacco dal primo periodo primitivista e l'irrompere della storia, e quindi dello sradicamento, dell'esilio, delle vicende belliche; la dimensione che interessa Haftmann, e che vede come tratto decisivo nella poetica dello scultore, è quella del mito, e - a partire dagli anni ticinesi - della sua dissoluzione in qualità di rappresentazione eroica, vittoriosa, di fatto umanista. Il cavaliere è quindi letto come trasfigurazione di un motivo iconografico in una “forma simbolica”, nel senso attribuitogli da Cassirer di medium tra un contenuto di carattere spirituale e un segno concreto e sensibile, che diviene così immagine-tipo del mito dell'uomo. Rifacendosi in particolare agli studi del filosofo Georg Picht⁵, Haftmann identifica nell'arte moderna un riemergere di figure mitiche, primordiali e archetipe, a lungo rimaste ad uno stato latente a partire dalla rimozione operata dal pensiero illuminista.

Il motivo del cavaliere viene quindi proposto come un’“immagine del destino” che si sviluppa a partire da un preciso riferimento, prima ancora che dalle suggestioni della guerra, identificato nel *Bamberger Reiter*, visto da Marini nel corso di un viaggio in Germania nel 1934. L'immagine araldica viene cioè proposta come elemento chiave, in opposizione ai modelli monumentali e rappresentativi della statuaria equestre italiana, per una rilettura della figura

¹ Ibid.

² W. Haftmann, *Sul contenuto mitico nell'opera di Marino Marini*, in C. Pirovano, *Marino Marini*, Museo San Pancrazio Firenze, Electa, Milano 1988, pp. 22-30.

³ Ibid., p. 27

⁴ Ibid.

⁵ Cfr. G. Picht, *Kunst und Mythos*, Klett-Cotta, Stuttgart 1986.

emblematica dell'uomo di virtù e del valore che essa aveva assunto nel pensiero dell'Umanesimo.

Per quanto curiosamente l'artista non sia neppure menzionato in *Malerei*, né nella prime edizione né nelle successive, anche in questo caso Haftmann gioca certamente un ruolo centrale nella diffusione e della divulgazione del suo lavoro nella Germania Federale, veicolando quindi questa chiave di lettura in ambito tedesco ma favorendo anche la diffusione di scritti legati al dibattito italiano: nel 1952 pubblica un saggio dedicato all'artista su "Das Kunstwerk"¹, in cui torna a considerarne la componente arcaica, mentre tre anni dopo propone sulla stessa testata² la traduzione di un estratto della monografia di Apollonio *Marino Marini scultore*³; nel 1964 si tiene una monografica dell'artista alla Galleria Günther Franke di Monaco in collaborazione con la Galleria Toninelli di Milano, e il critico tedesco dedica un saggio in catalogo alla sua attività pittorica.

Assai minore è invece l'attenzione rivolta dalla stampa tedesca a Mirko, appena citato nelle recensioni di Doris Schmidt⁴, Hans Curjel⁵, German M. Vonau⁶, e in particolare ricondotto da quest'ultimo a quell'arte che rappresenta "la perdita dell'umanità". La presenza nella mostra dell'artista - a cui Haftmann non dedica invece scritti specifici ma che doveva conoscere grazie agli scritti di Carrieri⁷ e Marchiori⁸, e alla sua costante attività espositiva - si pone però in linea con l'attenzione internazionale rivolta allo scultore, che fin dagli anni '30 aveva esposto a New York⁹, nel 1953 aveva preso parte alla mostra *The Unknown Political Prisoner* presso la Tate di Londra, e nello stesso anno di documenta, era proposto anche alla mostra *The New Decade. 22 European Painters and Sculptures* del MoMA. A Kassel sono esposte tre opere in gesso di proprietà dell'artista, tutte del 1955 (*Stele I*, *Stele II*, *Motivo eroico*), e l'opera in ottone *Elemento plastico*, non datata. Di quest'ultima non si è trovato riscontro nella letteratura, tuttavia l'affinità nell'utilizzo del materiale e nell'esecuzione con opere quali *Motivo architettonico* del 1953 - la prima in ottone attestata nell'ampia retrospettiva *Omaggio a Mirko* organizzata nel 1965 all'Aquila in occasione della

¹ W. Haftmann, *Marino Marini*, in "Das Kunstwerk", Heft 4, 1952; rist. in W. Haftmann, *Skizzenbuch*, cit., pp. 261-266.

² U. Apollonio, *Aufriss der modernen italienischen Skulptur*, in "Das Kunstwerk", settembre 1955, pp. 4-34.

³ U. Apollonio, *Marino Marini scultore*, ed. del Milione, Milano 1953.

⁴ D. Schmidt, „DOCUMENTA“ - *Bilanz des Jahrhunderts*, cit.

⁵ H. Curjel, *Documenta: Ein höchst spannende Ausstellung in Kassel*, cit.

⁶ G.M. Vonau, *Die Gegenstandslosen und der Verlust an Humanität: Vierter Gang durch die internationale Kunstausstellung in Kassel*, in "Kasseler Post", 11 agosto 1955.

⁷ R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia*, cit., p. 278

⁸ G. Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Alfieri, Venezia 1953, pp. 42-43

⁹ La prima personale in America è nel 1938, alla Cometa Gallery.

terza rassegna internazionale di pittura, scultura e grafica "Alternative attuali 2"¹ - o *L'iniziato* del 1955 permette di collocare anch'essa tra la sua produzione più recente.

Le quattro sculture sono collocate nella sala 15, le due steli a ridosso delle fonti luminose, *Motivo eroico* e *Elemento plastico* a parete, e a fianco delle opere di Marini, Calder, Stadler. Dalla documentazione fotografica emerge inoltre la presenza di una quinta opera, non riportata in catalogo, denominata *Cancello in bronzo*, di cui esistono due fotografie riportanti lo stesso particolare; essa potrebbe corrispondere ad una quinta scultura dimenticata in catalogo, ma si può ipotizzare, considerandone l'affinità, che si trattasse invece di una riproduzione fotografica del *Cancello delle Fosse Ardeatine* realizzato tra il 1949 e il 1951, per questo non menzionata tra le opere (forse collocato tra le riproduzioni fotografiche iniziali). Mirko era dunque rappresentato con opere della sua produzione più recente, attraverso i motivi fondamentali che la caratterizzano: il recupero delle strutture a reticolo precedentemente realizzate in bronzo, riportate su un piano verticale in ottone, e il tema verticale delle steli (riproposto anche nei totem), entrambi riconducibili alla fascinazione per l'Oriente scaturita dal viaggio in Siria e Cisgiordania compiuto nel 1952, e, successivamente, dagli influssi dell'arte statunitense.

Nell'ala sinistra del primo piano, come visto dedicata principalmente alla scultura europea del dopoguerra, è proposto anche Lardera, che come Marini sarà presente in tutte e tre le edizioni prese in esame nella presente trattazione, con un'ampia rassegna della sua produzione in metallo (ferro, spesso assemblato con altre leghe come il rame e l'acciaio) realizzata a partire dal 1947, l'anno del suo trasferimento a Parigi. All'ingresso dell'ampia sala 13 del primo è collocata la stele in ferro e ottone *Recontres dans la nuit n.2* del 1953, di proprietà dell'artista, affiancata a lavori di Arp, Duchamp-Villon e Calder, mentre nella sala 28 del secondo piano sono presenti *Occasion dramatique II* del 1952 - una scultura alta più di due metri in lamiera nera, una delle poche in cui l'artista dipinge il metallo - e *Ritmo eroico* del 1954, in ferro e rame, affiancate ai dipinti di Léger e de Silva. Lardera in questi anni aveva già esposto in Germania - alla mostra internazionale di scultura all'aperto *Plastik im Freien* curata da Carl Georg Heise che si era tenuta nel 1953 ad Amburgo² - e aveva inoltre realizzato le due opere monumentali *Sculpture à trois dimension* del 1949-50 per il museo Haus der Lange di Krefeld progettato da Mies van der Rohe e *Déesse antique I* per la

¹ E. Crispolti, *Omaggio a Mirko. Opere 1932 -1964*, in E. Crispolti (a cura di), *Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di pittura - scultura - grafica*, catalogo della mostra, L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto - 30 settembre 1965, s.p.

² Cfr. C. G. Heise (a cura di), *Plastik im Freien*, catalogo della mostra, Amburgo, 30 aprile - 31 ottobre 1953, Prestel, München 1953, p. 18.

casa Langen di Düsseldorf¹; tuttavia la partecipazione alla prima documenta e alle successive edizioni si pongono come un momento essenziale per la sua ricezione nell'ambito tedesco.

Haftmann cita lo scultore solo brevemente in *Malerei*, riconducendolo alla "linea costruttivista" dell'École de Paris, ma nel 1958 ne curerà la prefazione al catalogo della mostra monografica che presso la galleria Stengl di Monaco². Per quanto non si possa escludere che egli avesse conosciuto direttamente lo scultore spezzino a Firenze, città in cui questi aveva studiato disegno dal 1926 e in cui aveva aperto il proprio studio nel 1939, è assai più probabile che il critico tedesco fosse entrato in contatto con la sua opera attraverso la mediazione della critica francese, anche considerando il fatto che la sua attività era sostanzialmente ignota prima della guerra (la prima mostra monografica si terrà alla Galleria Il Milione nel 1942). Anche nel testo più articolato del 1958 egli legge infatti la sua opera, come nel caso di Modigliani, come strettamente legata all'École de Paris e in particolare ne rapporta l'attitudine costruttivista a Jacobsen, che era trasferito a Parigi nello stesso anno e aveva aderito, come Lardera, al gruppo di artisti raccolti intorno alla Galleria Denise Renè, identificando un comune riferimento nella scultura di Pevsner.

Il riferimento allo scultore di origine russa, e il confronto con Calder proposto a documenta, propongono dunque Lardera all'interno di uno specifico indirizzo di ricerca legato all'astrattismo scultoreo, riallacciandosi ad una letteratura sorta in area francese prima che italiana, e che si ritrova in alcune recensioni di documenta: per quanto egli sia spesso ascritto a una linea generalmente "astratta" - ad esempio di Doris Schmidt³ o dall'autore ignoto della recensione proposta sul "Kölner Stadt-Anzeiger"⁴ - John Antony Thwaites⁵ riprende invece esplicitamente la sua lettura in relazione alla linea costruttivista, a cui riconduce anche Calder, che si contrappone alla linea di ricerca che va da Lehmbruck a Marini.

Per quanto infatti non fossero mancati anche critici italiani, come Marchiori, vicini allo scultore, ed egli fosse costantemente esposto alle Biennali del dopoguerra, è soprattutto la critica di area francese - Courthoin, Cogniat, la galleria Denis Renè - a sostenerlo, al punto che Bruno Corà parlerà di una forma di "rimozione psicologica dell'esistenza del suo lavoro"⁶. Secondo Marzia

¹ Cfr. B. Corà, T. Dufrène, M. Ratti (a cura di), *Berto Lardera. Tra due mondi*, catalogo della mostra, La Spezia, Palazzo Diocesano Palazzina delle Arti, 22 settembre 2002 - 12 gennaio 2003, artout-maschietto&editore, Montecatini Terme 2002.

² W. Haftmann, *Berto Lardera*, catalogo della mostra, Galerie Stengl, München 1958.

³ D. Schmidt, „DOCUMENTA" - Bilanz des Jahrhunderts, cit.

⁴ H.S., *Dokumentation oder Dokument?*, cit.

⁵ J. A. Thwaites, *Documenta: Große Internationale Kunstausstellung*, cit.

⁶ B. Corà, *Esordi e ritorni di Lardera in Italia*, in B. Corà, T. Dufrène, M. Ratti, *Berto Lardera*, cit., p. 11.

Ratti¹ un fattore di cui è necessario tenere conto è come nel quadro di aggiornamento nell'Italia del dopoguerra sul dialogo con l'avanguardia storica, la documentazione sulla scultura non equivalga a quella sulla pittura, seppur con momenti di apertura importanti. Lo scenario della scultura astratta internazionale fatica ad imporsi anche alle biennali, anche per le ostilità longhiane nei confronti dell'astrattismo che pesano sulle scelte determinate dall'istituzione. Per quanto anche a Kassel sia palese un maggiore interessamento rivolto alle ricerche pittoriche, l'opera di Lardera viene quindi a collocarsi in un contesto assai differente rispetto a quello proposto dall'istituzione veneziana, privo di resistenze verso l'astrattismo; al contempo la sua partecipazione costante diviene emblematica di quel riconoscimento internazionale diffuso in questi anni, venuto invece a mancare proprio nel suo paese d'origine, come ricorderà lo stesso scultore nel carteggio con Marchiori:

Parigi, 14 luglio 1955

[...] Oggi tutto il mio lavoro è disperso in mostre, musei e collezioni di almeno dieci o dodici paesi. Non ho potuto venire in Jugoslavia e neppure posso andare a Berna o Kassel. Devo fare una grande scultura per un insieme architettonico a Parigi, vicino a Montparnasse e questo lavoro mi assorbe completamente. [...]

Come va la Biennale? Le sarei molto grato se Lei potesse parlarne un po' seriamente con il nostro amico Pallucchini. Non crede che il momento sia venuto per mostrare bene un insieme del mio lavoro? Dalle mie ricerche a due dimensioni fino alle cose attuali. Le sarei molto grato, caro Marchiori, se Le fosse possibile difendere questa idea e di farmene saper qualche cosa.

[...] Se lei pensa che non ho mai avuto una mostra di una certa importanza in Italia, si renderà conto che i limiti della semplice decenza sono ormai sorpassati.²

Analogamente anche Magnelli è letto in *Malerei* in relazione all'École de Paris, e è proposto a Kassel con un'ampia rassegna di opere, in una collocazione non attestata dalla documentazione. Molti titoli presenti in catalogo non trovato una corrispondenza precisa nella letteratura³, ma la cronologia permette di identificare quella proposta come una panoramica ampia e variegata della produzione del pittore, che muove dalla sua primissima fase figurativa con dipinti del '14, anno dell'incontro con Apollinaire, Lèger, Picasso e Jacob (*Donna*

¹ M. Ratti, *Lettere tra Parigi e Venezia. Berto Lardera e La Biennale attraverso il carteggio con Giuseppe Marchiori*, in B. Corà, T. Dufrené, M. Ratti (a cura di), *Berto Lardera*, cit., p. 27.

² Lettera di Berto Lardera a Giuseppe Marchiori del 14 luglio 1955.

In: AGM, b.26quater.

cit. in M. Ratti, *Lettere tra Parigi e Venezia*, cit., p. 31.

³ Cfr. C.S. Weber, D. Abadie, *Alberto Magnelli 1888-1971: plastischer Atem der Malerei*, catalogo della mostra, Kunzelsau, Museum Würth, 25 marzo - 25 giugno 2000, Museum Würth and Verlag Paul Swiridoff, Kunzelsau 2000; D. Battaglia Olgiati, D. Abadie (a cura di), *Magnelli. La Magia del Colore*, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 23 marzo - 27 maggio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; M. Parmiggiani (a cura di), *Alberto Magnelli: da Firenze a Parigi*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, Correggio, Palazzo dei Principi, 16 dicembre 2006 - 11 marzo 2007, Skira, Milano 2006.

con mazzo di fiori e Donna con il grembiule viola, che potrebbe trattarsi di *Teatro Steterello*, un quadro dello stesso anno e dalle stesse dimensioni in cui figura appunto una donna con un grembiule viola), passando poi all'approdo astratto dell'anno successivo con opere come *Peinture 0526*, proposto anche alla biennale cinque anni prima di documenta; è inoltre presente un'opera della serie delle "Pietre" (*Pietra n.3* del 1933), elaborata a Parigi a partire dal 1931, e un lavoro risalente al periodo di Grasse (*Opposition n.1*, datato 1941/1945), in cui aveva operato in stretto contatto con Arp e Delaunay, per concludere il percorso con sette opere astratte dell'ultimo decennio. Per quanto concerne i riferimenti critici proposti in *Malerei*, Haftmann citava gli scritti di Arp¹ e in particolare, come nel caso di Lardera, del critico Michel Seuphor, che andavano a collocarsi all'interno del dibattito in difesa francese legato alla difesa di un'arte non oggettiva. In particolare il critico belga, naturalizzato francese, era autore del volume *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*², volto a storicizzare l'astrattismo in concomitanza alla mostra proposta nel 1949 presso la galleria Maeght *Les Premiers Maîtres de l'Art Abstrait*, in cui sosteneva l'ala dell'astrazione geometrica. Certamente l'inserimento a Kassel ricopre un ruolo importante per l'affermazione dell'artista nel panorama tedesco, in cui non era ancora particolarmente noto, come attestato dal già citato articolo uscito sul "Kölner Stadt Anzeiger"³ in cui l'autore anonimo elogia la presenza e pone l'interrogativo su conoscesse questo artista prima della sua presentazione a Kassel.

Scarsissimo spazio è dedicato da Haftmann a Cassinari; alla prima documenta vengono proposte tre opere, *La madre* del 1952 e *Figura in rosso* del 1955, della collezione Jesi, la prima esposta anche alla Biennale del 1952, e *Festa nel porto* realizzata anch'essa nello stesso anno della mostra e di proprietà dell'artista.

Caporogrssi, nonostante il "posto d'onore" conferitogli - collocato nella sala 27, con *Superficie n.3, Amphiteater* del 1951 all'ingresso, mentre *Superficie n.114*⁴ era posto tra una scultura di Picasso e un quadro di Vasarely- non è neppure menzionato nella prima edizione di *Malerei*, mentre nella seconda viene brevemente liquidato, pur riconoscendone il ruolo di artista capace di dare "un'impronta nuova e significativa" alle ricerche italiane. A Kassel sarà riproposto nuovamente nel 1959, con due opere dell'anno precedente (*Superficie 289* e *Superficie 290*) provenienti come nell'edizione precedente dalla Galleria del

¹ J. Arp, *Onze Peintres vous par Arp*, Editions Girsberger, Zürich 1949.

² M. Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Maeght, Paris 1949.

³ H.S., *Dokumentation oder Dokument?*, cit.

⁴ Nella letteratura consultata non si è trovata traccia delle tre opere esposte nel 1955; una *Superficie 3*, ma senza "Anfiteatro", è citata da Argan nel 1972; tuttavia è difficile capire se si tratti della stessa opera esposta a Kassel.

Naviglio¹. È improbabile che Haftmann avesse una conoscenza così limitata di Capogrossi, già esposto in Germania nel 1952, alla Zimmergalerie Franck di Francoforte, e proposto alla Biennale del 1954 con una sala personale, ma la sua presenza a Kassel sembra in disaccordo con le posizioni teoriche espresse dal critico. Una possibile motivazione del maggiore interesse rivolto alla pittura segnica italiana a Kassel rispetto a quanto proposto in *Malerei* può essere identificata nel rapporto con le gallerie; in entrambe le edizioni le opere di Capogrossi sono sempre di provenienza della Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, che insieme a Cavellini può essere assunto come uno dei principali referenti privati dell'istituzione per quanto concerne l'Italia, soprattutto per la scena più giovane. In questi anni le gallerie di Cardazzo promuovono infatti una linea dell'informale che muove in primo luogo dal dialogo con Michel Tapié, e dedicano una particolare attenzione a Capogrossi: nel 1950 è riproposta al Cavallino la mostra che aveva tenuto alla Galleria del Secolo di Roma e alla galleria Il Milione di Milano, e ancora nel 1955, lo stesso anno quindi di *documenta*, viene proposta una sua seconda monografica. Tanto Corpora quando Capogrossi non sembrano comunque godere di una particolare attenzione da parte della critica tedesca, come emerge dallo scarsissimo spazio che hanno nelle recensioni².

Sempre alla linea di Cardazzo si può ascrivere anche la presenza, a fianco all'opera di Feininger, di Crippa, artista vicino allo Spazialismo, ossia ad un movimento che come sarà illustrato troverà scarsissima eco a Kassel anche nelle edizioni successive. Per quanto il riferimento venturiano risulti preponderante, è interessante l'inclusione di due artisti distanti da queste ricerche come Crippa e Mušič. Pressoché ignorati dalla stampa³, essi non erano neppure menzionati in *Malerei*. Proposti quindi a *documenta* come una sorta di outsiders, i due artisti troveranno però una buona accoglienza negli anni successivi; di Mušič scriverà Wolfgang Christlieb, probabilmente dopo essere entrato in contatto con la sua opera proprio a Kassel, su "Die Kunst und das schöne Heim"⁴ e sarà proposto alla Staatliche Graphische Sammlung München nel 1957. Crippa verrà invece accolto all'interno di quella linea di indagine dello Spazialismo portata avanti -

¹ L'opera *Superficie 289* viene poi proposta nella mostra curata da Palma Bucarelli alla GNAM nel 1974, in cui si menziona anche la sua esposizione a Kassel.

Cfr. P. Bucarelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi*, catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, Valle Giulia, 12 dicembre 1974 - 2 febbraio 1975, De Luca, Roma 1974, p. 41.

² Non sono stati reperiti articoli in cui si menzionasse Capogrossi, mentre Corpora è appena citato da Westecker, Leppien e Frerking. Cfr. W. Westecker, *Auf der Triumphstraße*, cit.; H. R. Leppien, *DOCUMENTA - eine europäische Ausstellung*, cit.; J. Frerking, "DOCUMENTA", cit.

³ Non sono state rinvenute recensioni che citino la presenza di Mušič, mentre Crippa è riportato da Grohmann, Frerking Fackiner.

⁴ W. Christlieb, *Antonio Music*, in "Die Kunst und das schöne Heim", n. 54, 1956, pp. 409-410.

come sarà illustrato in una chiave di chiara polemica verso la “linea haftmaniana”
- dal Museo Morsbroich di Leverkusen¹.

¹ I. Michiels (a cura di), *Roberto Crippa*, catalogo della mostra, Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 27 maggio -26 giugno 1960.