

## IV. Documenta II, 1959

---

### 4.1 *Un dialogo mancato: i progetti della seconda documenta*

Uno degli aspetti che emerge con maggiore chiarezza da un'indagine sui materiali progettuali e sugli *exposé* della seconda documenta è come l'idea della mostra - e in particolare quella proposta da Bode - presenti elementi sostanzialmente differenti da quella che sarà poi la sua dimensione realizzativa. Come sarà illustrato, a partire dal concorrere di diversi fattori, anche legati al modificarsi dell'assetto organizzativo, l'ipotesi di fare di Kassel un luogo di indagine e riflessione critica in cui si confrontino diverse forme espressive viene sempre più marginalizzata, in particolare con l'esclusione delle sezioni inizialmente previste dedicate al design e all'architettura. Risulta quindi particolarmente rilevante ricostruire le ipotesi progettuali non realizzate, che testimoniano una costante tensione da parte dell'ideatore della manifestazione verso una differente concezione espositiva nel momento di istituzione di documenta come manifestazione con una reiterazione stabile.

Il 4 novembre del 1956, a poco più di un anno dalla conclusione della prima documenta, Bode scrive una lettera al sindaco della città Lauritz Lauritzen riprendendo "gli argomenti del loro ultimo incontro"<sup>1</sup>, ossia il successo di critica e di pubblico ottenuto, l'importanza avuta dalla manifestazione per la città e la programmazione della sua eventuale ripetizione periodica. Per quanto un programma dettagliato sia ancora da definire, egli propone già come tema della nuova edizione "gli sviluppi dell'arte a partire dal secondo dopoguerra" e afferma che la mostra non solo dovrebbe eguagliare quella che l'aveva preceduta ma superarla. In particolare ritiene che, per ottenere un simile risultato, non si possa limitare la manifestazione alle arti visive ma si debba - in linea con quanto proposto alle Biennali e alle Triennali - fornire un quadro delle ricerche relative "all'architettura, all'abitazione, all'arte applicata, all'industrial design". Al contempo tuttavia egli prende le distanze dall'impianto organizzativo delle rassegne italiane definite come "opresse" dalla mancanza di un'unica giuria preposta alla selezione delle opere e dalla suddivisione per paesi; egli vede quindi come "del tutto plausibile" superare le loro intrinseche debolezze

---

<sup>1</sup> Cfr. Lettera di Arnold Bode al sindaco di Kassel Lauritz Lauritzen del 4 novembre 1956.  
In: dA / d1/ M. 20.  
Apparato documentario 3.1.

strutturali, spostando dall'Italia alla Germania il centro di interesse e di diffusione del dibattito.<sup>1</sup>

Questo primo spunto progettuale testimonia quindi come l'intento di Bode sia quello di collocare la documenta di Kassel all'interno di quell'indagine sulla "pratica dell'abitare" - nelle sue differenti declinazioni - che in questi stessi anni era al centro di un dibattito espositivo. Egli si pone in modo esplicitamente competitivo tanto nei confronti della documenta del 1955 quanto verso le rassegne italiane, ipotizzando un "superamento" di queste realtà a partire da un'integrazione dei due modelli: il dialogo tra i diversi sistemi espressivi proposto a Venezia e Milano avrebbe dovuto essere declinato in relazione alla specificità della mostra tedesca data dall'ibridazione tra differenti posizioni geografiche.

Nel documento è proposto inoltre un ampliamento della struttura espositiva attraverso il coinvolgimento di nuove sedi, in particolare identificando come adeguato il castello di Wilhelmshöhe, collocato nel parco sulla collina sovrastante la città, anch'esso distrutto dai bombardamenti e ancora non restaurato. Bode

---

<sup>1</sup> "Gentile signor Sindaco!

Mi permetto di riportare di seguito i contenuti del nostro ultimo incontro. Riguardava tre temi che sono tra loro correlati:

1. La DOCUMENTA dell'anno scorso, il suo successo e il suo significato per la città di Kassel, e la sua eventuale ripetizione.
2. In questo caso, i lavori preparatori necessari per DOCUMENTA 2
3. Pianificazione di una galleria privata per mostre di particolare valore?
4. Pianificazione a tale proposito di spazi di lavoro, un ufficio, atelier, etc. presso la mia casa.

[...]

DOCUMENTA ha dimostrato che nella nostra città si sono incontrate capacità in grado di realizzare un simile progetto culturale. Kassel grazie a DOCUMENTA è entrata nella serie di quelle città da cui ci si aspetta una particolare apertura culturale e altri servizi.

La domanda se DOCUMENTA possa essere ripetuta a intervalli regolari è già stata posta da esperti locali e stranieri, spesso anche con la garanzia esplicita di una collaborazione.

È nostro desiderio che DOCUMENTA trovi una vera continuazione e proprio a Kassel!

La prima DOCUMENTA è stata difficoltosa perché non aveva nulla da mostrare a coloro che la volevano sostenere - autorità, artisti, prestatori - ad eccezione di un progetto e ad alcuni nomi di coloro che volevano farne parte. Il grande successo è stato probabilmente una sorpresa anche per tutti i collaboratori. La seconda DOCUMENTA sarà difficoltosa perché dovrà non solo raggiungere la prima ma superarla.

Riguardo al programma della seconda DOCUMENTA sarà fornita presto una descrizione dettagliata da parte della società-DOCUMENTA. Qui verrà data una prima breve descrizione.

Per quanto la seconda DOCUMENTA debba comprendere una mostra fondamentale dedicata all'arte visiva, essa non dovrà limitarsi ad essa. Accanto a un riesame del progresso nello sviluppo delle arti libere dal 1945 al 1959 con grande risalto dei maestri decisivi, essa mostrerà la penetrazione delle nuove idee nei territori marginali e informerà sull'architettura, l'abitazione, l'arte applicata, il disegno industriale. Questo programma si avvicina quindi a quello della Biennale e della Triennale.

Tuttavia, poiché anche nel caso della seconda documenta non è prevista una libera partecipazione, ma sarà la selezione di una giuria a decidere, verrà a mancare ciò che opprime le esposizioni italiane. Inoltre la presentazione non dovrà avvenire per paesi, come in queste, ma per settori disciplinari, in modo da facilitare il confronto internazionale. Si dovrà arrivare a spostare il valore finora più considerato dall'Italia alla Germania, cosa che, per chi conosce la crescente debolezza delle mostre italiane, appare del tutto possibile".

Ibid.

propone di ripristinare l'edificio attraverso un restauro strutturale basato sul rispetto filologico per quanto concerne l'esterno e sull'utilizzo di materiali moderni all'interno, facendo quindi ancora una volta dialogare la "traccia" del passato della città con una linea di intervento che guarda all'adozione di nuove tecniche e nuovi materiali quali forme di ripensamento del fare progettuale. Egli ritiene che nella "splendida posizione paesaggistica" del castello sia possibile "separare l'arte dalle forme industriali", esporre la scultura all'aperto e presentare una mostra dedicata al tema dell'abitazione che coinvolga i "più grandi architetti di tutto il mondo" <sup>1</sup>. Anche in questo caso si può identificare nella scelta di un'esposizione all'aperto delle sculture e nell'ipotesi di una sezione dedicata all'abitazione moderna un richiamo al modello milanese - a cui era appena stato invitato a collaborare per l'XI Edizione del 1957 - mentre il progetto di qualificazione dell'edificio a partire dalla sua rifunzionalizzazione in chiave espositiva può essere accomunato da quanto proposto da Carlo Scarpa. Con il restauro di palazzo Abatellis prima (1953-1954), e quindi con quello di Castelvechio in questi anni ancora in fase di realizzazione (partito nel 1958, ultimato nel 1964 e ripreso poi ulteriormente negli anni successivi) Scarpa reinventa infatti le identità dei due edifici in funzione espositiva attraverso quella che Dal Co ha definito un'"organica integrazione" tra il piano progettuale di restauro e quello di allestimento<sup>2</sup>.

Al fine di mantenere attivo il dibattito legato a documenti e i contatti con gli esperti di settore, Bode propone inoltre di realizzare una piccola galleria privata che ospiti regolarmente, a cadenze bimestrali, mostre di artisti legati allo sviluppo del modernismo, fornendo già una rosa di nomi e di possibili mostre "speciali" (tra cui figura anche la proposta di esporre le sculture sarde, come previsto anche all'XI Triennale di Milano):

GERMANIA: Winter, Nay, Uhlmann, Hartung, Mettel usw.

FRANCIA: Soulage, Manassier, Hans Hartung, Bissière, Bazaine, Mirò, Vieira da Silva, Wilfredo Lamm, Tinguierlay [sic].

ITALIA: Afro, Birolli, Marini, Mirko, Santomaso

---

<sup>1</sup> "Per questo progetto il Fridericianum non è sufficiente, a prescindere dal fatto che non si debba perdere la speranza di vedere sistemata la *Gemäldegalerie*. Una soluzione adeguata è offerta dal castello di Wilhelmshöhe, con la sua splendida posizione paesaggistica e i suoi ampi spazi. Qua si potrebbe separare l'arte dalle forme industriali e mostrare la scultura negli spazi aperti del parco.

Anche la necessaria realizzazione del castello è un grande compito particolare di architettura. Dovrebbe essere risolta lasciando del tutto invariata la forma storica degli esterni, mentre l'interno dovrebbe essere concepito senza nessun compromesso con i mezzi del nostro tempo e secondo esigenze durature - con accanto alla sezione museale una sede espositiva e una sala congressi. Infine si dovrebbe offrire la possibilità ai maggiori architetti di tutto il mondo di mostrare, nel contesto di un piano generale, con un modello di casa ciascuno, come può essere l'abitazione dell'uomo dei nostri tempi, in qualità di sperimentazione di una riflessione a tutto tondo".  
Ibid.

<sup>2</sup> F. Dal Co, *Introduzione*, in S. Polano (a cura di), *Carlo Scarpa. Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo (1953-1954)*, Electa, Milano 1989, p. 15.

INGHILTERRA: Chadwick, Butler, Armitage, Moore, Hepworth, Nicolson, William Scott.

U.S.A: Pollock, Gabo, Roesch, Tamayo.

MOSTRE SPECIALI: Civiltà primitive, Arte dei nativi canadesi, piccole sculture sarde, mostre dadaiste.<sup>1</sup>

Anche nell'*exposé* non datato, redatto da Bode e von Buttlar (secondo Schneckenburger nel 1957)<sup>2</sup>, torna il riferimento alla Triennale e la critica alle distinzioni nazionali che non avrebbero permesso di cogliere a pieno gli elementi comuni, portando a una perdita di "coesione, interesse e autorità". In esso si ripercorreva nuovamente il ruolo ricoperto dalla prima *documenta*, affermando che questa, illustrando le radici e lo sviluppo del moderno soprattutto per quanto concerne l'Europa, poteva essere considerata come base per la seconda edizione, dedicata alle ricerche più recenti su un piano globale, comprendendo anche la produzione statunitense e insistendo sulla necessità di una prospettiva che superasse localismi e distinzioni territoriali<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Cfr. M. Schneckenburger, *documenta*, cit., p. 47

<sup>3</sup> "Dopo l'opinione unanime di molti rinomanti esperti la prima *documenta* ha acquisito il ruolo di una mostra speciale nel dopoguerra. Per importanza e per risultati essa è diventata una mostra di importanza europea, paragonabile solo a poche altre che hanno mostrato la strada negli ultimi decenni. Ha portato alla conoscenza migliaia di visitatori stranieri (in due mesi 148.000) di Kassel tra quelle città da cui ci si aspetta una particolare apertura e da cui ci si aspettano benefici. Se ci si domanda perché *documenta* ha ottenuto un simile risultato, la risposta è la seguente: *documenta* ha mostrato con un programma convincente, chiaro, completo e attuale l'arte della prima metà del secolo. Il progetto è stato realizzato senza compromessi e con oggetti di altra qualità. Il museo Fridericianum ha offerto una cornice di emozionante attualità. Già durante il periodo della mostra è stato chiesto da esperti locali e stranieri - e spesso anche con un'esplicita garanzia di preziose collaborazioni - se si pensasse ad una reiterazione stabile di *documenta*.

Le mostre europee finora più autorevoli, con un carattere globale - la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano che si tengono regolarmente - aumentano la perdita di approvazione, interesse, autorità. Il loro scopo originario di essere una riesamina innovativa di alta qualità e effettiva attualità, non è più raggiungibile con il sistema espositivo precedente. La descrizione e il confronto subiscono il fatto che i paesi siano esposti in singoli padiglioni, in modo tale che le somiglianze e i fattori di continuità non appaiono con chiarezza. La pretese della qualità si perde nel lasciare la scelta a discrezione dei paesi e il livello generale diminuisce.

[...] La mostra precedente ha illustrato il punto di partenza dell'arte moderna e il suo fulcro era la fase iniziale di questo sviluppo. L'attualità che è risultata da questa riesamina deriva dalla continuità del complesso nella sua diversità. È il tempo dopo la guerra, quello del nostro risveglio collettivo - in Francia, in Germania, nei paesi europei, in America!

L'arte dopo il 1945 ha superato i limiti delle vecchie province artistiche ha trovato la sua prosecuzione in una produzione molteplice, originale e internazionale.

Una seconda *documenta* può partire dal presupposto che la precedente abbia fornito una base di appoggio per la comprensione. Può quindi fare a meno questa volta dell'inizio dello sviluppo e illustrare il percorso dal 1945 circa ad oggi, che deriva da questa molteplicità di collegamenti. Non sarà quindi limitata ai lavori europei, ma documenterà l'intera situazione internazionale".

Arnold Bode, Herbert von Buttlar, *Exposé zur documenta* [*Exposé di documenta*].

In: dA/ d2/ M. 44.

Apparato documentario 3.2.

Per quanto concerne gli spazi, viene indicato il Fridericianum quale sede per la pittura e l'architettura (ipotizzando un numero di circa seicento opere), con varianti nell'allestimento e nella gestione spaziale in modo tale da non richiamare eccessivamente l'edizione precedente. A differenza della prima edizione, non si prevede quindi di esporre nuovamente le sculture all'interno del museo e anche i luoghi di ristoro sono spostati, in modo tale da aumentare lo spazio espositivo disponibile in funzione di una maggiore valorizzazione - che poi non troverà riscontro neanche in questo caso - dell'architettura (per cui si ipotizza una rassegna dei maestri degli ultimi dieci anni e a una sezione retrospettiva dedicata a Gaudì e Van de Velde). Nel progetto è inoltre contenuta la prima ipotesi della sezione che sarà dedicata alla grafica presso il Palais Bellevue - palazzo settecentesco edificato, come il Museo Fridericianum, da Paul du Ry<sup>1</sup> - e si torna a proporre una sezione dedicata al design<sup>2</sup>. Vengono inoltre proposti una serie di

---

<sup>1</sup> Edificato come osservatorio astronomico del 1714, il Palais Bellevue è attualmente sede del Brüder-Grimm-Museum

<sup>2</sup> "Anche questa volta come nel 1955 - con la pittura e l'architettura - è in programma di ospitare la mostra nel Museo Fridericianum. Con oltre 600 opere si dovrebbe riempire lo stesso numero di sale, ma ci sarebbe più spazio perché questa volta qua mancherebbe la scultura. Le sale dovrebbero essere preparate come l'altra volta, ma forse un po' di più. Lo stato provvisorio deve rimanere, ma le pareti e i pavimenti devono essere tali da non ricordare la precedente tecnica di allestimento. I piani, che sono presenti, mostrano l'idea nel dettaglio. La caffetteria è spostata all'esterno per guadagnare spazio e costruita nuova. Il Caffè si è imposto nell'altra edizione come punto di incontro e deve quindi essere ampliato. Così si ottiene nell'edificio l'intero sottotetto e qua potrebbe essere, come mostra il piano, esposta l'architettura. Grandi pareti, leggermente inclinate, mostrerebbero con gigantografie fotografiche i dieci migliori architetti del mondo dopo il 1945. Come premessa si potrebbe realizzare una piccola mostra di Gaudì e Van der Velde. Si potrebbe accedere al sottotetto da una nuova scalinata provvisoria costruita appositamente. Nel corpo centrale dell'edificio si potrebbero mostrare, in connessione con la mostra di architettura, i 10 più grandi designer. Si tratterebbe, come per le altre sezioni, della qualità più alta, dei maggiori maestri. Questa mostra potrebbe essere incompleta, ma ci sembra importante che oltre alla pittura e alla scultura siano indicati le produzioni architettoniche. Le sculture verrebbero mostrare sul plateau intorno alla Ballsaal. Le grandi sculture davanti a pareti costruite con mattoni di calce, quelle piccole sarebbero collocate all'interno della Ballsaal, disposti secondo un'installazione come mostrata dai progetti preliminari. La separazione di pittura e scultura ci sembra particolarmente vantaggiosa. Si può condurre dalla mostra di scultura al castello di Wilhelmshöhe, e già si può immaginare cosa potrà succedere, se nel 1963, come speriamo, si potrà sviluppare la parte centrale del castello e esso potrebbe così diventare il futuro edificio di documenta.

L'arte dopo il 1945 ha ottenuto una grande cerchia di amici in particolare per mezzo della grafica e ci è sembrato importante in questo contesto documentare anche le produzioni grafiche. Si potrebbero esporre circa 220 grandi fogli e dalla grafica come collegamento alla mostra si ha la bella necessità di mostrare, come a Parigi, splendidi libri illustrati.

Attraverso questi buoni esempi possiamo immaginare che si possa riportare in vita in Germania questo settore del commercio librario. Questa mostra dovrebbe essere ospitata nel Bellevue Palais. Il castello dovrebbe essere provvisto di un impianto di illuminazione, come mostrato nei piani.

Questi sarebbero i tre punti principali della mostra e noi riteniamo che proprio attraverso questi tre punti concepiti singolarmente il visitatore sarà costretto a restare più a lungo a Kassel per confrontarsi più intensamente con questi tre ambiti.

Per ogni mostra è pensato un catalogo. Ogni catalogo sarà fornito di tutte le immagini, in modo tale che questi cataloghi siano una vera e propria documentazione della mostra.

Per gli altri piani che si collegano ad essa, solo alcune parole chiave:

eventi paralleli, quali una mostra dedicata alla fotografia - che viene proposta come separata rispetto alla sfera "artistica" - festival di cinema, spazi dedicati ai giovani artisti in collaborazione con l'associazione cittadina; si specifica tuttavia come tali progetti non siano calcolati nei preventivi ma richiederebbero ulteriori finanziamenti.

Da un punto di vista istituzionale, visto l'esaurirsi del compito per cui era stata fondata l'associazione "Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts"<sup>1</sup> e il suo conseguente scioglimento, il 30 ottobre del 1958 viene istituita una nuova società, la documenta-Gesellschaft m.b.H, adottando la personalità giuridica della *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, traducibile come "società a responsabilità limitata"<sup>2</sup>. Nel febbraio dell'anno successivo la società assumeva quale compito ai sensi di legge la "realizzazione di eventi nell'ambito della produzione artistica contemporanea esclusivamente per la promozione del bene comune in ambito spirituale-culturale" e definito il proprio assetto organizzativo che prevede un consiglio di dieci membri, di cui cinque nominati dalla città in base alla loro carica<sup>3</sup>.

---

Festival in settembre: la nuova musica, alcune poesie e forse una settimana di teatro. Durante il periodo dell'esposizione è ancora da programmare un mese di film: 30 giorni con i 30 migliori film degli ultimi 15 anni e i 30 migliori film culturali. Alla Ständehaus si potrebbe proporre la mostra "I 10 maggiori fotografi del mondo" con ingrandimenti dei loro lavori, in modo che questa mostra possa avere una certa importanza oltre alle mostre d'arte.

Presso l'associazione degli artisti durante i tre mesi dell'esposizione potrebbe essere magari mostrata la nuova generazione di artisti dalla Francia, dalla Germania e dagli stati vicini, che non compete a documenta ma è piena di promesse.

Per tutti questi progetti devono essere creati appositi conti. Non sono inclusi dei costi preventivi, quindi questi progetti sono da distinguere e dovranno essere discussi. Dopo l'esperienza della prima documenta, che ha avuto 140.000 visitatori, per la seconda se ne possono aspettare 300.000".

Cfr. Arnold Bode, Herbert von Buttlar, Exposé zur documenta [Exposé di documenta].

In: dA/ d2/ M. 44.

Apparato documentario 3.2.

<sup>1</sup> Nel verbale della riunione del 30 ottobre 1958 si afferma: "La società "Arte occidentale" è sciolta in quanto ha svolto il suo compito e il suo nome e il suo scopo sono superati".

Gründsitzung der „documenta-Gesellschaft m.b.H.“ am 30.10.58 in Kassel, Weyrauchstraße 13 [Riunione della "documenta G.m.b.H del 30 ottobre 1958, Kassel, Weyrauchstraße 13].

In: dA / d2/ M. 34.

Apparato documentario 3.4.

<sup>2</sup> Il contratto viene stipulato il 30 ottobre del 1958, ma soltanto l'anno successivo la società assume il compito ai sensi di legge di realizzare e gestire esposizioni.

Cfr. M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, cit., p. 132.

<sup>3</sup> "1. Nome e domicilio della società

Il nome della società è "documenta. Società a responsabilità limitata". Ha sede a Kassel, Schöne Aussicht 2

2. Scopo della società

(1) Scopo della società è la realizzazione di eventi nell'ambito dell'arte contemporanea al fine unico di promozione del bene comune nella sfera intellettuale e culturale.

(2) La società non può essere usata per altri scopi, non aspira a nessun guadagno e non entra in competizione con altre società dello stesso tipo o simili

[...]

Il consiglio di vigilanza risulta costituito da cinque rappresentanti della città (il sindaco Lauritzen, il segretario Hemfler, il presidente della componente comunale (CDU) Lucas, l'amministratore delegato Freihof e il tesoriere della città Wenig) e cinque rappresentanti degli organizzatori dell'esposizione (Bode, Buttlar, Lemke, Hoch e Winter). La presenza della città di Kassel in qualità di socio di maggioranza e la polarizzazione del Consiglio di Vigilanza, composto appunto da cinque organizzatori dell'esposizione e cinque rappresentanti della città e presieduto dal sindaco, segnano di fatto il passaggio dall'assetto privato a quello pubblico e una definitiva istituzionalizzazione dell'esposizione, il cui riconoscimento è confermato anche dal fatto di venire posta sotto il patronato del capo di governo. Questa trasformazione strutturale non manca tuttavia di creare dei problemi, anche per la "burocratizzazione" dell'istituzione e per le maggiori limitazioni della libertà di azione dell'apparato curatoriale, costantemente chiamato a confrontarsi con i rappresentanti dell'amministrazione comunale<sup>1</sup>.

Sempre il 30 ottobre si tiene la prima riunione della società, in cui si definisce come possibile tema della mostra *L'arte mondiale degli ultimi dieci anni*, menzionando a questo proposito il volume curato da Grohmann dello stesso anno, dedicato appunto all'arte dopo il 1945<sup>2</sup>, e avanzando la proposta del titolo *Documenta. Quatriennale International*. Anche in questo caso, tra le possibili sezioni da comprendere, si insiste sull'importanza di eventi paralleli - resi particolarmente necessari dalla mancanza di una manifestazione di forte richiamo concomitante, come nella precedente edizione - quali una mostra di architettura, un festival cinematografico e teatrale, conferenze con storici e critici d'arte<sup>3</sup>.

---

#### 7. Consiglio

(1) Il consiglio è costituito da dieci membri

(2) La città di Kassel nomina cinque membri in base alla loro carica

1. il sindaco
2. il consigliere comunale
3. il tesoriere
4. il consulente legale civico
5. un membro del consiglio comunale

[...]

Kassel, den 7.2.1959"

Cfr. Contratto della società depositato il 7 febbraio 1959.

In: dA/ d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.13.

<sup>1</sup> Cfr. M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, cit., p. 132.

<sup>2</sup> Cfr. W. Grohmann, (a cura di) *Neue Kunst nach 1945*, M. Dumont Schauberg, Köln 1945 (trad. it. W. Grohmann, *L'Arte dopo il 1945*, Il Saggiatore, Milano 1959).

<sup>3</sup> "Visita di Grohmann in febr. 58, chiede del proseguimento di documenta.

Esce il libro da DuMont "Arte dopo il 1945" con lo stesso tema.

Chiamata di Lauritzen a marzo: si ripeterà documenta?

Si legge la lettera a Lauritzen del 12 agosto 1958. (testo in sintesi).

La mostra dovrebbe avere circa il tema: L'arte mondiale degli ultimi dieci anni.

Nome: documenta II. Quatrinale international.

Il 5 novembre del 1958 il “comitato preparatorio di documenta II” manda al sindaco Lauritzen un nuovo progetto maggiormente dettagliato, accompagnato da un nuovo *exposé*, dagli elenchi dei rappresentanti dei comitati, da un’ipotesi di bilancio, dalle domande dei fondi e dalle richieste tecniche relative ai permessi delle sedi espositive (il Museo Fridericianum, il Palais Bellevue e il parco Wilhelmshöhe<sup>1</sup>; quest’ultimo sarà in un secondo tempo sostituito dal parco

---

Si mostrerà nel Fridericianum la pittura, negli spazi all’aperto vicini al castello e alla Ballsaal si terrà una mostra di scultura appositamente progettata. Le singole aree aperte saranno separate da muri di pietra in modo tale che ogni scultura avrà un fondale appropriato. La Ballsaal sarebbe da ristrutturare, vi si esporranno sculture di piccolo formato.

Si propone di mostrare la grafica nel castello di Bellevue, ma se ne dovrà discutere per convincere il signor Kramm. Qua si potrebbero mostrare i migliori personaggi degli ultimi dieci anni in gabinetti speciali, con i migliori volumi a stampa.

Se si prosegue, in quest’ala si potrebbe semplicemente preparare la mostra di architettura dipingendo le pareti di bianco. Mostrerebbe grandi fotografie dei dieci più importanti architetti del mondo. Per ogni mostra si dovrebbe realizzare un catalogo apposito, il maggio per la pittura, poi la scultura, la grafica e infine l’architettura. Un grande editore di Colonia dovrebbe essere disposto ad assumere l’impegno della stampa e produrre un numero elevato di copie. Sarebbe auspicabile realizzare anche un’edizione speciale di un opuscolo da allegare a questi cataloghi, della stessa dimensione degli opuscoli pubblicitari della città di Kassel, e con le stesse riproduzioni a colori e caratteri, per una circolazione di ca. 100.000 pezzi. In questo opuscolo si potrebbe anche anticipare il programma della documenta III, che si terrà nel 1963. [...]

Per riportare Kassel anche quest’estate al centro dell’attenzione- non ci sarà il Festival dei Giardini questa volta - si dovrà organizzare con l’aiuto di un comitato speciale la rassegna cinematografica: “Il film del mondo degli ultimi dieci anni”. I migliori film saranno proiettati in un piccolo cinema (quindi 30 lungometraggi serali, e 30 proiezioni culturali giornaliere). Se per allora sarà disponibile anche il teatro si potrebbe organizzare nel foyer anche la piccola mostra “i 10 migliori scenografi”, con una commissione responsabile che potrebbe essere presieduta da Teo Otto. Forse si potrebbe inserire anche un festival teatral.

[...] Nella sala conferenze della Städehaus potrebbero tenersi conferenze dei migliori critici e storici dell’arte internazionali e sarebbe da pianificare una settimana con i maggiori esperti che parlino di pittura, poesia, teatro, filosofia”.

Gründsitzung der “documenta-Gesellschaft m.b.H.” am 30.10.58 in Kassel, Weyrauchstraße 13 [Riunione della “documenta G.m.b.H.” del 30 ottobre 1958, Kassel, Weyrauchstraße 13].

In: dA / d2/ M. 34.

Apparato documentario 3.4.

<sup>1</sup> “Gentile sindaco,

come sa dalle nostre numerose discussioni, abbiamo l’intenzione unanime di organizzare documenta a Kassel nei prossimi anni. Ho inserito in un *exposé* i pensieri che io e i miei amici abbiamo fatto. Fortunatamente abbiamo avuto da parte dei rappresentanti della città una risposta vivace e la disponibilità a contribuire attivamente.

[...]

Allegati

La società della documenta pianifica:

Il documenta 1959

Arte dopo il 1945

Mostra internazionale a Kassel

Nel Museo Fridericianum: Pittura

Nel Bellevue Palais: Grafica e libro stampato

Nel parco di Wilhelmshöhe: scultura

Nel Ballhaus:

Periodo: Inizio a fine giugno fino ad ottobre= 100 giorni

Tempi di preparazione: 9 mesi”.

Lettera del comitato di preparazione della documeta al sindaco di Kassel Lauritzen del 5 novembre 1958.



antistante all'Orangerie, in quanto ritenuto da Bode - come attestato nel verbale della riunione dell'11 dicembre 1958 - sia più adatto sia più comodo come posizione, vista la vicinanza con il Fridericianum<sup>1</sup>). Il progetto prevede già una prima articolazione delle diverse sezioni, per cui si propone:

Tema: arte mondiale dopo il 1945

Pittura:

Francia= 40 x 3 = 120 quadri

Germania= 40 x 3 = 120 quadri

Italia= 20 x 3 = 60 quadri

Olanda, Belgio, Danimarca, svezia, Svizzera, Austria= 40 x 3 = 120 quadri

Inghilterra= 40 x 3 = 120 quadri

U.S.A. = 40 x 3 = 120 quadri

Scultura:

circa 50 x 3 lavori = 150 sculture

Architettura:

Gaudí e Van de Velde in apertura

I 12 maggiori maestri dopo il 1945 (in grandi riproduzioni fotografiche)

Disegno industriale (i vincitori delle Triennali degli ultimi anni)

Un gabinetto di arazzi<sup>2</sup>

Inoltre per quanto concerne la curatela si pensa di affiancare un consiglio al comitato di lavoro costituito da esperti internazionali che possano aiutare nella selezione dei migliori artisti delle diverse nazioni. La settimana successiva il sindaco Lauritzen sottopone il progetto al Ministro della Cultura e l'Istruzione Arno Henning (SPD) e al Ministro degli interni Gerhard Schröder (CDU), richiedendo, visto il successo della prima edizione, i fondi necessari per riproporre l'iniziativa e sottolineando come Kassel sia il luogo ideale per ospitare periodicamente un simile evento, anche alla luce della nuova forma giuridica assunta dalla società promotrice che vedeva nella città il socio principale<sup>3</sup>. In

---

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.5.

<sup>1</sup> "Punto 7 dell'ordine del giorno:

Il professor Bode afferma di aver riconsiderato, dopo i suggerimenti avuti nell'ultima riunione, la disposizione della scultura. Ha rinunciato all'idea iniziale di comprendere il parco di Wilhelmshöhe nella mostra della scultura perché è convinto che l'Orangerie offra ancora maggiori possibilità per la mostra e sia più comoda da raggiungere dal Fridericianum. Egli ha presentato i nuovi progetti che hanno trovato tutti i presenti concordi. Il dr. Lauritzen sosterrà la domanda della disponibilità dell'edificio presso il Land".

Protokoll der Sitzung der documenta Gesellschaft in Vorbereitung am 11.12 1958, 20.00 h, Weyerauchstrasse 13 [Verbale della riunione di preparazione della società documenta dell'11.12.1958, h 20.00, Weyerauchstrasse 13].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.9.

<sup>2</sup> Lettera del comitato di preparazione della documenta al sindaco di Kassel Lauritz Lauritzen del 5 novembre 1958.

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.5.

<sup>3</sup> "Kassel, 13 novembre 1958

Il Sindaco,

[...] oggetto: mostra d'arte "documenta II" a Kassel

particolare egli sottolinea che la nuova mostra avrebbe dovuto rappresentare “l’arte globale” in una sua accezione corrispondente sostanzialmente all’arte europea e americana - presenza come visto sostanzialmente ignorata nella prima edizione - ed escludendo, come esplicitato chiaramente nel verbale della riunione tenutasi a Colonia l’8 e il 9 novembre del 1958, i paesi del blocco sovietico<sup>1</sup>.

Bode ipotizza inoltre l’edificazione di un’apposita architettura provvisoria anche per una sezione dedicata al disegno. Egli propone un diretto coinvolgimento della ditta Braun di Francoforte, al fine di ottenere i fondi

---

Gentile signore,

La mostra d’arte “documenta” a Kassel nel 1955 è stata accolta in patria e all’estero come un tentativo epocale di ricapitolare l’arte moderna e ha assunto un ruolo speciale tra gli eventi culturali del dopoguerra. Grazie al suo significato e alla sua importanza è diventata una mostra di rilevanza europea, che può essere paragonata solo a poche mostre-guida degli ultimi anni. Il suo successo si è basato essenzialmente sul fatto che avesse un programma convincente, chiaro, completo e aggiornato, ovvero una panoramica dell’arte di mezzo secolo, dal 1900 al 1950, nelle sue fondamentali direzioni di sviluppo. Il progetto è stato realizzato senza compromessi e con opere esemplari della più alta qualità.

Il successo della documenta del 1955 ha incoraggiato i suoi iniziatori a organizzare una nuova documenta nel 1959. Essa dovrebbe fornire, per dare luogo a una mostra in Europa ancora più grande e con un nuovo carattere ma chiaramente gestibile, una relazione precisa sulle linee e gli obiettivi dopo la seconda guerra mondiale. Si tratta del momento del risveglio collettivo nei paesi europei e in America. La seconda documenta dovrà documentare il nostro tempo con i migliori contributi delle personalità più importanti della pittura, della scultura, dell’architettura e della grafica. L’arte americana dovrà essere presentata in questa occasione in una proporzione ancora mai mostrata in Europa. La Repubblica Federale Tedesca, collocata al centro dell’Europa, è particolarmente adatta per questa mostra e Kassel, dopo il successo della prima documenta, è il posto migliore per il proseguimento dell’impresa.

La seconda documenta sarà sostenuta da una GMBH, a cui è notevolmente coinvolta la città di Kassel. Una mostra d’arte, che si pone compiti così globali e prestigiosi, non può finanziarsi solo grazie ai proventi degli ingressi dei visitatori e dei cataloghi. Piuttosto è necessario che le autorità statali e locali aiutino la società con sovvenzioni e indennizzi, in modo tale che questa mostra di grandi valori culturali e politici e di particolare importanza per il prestigio culturale della Germania possa davvero essere realizzata.

[...]

Già nel 1955 abbiamo avuto 150.000 visitatori di “documenta” in due mesi. I presupposti per il 1959 sono ancora più favorevoli perché non c’è nessun’altra mostra di portata globale, nessuna Biennale di Venezia o Triennale di Milano, Inoltre probabilmente torneranno tutti gli appassionati d’arte che hanno visto la prima documenta del 1955. Si devono calcolare anche le visite di tutti coloro che hanno sentito parlare di documenta ma non l’hanno visitata”.

Lettera del sindaco di Kassel Lauritz Lauritzen al Ministro della Cultura e l’Istruzione Arno Henning e al Ministro degli interni Gerhard Schröder del 13 novembre 1958.

In: dA / d2/ M. 24.

Apparato documentatio 3.7.

<sup>1</sup> “Il titolo della mostra è: ARTE DOPO IL 1945.

Essa comprenderà le arti visive di tutto il mondo dal punto di vista dell’Europa Occidentale, cioè senza il realismo socialista dei paesi del blocco sovietico”.

Protokoll der Sitzung des Hauptausschusses im Hause DuMont-Schauberg, Köln, am 8. Und 9. November 1958 [Riunione del consiglio presso la DuMont- Schauberg, Colonia, dell’8-9 novembre 1958].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.6.

necessari per il padiglione. Il verbale della riunione dell'11 dicembre<sup>1</sup>, in cui presenta appunto tale proposta, mostra come essa non riscuota particolare successo; Lemke in particolare non ritiene che una simile iniziativa possa essere pertinente con documenta, e di conseguenza che riguardi la società ad essa proposta, in opposizione a Bode che sostiene la necessità di includere, parallelamente alla mostra di pittura e scultura, anche sezioni che aprano a differenti sistemi espressivi come il cinema e la fotografia, e insiste sul fatto che tra questi debba trovare spazio anche il disegno industriale.

Nel marzo del 1959 Bode redige un apposito *exposé*<sup>2</sup>, in cui afferma che, considerando l'ampio numero di visitatori attesi (che stima, per eccesso, raddoppiati rispetto alla prima edizione) sarebbe opportuno fornire, accanto alla rassegna dedicata alle arti visive, una sezione che illustri gli sviluppi nel settore dell'industria. Egli sostiene anche che tali oggetti potrebbero trovare una collocazione all'interno della mostra stessa, se non si ponesse come problematica la gestione dello spazio vista l'ampia quantità dei materiali che si presenterebbero, e propone dunque la realizzazione di un apposito padiglione in cui le maggiori ditte potrebbero trovare uno spazio adeguato. Esso è progettato come un'ampia struttura a ferro di cavallo attorno a un cortile aperto, dalla superficie complessiva di 500 metri quadrati, costituita a parte da elementi standardizzati dell'ampiezza di un 1,25 m (eccetto i servizi igienici per cui è prevista una parete in muratura), in modo tale che "Il padiglione possa essere smontato e riedificato altrove" (e questo passaggio viene sottolineato).

L'idea di una separazione tra la sezione dedicata al design è pensata dunque da Bode per motivi essenzialmente di ordine organizzativo, o almeno è presentata come tale, e non come una forma di gerarchizzazione dei differenti linguaggi. Sostanzialmente in linea con quelli che erano gli approcci proposti in questi anni dalle mostre dell'ICA di Londra, volte ad indagare i collegamenti tra

---

<sup>1</sup> "Punto 9 dell'ordine del giorno:

Il prof. Bode presenta il progetto secondo cui che l'azienda Braun di Francoforte sarebbe disposta a installare un proprio personale padiglione vicino all'esposizione che mostrerebbe il buon disegno industriale. Il Direttore Lemke è del parere che questo ampliamento non sia proprio pertinente al tema della mostra e di conseguenza non riguardi la società della documenta. Al contrario il professor Bode è del parere che si debba fare di tutto per coinvolgere nel periodo in cui ha luogo documenta anche altri settori della creazione artistica, e in particolare un festival di cinema, un festival musicale, una mostra di fotografia. In questo contesto si deve solo dare il benvenuto all'iniziativa dell'industria di mostrare "la buona forma moderna".

Protokoll über die Sitzung des Hauptausshusses in der Göppinger Galerie, Frankfurt/Main am 6., 7. Und 8. Dezember 1958 [Verbale della riunione del consiglio presso la Göppinger Galerie, Francoforte a.M., del 6-7 dicembre 1958].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentatio 3.8.

<sup>2</sup> documenta II und Industrieform in Kassel Sommer 1959, 3.3.1959 [documenta II e le forme industriali a Kassel nell'estate del 1959, 3.3.1959].

In: dA / d2/ M. 45.

Apparato documentario 3.17.

arti visive, architettura e design, Bode pensa la seconda documenta come un luogo di indagine sui diversi sistemi espressivi e quindi come una mostra differente rispetto a quella che era stata la prima edizione e - per come si realizzeranno poi - per quello che saranno effettivamente anche le due successive. In particolare egli concepisce il proprio progetto come strettamente legato al tema dell'abitazione, anche in questo caso scegliendo di focalizzare l'attenzione su campi specifici per motivazioni di ordine pratico<sup>1</sup>.

L'*exposé* mandato il 27 maggio al consigliere comunale per l'urbanistica Wolfgang Bangert<sup>2</sup> testimonia come l'ipotesi di una mostra dedicata al design sia

---

<sup>1</sup> "Il padiglione si estende per una superficie di 500 metri quadri, compreso il cortile. Le dimensioni esterne sono 20 x 25 m, al suo interno si trova un cortile di 10 x 10 m circondato a ferro di cavallo su tre lati dagli spazi espositivi. Il quarto lato è uno spazio aperto, con una copertura. Da esso si accede da entrambi i lati alle grandi sale espositive a ferro di cavallo o direttamente al cortile. Ad un angolo del padiglione, in contatto con questo spazio e quelli espositivi, c'è una sala riunioni fornita di servizi igienici. Le pareti dei servizi sono in muratura, mentre tutto il resto del padiglione deve essere creato con elementi standardizzati. Gli elementi standard si basano su una griglia di 1,25 m.

Il padiglione può quindi essere smontato e ricostruito altrove

[...]

La mostra dovrà limitarsi per ragioni di spazio, a determinati oggetti che siano collegati all'ambiente dell'uomo, alla sua abitazione. Essi non dovrebbero essere proposti gratuitamente, ma dovrebbero essere pochi - uno solo per ogni settore - rappresentativi per le aziende selezionate e invitate per dare la possibilità di mostrare i propri migliori prodotti nel quadro di un ampio evento culturale. Questi oggetti dovrebbero essere presentati in una disposizione spaziale articolata e rispondente ad ogni richiesta e secondo principi espositivi chiari e definiti, che spieghino in un quadro unitario le loro somiglianze interne. Al visitatore sarebbe data consapevolezza dell'estetica dell'oggetto moderno.

Si dovrà consultare una cerchia di produttori di differenti settori ma con opinioni analoghe e si potrebbero associare:

mobili  
porcellana  
vetro  
radio e televisione  
elettrodomestici e articoli di metallo  
sistemi di illuminazione  
tappeti e sistemi di copertura per pavimenti  
tessuti stampati  
materiali plastici  
ottica e dispositivi fotografici

Questi prodotti, che definiscono il concetto generale di "Forme dell'abitazione", definirebbero un quadro uniforme. Il padiglione è pensato in fondo a Friedrichsplatz e quindi vicino alle tre sedi espositive nella via, tra il Fridericianum e l'Orangerie, accessibile per i visitatori di documenta così come per i cittadini e i visitatori della città.

Si dovrebbe riuscire a ottenere il consenso e l'aiuto delle ditte coinvolte e si potrebbero così trovare anche nuove forme di pubblicità che si distinguano da quella del passato e che forniscano delle *public relation* [inglese nel testo] più efficaci. Per questo è previsto di costruire un padiglione smontabile, in modo che esso possa trovare altre destinazioni d'uso. In una sezione specifica è progettato uno spazio informativo generale, che comprenda il materiale promozionale - cataloghi, fotografie, schedari - di tutti i partecipanti. Questa piccola segreteria generale risponderebbe alle richieste o le inoltrerebbe agli espositori".

Ibid.

<sup>2</sup> "Gentile sign. Bangert,

venuta meno, ma anche che Bode sia ancora propenso ad una sua possibile inclusione. Egli afferma infatti che, vista l'impossibilità di includere il progetto iniziale di un'apposita mostra, si è pensata una soluzione alternativa: la creazione di una serie di "vetrine" da allestire in Friedrichsplatz in concomitanza di un piano di riqualificazione della piazza attraverso l'inserimento di aree verdi, finanziate dalle stesse industrie e gallerie a cui verrebbero affittati gli spazi espositivi. Nella prima fase espositiva si propone di coinvolgere le più importanti gallerie del mondo, e poi di utilizzare questi stessi spazi per la mostra *Die gute deutsche Form 1959 (La buona forma tedesca 1959)*. Gli oggetti sarebbero comunque selezionati da una giuria, costituita dal comitato di lavoro preposto alla mostra, in modo tale da assicurare il mantenimento degli standard di qualità che

---

ci permettiamo di allegare un exposé con il progetto della mostra "La buona forma tedesca 1959" da cui può capire cosa intendiamo. Il progetto le mostra in via preliminare come si potrebbe allestire il padiglione.

Oltre al progetto di questo padiglione - come può vedere dall'exposé vorremmo affittare prima queste vetrine a gallerie di tutto il mondo e poi concederle a imprese industriali - si potrebbe costituire con i fondi che questa mostra industriale fornirebbe - un fondo speciale per finanziarie al contempo una riqualificazione di Friedrichsplatz.

[...]

#### Allegato

La forma industriale allestita in una mostra speciale durante DOCUMENTA di Kassel.

[...]

Come luogo per questa mostra si presta Friedrichsplatz, ancora senza forma, davanti al Museo Fridericianum. [...] L'accesso alla mostra avviene da una strada con vetrine, formata dai piccoli padiglioni stessi disposti su entrambi i lati, che forniranno alla sera un'indicazione e una guida luminosa per documenta. Documenta prevedrà un festival dal primo settembre come evento collaterale, in cui eventi musicali e letterari completeranno la mostra di arte. Fino a questa data le vetrine verranno affittate dalle gallerie più importanti del mondo, che immagineranno una forma adeguata. Poi, quindi dal momento d'apice della mostra e fino alla sua conclusione, sarà allestita nelle vetrine la mostra "La forma tedesca. Una mostra dell'industria durante DOCUMENTA".

La partecipazione alla mostra non può avvenire a pagamento, in quanto la giuria deve essere completamente indipendente. L'invito a partecipare è a discrezione della giuria e potrà mostrare, per via dello spazio limitato, unicamente un'industria per ogni settore.

Gli espositori sono invitati, per ottenere il premio che consiste nell'esposizione dei loro prodotti, a dare un contributo per la costituzione di una fondazione, la Fondazione DOCUMENTA, che servirà per dare dei premi di DOCUMENTA ai grandi artisti; intendiamo cioè dare un riconoscimento ai grandi artisti con una targa di DOCUMENTA e un premio in denaro per giovani artisti. In questo modo DOCUMENTA guadagnerebbe importanza. D'ora in poi si potrebbe parlare, come per la Biennale, dei premi di DOCUMENTA.

Il comitato di DOCUMENTA che ha selezionato le forme industriali, valuta gli oggetti e determina un premio di DOCUMENTA in oro, due in argento e tre in bronzo (per esempio potremmo consegnare la D dorata di DOCUMENTA).

Gli espositori, che potrebbero vedere già nell'invito un riconoscimento del loro lavoro, hanno così la possibilità che questo sia documentato in un modo speciale e oculato.

[...]

Prof Arnold Bode

Kassel, 27.5.59"

Lettera di Arnold Bode a Wolfgang Bangert del 27.5.1959.

Allegato: exposé Industrieform anlässlich der DOCUMENTA in Kassel, in einer Sonderschau gezeigt [Exposé su una mostra speciale dedicata alle Forme Industriali durante DOCUMENTA a Kassel].

In: dA / d2/ M. 45.

Apparato documentario 3.19.

la caratterizzano - e, anche se non riportato esplicitamente, di differenziarsi dal modello della Triennale - e le partecipazioni sarebbero limitate alle sole presenze tedesche; inoltre si prevede l'inserimento di premi, con medaglie d'oro, argento e bronzo e la stampa di un apposito catalogo, analogo nel formato ai due volumi dedicati alla pittura e alla scultura. La mostra costituirebbe così una forma di anticipazione del grande progetto *Die gute Form der Welt* (*Le buone forma del mondo*), pensato per l'edizione prevista nel 1963 in cui si mostrerebbe il dialogo tra design e architettura.

In un successivo *exposé* non firmato e non datato, presumibilmente redatto tra fine maggio e inizio giugno del 1959, la sezione dedicata al design non è più menzionata<sup>1</sup>; anche in questo caso si ripropone un parallelismo con la prima documenta, definita come modello di successive importanti iniziative internazionali quali la mostra *50 ans d'art moderne* organizzata a Bruxelles in occasione dell'Esposizione Universale del 1958. Rispetto al primo *exposé* si insiste maggiormente sul carattere internazionale che assumerà la mostra, sottolineando come a partire dalla seconda guerra mondiale sia emersa una nuova geografia artistica che vede l'imporsi del modello americano ma anche l'emergere di realtà quali l'Europa dell'Est, l'America Latina e l'Estremo Oriente. Si afferma dunque che il punto di vista comparativo è l'unico che possa permettere di discernere quelli che sono risultati duraturi rispetto a ricerche limitate da un punto di vista spaziale e cronologico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> [Arnold Bode et al.] *Exposé* [ maggio-giugno 1959].

In: dA / d2/ M. 44.

Apparato documentario 3.20.

<sup>2</sup> "Quattro anni dopo la prima documenta del 1955 "Arte del XX secolo" si terrà di nuovo a Kassel la mostra documenta II, "Arte dopo il 1945".

Mentre la prima mostra doveva illustrare il collegamento con l'arte precedente al 1933 e presentava molte opere della prima metà del secolo, con la seconda possiamo ricollegarci a quella e proporre nel dibattito l'arte contemporanea. La prima documenta ha dovuto affrontare grandi difficoltà, in quanto non aveva nulla da mostrare alle autorità e ai prestatori eccetto un progetto e i nomi di alcuni uomini disposti a prestarsi. Visto il grande successo la seconda documenta può contare su una fiducia motivata e su collaboratori disponibili.

Può anche presupporre che la sua precorritrice abbia lasciato una buona base di comprensione e mostrato il percorso dello sviluppo fino ad oggi. Il rispetto e gli effetti di questa prima grande mostra internazionale d'arte sono stati inaspettati. È il degno predecessore della mostra di Boston "Modern European Art" e di "Cinquante Ans d'Art Moderne" a Bruxelles.

La seconda documenta si terrà da fine giugno a inizio ottobre e sarà organizzata dalla documenta GmbH. La scelta delle opere è svolta da un comitato di lavoro che ha svolto le proprie decisioni in modo indipendente ed è responsabile di sé stesso. Il comitato è composto dal professor Arnold Bode, Kassel, il dott. Herbert von Buttlar, Berlino, il Direttore Ernst Goldschmidt, Brüssel, il professor Will Grohmann, Berlino, il dott. Haftmann Gmud/Tegersee, il prof. Ernst Holziger, Francoforte a.M., il prof. Kurt Martin, Monaco, il dott. Werner Schmalenbach, Hannover, il dott. Eduard Trier, Colonia.

Dopo la guerra l'arte si è sviluppata in modo sorprendente in diverse direzioni e al contempo nei diversi paesi si trovano espressioni comuni. Si sono formati dei baricentri locali: la pittura e la scultura americane, sviluppi inattesi in Spagna, nell'Europa dell'Est, in America Latina e in Estremo Oriente.

Il 29 giugno del 1959, dieci giorni prima dell'inaugurazione, Bode tiene un discorso in cui elogia la città e la sua "resurrezione" dalle macerie, interrogandosi in particolare sulla problematica del rapporto tra produzione artistica e finanziamenti pubblici. Muovendo da una presa di posizione che esalta l'indipendenza artistica egli sottolinea l'importanza del ruolo assunto dagli attori politici che hanno permesso documenta, e quindi del sostegno finanziario pubblico delle attività culturali, ribadendo come tale attività sia produttrice di ricchezza per la città e per la stessa Germania.<sup>1</sup> In particolare egli si sofferma su quello che sarà il tema dominante della mostra secondo quanto proposto da Haftmann, l'identificazione tra libertà artistica e libertà democratica, sottolineando al contempo come sia necessario un intervento pubblico in sostegno delle attività culturali. Auspicando un successo analogo a quello ottenuto nel 1955, afferma che la manifestazione potrà venire ad assumere una natura periodica e che, nelle edizioni successive, si potrebbe utilizzare il castello di Wilhelmshöhe al fine di "far fluire nuova vita anche da queste rovine".

---

La stratificazione di generazioni in un periodo di tempo è sempre complessa e l'immagine artistica del nostro tempo è influenzata dai lavori tardi dei maestri: da Picasso, Matisse, Chagall, Braque, Laurens, così come dalle opere di artisti deceduti come Kandinsky, Nay, Mondrian, Brancusi, Gonzalez il cui lavoro è stato davvero riconosciuto solo negli ultimi 15 anni. Tuttavia il focus della mostra sarà sulla generazione che oggi ha tra il trenta e i cinquant'anni.

Le differenti direzioni e aspirazioni ostacolano una visione panoramica, distinguere gli originali dagli eclettici è diventato difficile. In questa situazione diventa necessario ottenere attraverso la mostra un chiarimento ed una panoramica delle più importanti opere d'arte. Solo la visione comparativa permette di essere uno strumento di conoscenza, per distinguere i risultati duraturi da quelli limitati nel tempo e nello spazio, e dimostrare il loro posto nel nostro mondo.

Anche per i sempre più numerosi giovani collezionisti è importante confrontare le proprie collezioni con le opere selezionate solo in virtù della loro qualità di una mostra internazionale. L'entusiasmo e il rifiuto hanno portato anche una polemica tanto violenta quanto sterile, che solo una visione dal vero può trasformare in un dibattito proficuo.

Ibid.

<sup>1</sup> La città in cui vivete - o in cui oggi siete ospiti - si presenta come se fosse risorta dalle macerie di millenni di storia dell'architettura. In essa vive la giovane generazione con la stessa disinvoltura con cui i più anziani avevano vissuto la città perduta. Ma no, che abbiamo conosciuto e amato ciò che è andato perso, porteremo per il resto dei nostri giorni il ricordo malinconico del carattere vivace e della bellezza sfaccettata della vecchia città, così come sentiamo la soddisfazione per il risultato raggiunto e per quando realizzato dalla nostra generazione, tramortita ma mai distrutta nella sua volontà di vivere.

[...] rispetto alle vecchie forme di governo, con il loro specifico vertice, lo stato moderno è diventato impersonale e l'arte ha perso da tempo la sua influenza diretta. Tutto ciò ha le sue motivazioni interne, e noi sappiamo dalla nostra esperienza che verificare la libertà artistica da parte dello stato è un modo di verificare la stessa libertà democratica. Eppure lo Stato non può essere indifferente all'arte, perché essa si sente nella sua più profonda preoccupazione indipendente da esso. Per questo, che deve coordinare i molteplici aspetti della vita sociale, l'arte è ancora parte indispensabile della vita e componente dello spirito e della cultura. In tutte le domande di questi ambiti lo stato si presenta, anche se lo spirito soffia dove vuole, per trovare e dare forma a queste forze. Incoraggiarle o - senza voler definire la direzione - sostenerle quando c'è bisogno di aiuto è la forma di mecenatismo che la città è in grado di fornire oggi.

Così il Land dell'Assia quattro anni fa ha assunto l'impegno di portare alla realizzazione in questa città di DOCUMENTA, come condizione necessaria per risollevare le forze di Kassel".

3.21. Arnold Bode, [discorso inaugurale] 29 giugno 1959.

In: dA / d2/ M. 35.

Apparato documentario 3.21.

Nel discorso non si parla di quel dialogo tra le arti fortemente voluto nei documenti precedenti, ma si tende ad identificare gli strumenti critici e operativi attraverso cui agire nel dialogo con le istituzioni, sottolineando in particolare il radicamento di documenta nella realtà urbana. A differenza di quanto auspicato nei progetti degli anni precedenti, la riflessione sul rapporto tra “arte” e “produzione” che in questi anni segnava il dibattito italiano non troverà spazio a Kassel. Né il catalogo né le sezioni sull’architettura e il design saranno infatti realizzati (e anche in occasione della terza documenta, che aprirà un anno dopo il previsto, il design avrà un ruolo assai più marginale rispetto ai progetti pensati da Bode).

Oltre al riferimento alle Triennali esplicitato nei documenti, un modello che si può indentificare a proposito di quanto auspicato nelle prime fasi progettuali è la mostra londinese del 1956 *This is tomorrow*. Organizzata dall’Independent Group presso la Whitechapel Art Gallery, essa era frutto della collaborazione tra pittori, scultori e architetti e si proponeva, nelle parole di Lawrence Alloway, come una *lesson in spectatorship*, una “lezione di spettacolarità”, ponendosi come radicale ripensamento dello spazio espositivo, in cui la dimensione pittorica, quella domestica, quella fieristica e quella architettonica erano poste in dialogo. *This is tomorrow* è indicata da Francesca Gallo tra gli “antenati” della tendenza affermatasi a partire dagli anni ’60 con figure come Szeemann, volta a concepire la “mostra come opera d’arte” e a porsi come esplicita presa di distanze dalla separazione greenenberghiana tra arte e kitsch<sup>1</sup>. Per quanto non sussista alcuna documentazione che attesti il fatto che Bode avesse preso direttamente visione dell’esposizione, essa aveva rappresentato un momento di fondamentale nel dibattito sul medium espositivo di questi anni, aprendo differenti prospettive e linee di indagine. Articolata in dodici sezioni disegnate da altrettanti diversi gruppi la mostra aveva ottenuto un enorme successo di critica e di pubblico ponendosi come momento fondamentale per l’ingresso nel dibattito internazionale delle tendenze Pop e brutaliste.

Sarebbe probabilmente una forzatura vedere nei progetti di Bode un’istanza di rottura paragonabile a quanto proposto in installazioni come quella del “Group 6” (Alison e Peter Smithson, Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson), che con *Patio & Pavilion* giungevano ad una forma di grado zero dell’abitare, attraverso uno spazio simbolico in cui l’architettura era ridotta ad una sorta di rifugio. I progetti mai realizzati di documenta testimoniano però come anche a Kassel fosse avvertita l’esigenza di prendere parte al rinnovamento del dibattito che vedeva in questi anni - gli stessi della fine del CIAM - la crisi del movimento moderno. In particolare la mostra londinese, sorta nella zona prossima all’area portuale che

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Gallo, *Les immatériaux*, cit., pp. 75-76.



portava ancora i segni dei pesanti bombardamenti tedeschi - può essere idealmente assunta a controparte di documenta II. Laddove alla Whitechapel art gallery si proponeva un'attenzione "archeologica" per il presente a partire dall'elemento della traccia, nelle sue differenti declinazioni nel panorama urbano (l'oggetto primitivo che coesiste con la pubblicità popolare) a Kassel la mostra non riesce di fatto a mettere in discussione un'idea gerarchica dei diversi sistemi espressivi adottando la realtà urbana più come una quinta teatrale che come uno spazio di intervento e riflessione critica. Secondo Walter Grasskamp<sup>1</sup> il declassamento del design e dell'architettura che emerge dalle prime documenta, in cui gli artisti sono chiamati a presentare solo esempi di un'arte "autonoma", rappresenta uno dei principali fallimenti della mostra e un fattore di continuità rispetto alla visione estetica di regime. Egli vede in questa impostazione una scelta dagli effetti disastrosi che determina una svalutazione ancora in atto del design, percepito in Germania come "arte minore" rispetto alla pittura e alla scultura.

#### 4.2 L'astrattismo come arte globale del "mondo libero"

La seconda documenta inaugura l'11 luglio del 1959, con 1.770 opere di 326 artisti provenienti da 23 paesi ed è accompagnata da tre cataloghi rispettivamente dedicati alla pittura, alla scultura e alla grafica<sup>2</sup>.

Le linee guida della mostra sono esplicitate nel discorso inaugurale tenuto da Haftmann - di cui escono stralci sulle pagine del "Frankfurter Allgemeine Zeitung"<sup>3</sup> e del "Kasseler Post"<sup>4</sup> - che si apre rivendicando un approccio critico improntato esclusivamente su aspetti formali in nome del "divenire astratto" dell'arte:

In linea con il nostro giudizio sull'arte, abbiamo concordato formalmente, in modo insolitamente unanime, di riconoscere la sostanza dell'opera d'arte nelle questioni formali, in quanto con il divenire astratto dell'arte anche i suoi contenuti sono diventati sfuggenti e intangibili.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> W. Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, cit.

<sup>2</sup> *II. Documenta '59: Kunst nach 1945 internationale Ausstellung*, Band 1. *Malerei*, DuMont Schauberg, Köln 1959; *II. Documenta '59: Kunst nach 1945 internationale Ausstellung*, Band 2. *Skulptur*, DuMont Schauberg, Köln 1959; *II. Documenta '59: kunst nach 1945 internationale Ausstellung*, Band 3. *Druckgraphik*, DuMont Schauberg, Köln 1959.

<sup>3</sup> W. Haftmann, *Die Lautlose Phalanx der Künstler: Werner Haftmanns Festvortrag zur Eröffnung der documenta II in Kassel*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 15 luglio 1959.

<sup>4</sup> W. Haftmann, *Der lautlose Aufstand*, "der Kasseler Post", 18 luglio 1959.

<sup>5</sup> Vortrag von Herr Dr. Werner Haftmann anlässlich der Eröffnung der II. documenta am 11. Juli in Kassel [Conferenza del dott. Haftmann in occasione dell'inaugurazione di documenta II. l'11 luglio a Kassel].

In: dA / d2/ M. 35.

Gli artisti proposti a Documenta - si afferma - rientrano nella generazione che ha vissuto sulla propria pelle la persecuzione delle libertà individuali e i diktat estetici, in un primo tempo aderendo e sostenendo ideali rivelatisi poi come illusori (come nel caso di quelli volontariamente partiti per il fronte nella prima guerra mondiale). Egli propone quindi una lunga riesamina storico-politica delle tragedie del Novecento, dai conflitti che l'hanno segnato a quelli ancora in corso, vedendo nel modernismo l'esito necessario di una situazione storica globale caratterizzata dal progressivo erodersi degli slanci idealisti. Critica in particolare il non interventismo degli stati europei nell'ambito della guerra greco-turca prima e della guerra civile spagnola poi, ricordando anche l'aggressione all'Etiopia, "mito antico del primo cristianesimo" da parte di una nazione come l'Italia che si professava cristiana, ancora una volta nel silenzio generale, vedendo un'ipocrisia di fondo da parte di realtà che continuavano ad appellarsi a valori umanistici e religiosi.

Al centro di tale lunga riflessione dal taglio marcatamente storico troviamo l'idea che gli ideali con cui si era aperto il secolo siano stati sottoposti ad un inesorabile processo di "usura", scatenando una crisi generale che è stata alla base dell'ascesa di figure dittatoriali<sup>1</sup> (di cui propone come esempi Stalin,

---

Apparato documentario 3.22.

<sup>1</sup> "Da questo fondo idealista venne la prima generazione che andò al fronte, che portò il proprio idealismo anche lì: Macke, Marc, Kirchner, Braque, Leger, Duchamp-Villon, Boccioni e suoi amici futuristi andarono volontariamente in guerra. Se si leggono le loro prime lettere non c'è traccia di odio, ma solo fiducia in un futuro migliore per l'umanità. Ma quando [la guerra] finì si rilevarono gli scenari, e dei suddetti Marc, Macke, Boccioni, Duchamp-Villon erano morti, Braque e Leger erano gravemente feriti, Kirchner aveva avuto un crollo nervoso. La realtà e l'attualità hanno svelato il loro volto mascherato. Lo scudo idealista di protezione si era rivelato un fondale scorrevole, e i sostenitori di ideali di ambito umanista, cristiano, romantico, dei popoli non potevano sopportare questa verità, sospettavano che fossero forme di distrazione manipolata, di mascheramento del reale. Questo processo di usura degli ideali si è verificato con la partecipazione, l'approvazione o un disagio della società che nonostante tutto continuava a semplificare la propria consapevolezza culturale come "umanesimo europeo" e "occidente cristiano". E rapidamente questo ha preso una piega satanica. A causa di questo stato impenetrabile di fedi manipolate, di usura strategica dei modelli ideologici, sono cresciute figure avvolte da uno splendore sinistro, che da questa situazione hanno fatto "la storia" - Atatürk, Mussolini, Hitler, Stalin... la catena continua - gli artisti della politica.

[...] L'arte che mostra "Documenta" è stata eseguita dalle generazioni nate dal 1900. E ora ricordiamoci! Queste generazioni di artisti hanno dovuto affrontare la realtà e sono stati costretti a delle esperienze la cui irrealtà<sup>1</sup> supera i sogni più oscuri del genere umano. Due guerre terribili, ognuna delle quali ha riempito mezzo decennio con grida di morte, hanno sconvolto le strutture morali consolidate del mondo, dividendo le fasi della sua vita. Tra le due guerre<sup>1</sup> si agganciano i sanguinosi misfatti dell'homo politucus, alcuni dei quali intersecati ai simboli di forza (?). Per esempio: l'espulsione dalla costa dell'Asia Minore dell'Asia di due milioni di greci, che vi si erano stabiliti da tre millenni e l'avevano ornata con i nomi di Troia, Pergamo, Mileto, cellule germinali dell'occidente con il suono dei versi dell'Iliade e la dolcezza della scuola di poesia ionica - accaduta sotto gli occhi del continente, che comunque non ha smesso di declamare "l'umanesimo europeo". L'aggressione all'antica Etiopia, paleocristiana, mito antico del primo cristianesimo, condotta dalla più cristiana città del mondo - Roma - accaduta sotto gli occhi del continente, che non ha smesso di rappresentarsi come "occidente cristiano" - La guerra civile spagnola, risplendente di un'idea di libertà e poi utilizzata come area di sperimentazione di armi,

Mussolini, Hitler e Atatürk, riprendendo sostanzialmente quanto già affermato nell'articolo del 1947 *Eine neue Species Mensch*<sup>1</sup>, in cui proponeva però Trockij anziché Stalin).

L'arte è concepita da Haftmann come un territorio in cui non trovano più spazio "le illusioni", i "valori sgretolati" dagli orrori del Novecento, e l'immagine pittorica - che viene così a identificarsi con l'immagine astratta - deve coincidere con il vissuto dell'artista, facendosi specchio delle sue esperienze e della sua identità e perdendo ogni contatto con aspetti mondani. L'astrattismo diviene così l'unica arte possibile, in quanto non "contaminata" da intenti descrittivi legati a fattori contenutistici, ed esso trova le proprie ragioni fondanti nei due concetti chiave di "libertà" e "amore"<sup>2</sup>.

---

scuola di cospirazione e teatro della dichiarazione dell'idea di "salvare in modo cristiano" degradato dalla gigantesca menzogna comune all'occidente del "non-intervento-in-Spagna". Ancora una pausa sanguinosa, e poi si va oltre, ora sotto gli occhi delle generazioni più giovani: la guerra in Corea, la guerra in Indocina, la guerra di posizione a Formosa, poi si è aperto il fuoco in Ungheria, che ovviamente resta sola e affonda in una morte silenziosa tra le chiacchiere eccitate del mondo politico; poi c'è la grave preoccupazione per il Nord Africa, e ancora per il Tibet... e il Medio Oriente? O qui, la Germania? Per cercare delle soluzioni politiche saltuariamente si sono incontrate un paio di personalità della politica globale, fornite di una mappa di questo o quel popolo, e hanno lasciato una somma enorme di miseria e dolore umano. Alcune caratteristiche figure umane simboleggiano queste realtà: il detenuto, il prigioniero politico, il profugo; in mezzo brillano con fiamme deboli delle figure commoventi, impotenti, con qualche buona parola sulle labbra - il poeta Garcia Lorca, la ragazza Anna Frank. Rendono la notte ancora più buia.

Questa è la prospettiva del contesto con cui si è dovuta confrontare questa generazione di artisti. È iniziata con un idealismo entusiasta e si è conclusa con la disillusione in cui tramontavano tutti i modelli, la tradizione e la storia che si offrivano in passato. Fu così che tutti questi modelli sbiadirono nell'ambito umanistico, sociale, idealista, cristiano e non fornirono più alcun impulso all'artista. Oggi l'artista non ha più queste protezioni e per la propria volontà non ha bisogno di protezione ma solo della sua realtà; egli è la propria stessa esistenza e le esperienze che la attraversano, che cerca di definire in un'immagine. L'inserimento della componente sociale non è oggi più possibile per l'artista e per la prima volta. A partire questa figura di artista possono essere comprensibili per l'osservatore che riflette i complessi di esperienze che si incontrano in questa mostra.

Ibid.

<sup>1</sup> W. Haftmann, *Eine neue Species Mensch*, in "Die Zeit", 29 maggio 1947.

<sup>2</sup> L'arte moderna vive in base a due impulsi morali fondanti, che io considero cruciali per il benessere futuro del genere umano: essa vive per l'impulso alla libertà e all'amore. Per l'impulso alla libertà l'artista moderno ha fornito numerose testimonianze. Questo lo ha portato a decenni di persecuzioni, ma è anche ciò che gli ha permesso di sopportarle. Nella Germania nazista l'arte moderna è stata perseguitata per 12 anni proprio perché in essa c'era una contro-dichiarazione di libertà, che si trova nella sua realizzazione e che naturalmente è entrata in conflitto con le direttive dei dittatori di massa. Ma dodici anni di inumana persecuzione non sono stati sufficienti per confondere gli artisti.

[...] Oggi le zone di libertà umana e non libertà, marcate con il filo spinato dal mondo politico, possono essere determinate e scoperte chiaramente dalle condizioni di libertà delle persone creative, e quindi l'arte moderna diviene un indicatore sorprendente. Laddove prevale la mancanza di libertà, il totalitarismo in tutte le sue forme, anche l'arte moderna è sempre perseguitata. La libertà tuttavia è utile solo in parte, se è libertà da qualcosa. Uno di questi artisti ha detto: ogni verità creata in arte aggiunge al mondo intero un granello d'amore. Questo è stranamente vero. La libertà, che ha portato l'arte moderna all'autorealizzazione e alla

La questione in gioco è dunque quella dei compiti e delle “responsabilità” dell’artista contemporaneo e la presa di posizione sostenuta al riguardo da Haftmann può essere posta in rapporto con l’assunto, volutamente estremo e provocatorio, dell’impossibilità morale di una produzione estetica sostenuta da Adorno con la celebre frase in cui dichiarava “una barbarie” lo scrivere poesie dopo Auschwitz (“*nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*”<sup>1</sup>). Per Adorno il genocidio di massa rappresenta infatti un punto di non ritorno per la cultura occidentale, il momento in cui, con l’annientamento della morte individuale (nei campi in cui non moriva l’uomo, ma “l’esemplare”), si è consumato il definitivo scollamento tra pensiero speculativo ed esperienza; Auschwitz - come immagine simbolo degli orrori del Novecento e dei totalitarismi sviluppatisi all’interno di stati democratici - diviene così il momento in cui la ragione illuminista culmina nella forma dell’annientamento, nella morte seriale e burocratizzata. L’arte del “dopo Auschwitz” - inteso come momento di una frattura storica - viene quindi a collocarsi in una situazione aporetica, dovendo ritrovare una propria “necessità” senza poter sfuggire al confronto con un fatto incomunicabile. Non si tratta quindi tanto di interrompere l’attività artistico-letteraria, quanto di ridefinire quello che è il suo mandato affinché essa non sia modellata su quel pensiero e su quegli ideali che hanno condotto alla “barbarie”.

Analogamente nel discorso di Haftmann emerge con chiarezza la problematica del possibile ruolo della produzione artistica all’interno di un contesto ferito, segnato da un trauma con cui l’artista non può esimersi dal confronto, e dell’impossibilità di appellarsi a valori letti come ormai usurati, annientati dalla storia e dalle tragedie recenti.

Un anno prima dell’uscita del saggio di Adorno, in occasione del primo congresso degli storici dell’arte tedeschi presso il castello di Brühl, Herbert von Einem<sup>2</sup> (professore di storia dell’arte a Bonn) aveva affermato che il Novecento aveva “aperto gli occhi sul baratro verso cui si avviava l’Occidente e aveva spazzato via le finzioni con cui l’Ottocento cercava ancora di mascherare tale abisso”. Nei differenti interventi del congresso si parlava della necessità di un rinnovamento dei valori perduti e di una “coscienza occidentale” facendo appello

---

determinazione della propria specifica esistenza nel mondo, può portare un inaspettato stato d’animo puro nell’umanità di oggi che, in un mondo diviso dall’odio, può accendere la possibilità di una nuova più grande comunità fraterna. Così come Walt Whitman ha indirizzato una delle sue più belle poesie ai fratelli sconosciuti nel mondo, così i messaggi dell’arte moderna, che emergono smarriti e isolati, esprimono una stessa eco nel mondo.

[...] Questa esposizione mostra come la forma e la sensibilità dell’arte moderna arrivi in tutto il mondo. È il primo caso modello della cultura mondiale”.

Ibid.

<sup>1</sup> T. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: “Prismen. Ohne Leitbild”, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951.

<sup>2</sup> H. von Einem, *Eröffnungsrede zum Deutschen Kunsthistorikertag 1948*, in “Kunstchronik”, n.1., 1948, p. 3.

alla scienza così come alla religione e riportando l'attenzione sulla "tradizione" dell'arte medievale. Secondo Belting in questi anni, anche a partire dagli scritti di Sedlmayr, l'arte cristiana tornava così ad essere programmaticamente attuale, divenendo una forma di possibile legittimazione storica di un passato storico comune europeo<sup>1</sup>. In Haftmann ritroviamo chiaramente anche un rifiuto verso questa linea volta al recupero di una tradizione cristiana che si esplica in primo luogo a parte dalla scelta di identificare nell'"amore" e nella "libertà" i due valori guida dell'arte contemporanea, nell'astrattismo la sua unica forma espressiva possibile.

Gli stessi concetti tornano nel testo in catalogo<sup>2</sup> in cui Haftmann esalta nuovamente il rapporto tra l'arte e la libertà. L'intervento si apre con l'affermazione che l'arte è oggi al centro della società, solo apparentemente in contrasto con l'idea della separazione tra istanze estetiche e dinamiche sociali espressa nel discorso inaugurale. L'idea di fondo è infatti che l'arte non sia "sovrastruttura" ma "sottostruttura", ossia che non sia mai direttamente determinata dalle condizioni socio-economiche della società in qualità di prodotto dello sviluppo storico ma che sia piuttosto parte integrante dello svolgimento dell'attività dello spirito nelle sue differenti declinazioni. Si tratta quindi di un'impostazione opposta rispetto a quello che è l'approccio di matrice marxista, secondo cui arte e filosofia non sono delle forme di rappresentazione del mondo ma agiscono sul mondo, e devono pertanto muoversi secondo una direzione "politica" mirando al consolidamento di un progetto sociale da cui non possono essere autonome<sup>3</sup>.

La libertà è dunque posta da Haftmann al centro di tale rapporto con il reale fenomenico, che come tale può quindi darsi anche in condizioni di illibertà, come dimostrato dal fatto che il regime nazista non fosse riuscito a soffocare ma unicamente ad occultare le ricerche contemporanee (proprio agli artisti protagonisti di questa "emigrazione interna" viene infatti concesso, come nel

---

<sup>1</sup> H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, cit.

<sup>2</sup> W. Haftmann, *Einführung*, in *II. documenta '59 Kunst nach 1945: Malerei, Skulptur, Druckgrafik*, vol. I, *Malerei*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1959, pp. 11- 19.

<sup>3</sup> Nel 1934 Stalin, Maksim Gor'kij, Nicholaj Bucarin e Andrey Ždanov elaboravano la dichiarazione inserita nella Carta dell'Unione Scrittori in cui si affermava che il Realismo Socialista "esige dall'artista una descrizione veritiera, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario e che la veridicità e la concretezza storica della descrizione artistica della realtà devono coesistere con lo scopo del cambiamento ideologico e dell'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo".

trad.it. in S. Volkov, *Stalin e Sostakovic. Lo straordinario rapporto tra il feroce dittatore e il grande musicista*, Garzanti, Milano 2006, p. 45.

Cfr. D. Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo. Come la politica ha condizionato l'arte negli ultimi cento anni*, Adriano Salani Editore, Milano 2014, p. 21.

caso della precedente edizione, ampio spazio sia nel contesto espositivo che in catalogo, con il testo ad esempio dedicato a Wols<sup>1</sup>).

Egli riprende quindi i riferimenti alle mostre storiche di Dresda e Berlino già proposte come modelli della prima documenta, ma sottolinea la specificità di questa seconda edizione nel suo proporsi di documentare l'arte a partire da 1945, proposto come momento cardine di un "nuovo inizio"<sup>2</sup>, storico ed estetico, dominato dall'arte astratta.

L'arte figurativa non è quindi rifiutata, come provato dall'inserimento ad esempio di Delvaux, ma piuttosto letta come una fase, un momento storico "superato dialetticamente" dall'astrattismo e quindi privo di interesse nell'attualità.

[...] il grande dominio del confronto tra aspetti visivi e mondo oggettuale può ormai fornire solo impulsi deboli. L'arte è diventata astratta. Ancora tra il 1945 e il 1950 - nel dibattito sull' "art témoin", "art engagé", l'interpretazione esistenzialista della realtà, nel realismo socialista e nel verismo mitico proveniente dal Messico - può sembrare che si sia sollecitato un nuovo pathos declamatorio nella descrizione della realtà in caratteri espressivi. I modelli incontrastati erano "Guernica" del 1937 e "Pesca di notte a Antibes" del 1939 di Picasso. Ma già qui operava la forza di persuasione, silenziosa ma ammaliante, di Paul Klee, Kandinsky e Mondrian.<sup>3</sup>

Haftmann illustra come a partire da queste tre figure si sia sviluppata un'arte improntata sugli stessi stilemi formali in Italia, Francia, Germania e America, e come da quest'ultima in particolare si sia poi propagata nel resto del mondo a partire dal 1950 comportando il definitivo abbandono della componente oggettuale. Ancora una volta a documenta è quindi attribuita una "missione" che non si esaurisce più nel recupero dell'arte bandita dal regime, quindi a un'operazione fortemente ancorata alla realtà della storia tedesca, ma che diventa modello di presentazione della nuova "cultura mondiale", ossia la cultura prodotta dal "mondo libero" capace di andare oltre le distinzioni territoriali.

Se l'idea di una centralità della "libertà" è riscontrabile anche in scritti precedenti - nel 1947 Haftmann scriveva su "Die Zeit" *Il bene più importante per l'uomo è la libertà, è la sua dignità più alta*<sup>4</sup> - è soprattutto nella seconda metà degli anni '50 che esso assume una particolare ricorrenza nei suoi scritti, fino appunto ad essere proposto a fondamento dell'arte stessa nella seconda documenta. L'esaltazione della "libertà" trova una corrispondenza anche nel lessico politico impostosi con la "dottrina Truman" che aveva assunto tale ideale

---

<sup>1</sup> *Il. Documenta '59: Kunst nach 1945 internationale Ausstellung*, Band 1. *Malerei*, cit., p. 48.

<sup>2</sup> W. Haftmann, *Einführung*, cit., p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> W. Haftmann, *Theologie der Heimatlosen*, in "Die Zeit", 14 agosto 1947.

a concetto fondante di legittimazione della politica estera statunitense<sup>1</sup>, di chi Haftmann ricalca palesemente l'idea di una distinzione dicotomica tra i "mondi liberi" e le realtà invece assoggettate al comunismo. Tuttavia sarebbe una forzatura vedere nell'idea haftmaniana di "astrattismo come arte del mondo libero" un semplice slogan propagandistico. Le stesse posizioni espresse nel testo citato presentano infatti elementi che risultano in contrasto con la linea statunitense, quali la menzione di Atatürk a fianco e di Hitler e Mussolini o la della guerra greco-turca, proprio negli anni in cui la Turchia si poneva come uno dei paesi determinanti nella strategia del "containment".

Comprendere il taglio scelto per la seconda documenta deve quindi considerare prima di tutto la particolare contingenza storica in cui essa viene a collocarsi e il peso che l'ideologia della guerra fredda viene ad assumere nel contesto culturale, senza tuttavia che essa possa essere appiattita a semplice dispositivo di propaganda. La visione del "blocco sovietico" che domina nell'immaginario occidentale del periodo imponeva una forma di semplificazione ideologicamente manipolata, che tendeva a livellare la complessità storica delle dinamiche in atto a una divisione manichea tra "occidente" o "oriente", il primo proposto come incarnazione di ideali quali appunto la libertà, la democrazia e l'autonomia in ambito artistico, l'altro come "unico blocco del terrore, che rifletteva un'immagine suscitante orrore, l'immagine di società-prigione comuniste uniformate"<sup>2</sup>. All'interno di quest'ottica non trovavano quindi spazio quelle ricerche che si discostavano dai canoni del Realismo Sovietico e dello zdanovismo, in una tendenza a livellare ogni forma artistica realizzata "oltre cortina" come il prodotto di un'ideologia.

Già in un articolo del 1948 - *Formprobleme des Klassenkampfes (Problemi formali della lotta di classe)*<sup>3</sup> Haftmann asserisce che i contenuti simbolici dell'arte legata alla lotta di classe sono da intendersi come varianti, copie o perversioni di elementi stilistici formatisi all'interno dell'arte "autentica", portando

---

<sup>1</sup> "[...] Ma fu solo nel marzo del 1947, nel suo discorso che annunciava quella che sarebbe stata ufficialmente conosciuta come la "dottrina Truman", che il presidente abbracciò ufficialmente la guerra fredda come fondamento della politica estera statunitense e la lanciò come battaglia di tutto il mondo per il futuro della libertà [...]. Per ottenere il sostegno popolare, Truman sfoderò l'arma più potente nel suo arsenale retorico: la difesa della libertà. In quanto nazione leader del mondo libero, gli Stati Uniti dovevano ora addossarsi la responsabilità di sostenere i "popoli amanti della libertà" ovunque fossero minacciati dal comunismo. Nel suo discorso durato diciotto minuti, Truman usò le parole "libero" e "libertà" ben ventiquattro volte. Basandosi sulla divisione del pianeta in mondi liberi e mondi in condizioni di schiavitù del periodo bellico, ed evocando una visione messianica dell'America come paladina della libertà contro le forze del male, la dottrina Truman diede vita al linguaggio grazie al quale la maggior parte degli Americani arrivò a comprendere il mondo del dopoguerra".

E. Foner, *The Story of American Freedom*, W.W. Norton & Company, New York 1998 (trad. it. *Storia della libertà americana*, Donzelli editore, Roma 2000).

<sup>2</sup> L. Hegyi, *Arte in centro Europa. Malinconia, fluidità, sovversività*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 22.

<sup>3</sup> W. Haftmann, *Formprobleme des Klassenkampfes*, in "Die Zeit", 10 luglio 1948.

ad esempio tanto la mistica fascista quanto il padiglione sovietico realizzato per l'esposizione di Parigi dello stesso anno. Al contempo però egli riscatta i libri di Vittorini per il loro valore "formale": il contenuto non riguarda mai infatti l'artisticità dell'opera, che per Haftmann viene sempre ad indentificarsi con la forma. In *Woran krankt die östliche Kultur? (Di cosa soffre la cultura orientale?)*<sup>1</sup>, del 6 dicembre del 1956, egli si sofferma sull'intervento di Ilja Ehrenburg *Certain aspects de la culture en Union Soviétique* tenutosi il 2 ottobre alla Société européenne de Culture sottolineando come lo scrittore sovietico parli della presenza all'est di una sempre più marcata "domanda di contemporaneo", che emerge anche dalle traduzioni di autori come Mauriac, Hemingway, Caldwell, Sartre, Moravia Levi o dal fatto che siano in preparazione mostre di arte francese e belga; la stessa esigenza è giudicata riscontrabile nei padiglioni della Biennale di paesi come la Cecoslovacchia, l'Ungheria o al Romania, che vengono letti come frutto di un desiderio da parte degli artisti dell'est di confrontarsi con "i nostri maestri occidentali" come Matisse und Picasso Klee und Kandinskij, Laurens und Brancusi. Egli parla quindi di impulsi in corso che sembrano riflettere cambiamenti significativi nella politica culturale sovietica, ricordando ancora la figura di Ehrenburg e quindi degli intellettuali che si erano opposti alla linea del Realismo "zdanoviano", ma al contempo sottolineando anche il ruolo di questi di "portavoce del Cremlino". L'articolo si chiude sulla situazione ungherese, e quindi sulla repressione di queste istanze di rinnovamento da parte delle truppe sovietiche, in antitesi con la necessità da parte dell'URSS di scegliere una via di apertura verso mondi di "pace, libertà e condivisione fraterna".

A differenza della prima edizione, sono numerose le recensioni della mostra del 1959 che definiscono l'approccio scelto come di parte e "dogmatico". I pareri negativi sono presenti ad esempio su testate di stampo religioso, come nel caso dell'intervento proposta sui quaderni "Christliche Kunstblätter" da Curt Grützmacher<sup>2</sup>, in cui si definisce la mostra come "una documentazione di uno stile più che della situazione dell'arte" o nella recensione su "Christ und Welt" di Barbara Klie<sup>3</sup>, che critica l'impostazione scelta come un *Diktat* proclamato come liberazione, in cui non si tiene conto dei reali sviluppi dell'arte degli ultimi anni ma unicamente di quegli indirizzi volti a fornire una legittimazione a una visione dogmatica. La stessa critica di utilizzo strumentale e falsato del concetto di libertà proviene poi anche da quelle testate che rimproverano invece l'esclusione dell'arte socialista, come nel caso dell'articolo di Hans Kretzer sul "Schwarzwälder Bote" dal titolo esplicito *documenta 59 - Ausstellung "einer"*

---

<sup>1</sup> W. Haftmann, *Woran krankt die östliche Kultur?*, in "Die Zeit", 6 dicembre 1956.

<sup>2</sup> C. Grützmacher, "*documenta II*" - *Kunst nach 1945: Bilanz und Ausblick der „art informel"*, in "Christliche Kunstblätter", Heft 3, luglio- settembre 1959, pp. 96-98.

<sup>3</sup> B. Klie, "*Documenta*" in Kassel - *Malerei ohne Widerstand*, in "Christ und Welt", anno XII, n. 31, 30 luglio 1959, p. 11.



*Kunst (documenta 59 - Mostra di "un'" arte)*<sup>1</sup>, in cui si afferma che documenta, in nome della libertà, cancella tutto ciò che è stato prodotto nei paesi non appartenenti al blocco occidentale, anche a costo di fare scelte epigonali.

L'attenzione rivolta all'intento "documentario", che come si è visto era stata oggetto delle prime critiche anche quattro anni prima, torna in numerose recensioni; Max Peter Maaß - corrispondente per il "Darmstädter Tagblatt" - si domanda che cosa "documenti documenta", affermando che "la risposta è fornita dal testo di Haftmann in catalogo: non - come sembrerebbe dal titolo - l'arte dopo il 1945, ma l'astrattismo"<sup>2</sup>. Analogamente un giudizio negativo è espresso da Wolfgang Christlieb<sup>3</sup>, che vede le scelte operate come dettate esclusivamente da ragioni di mercato; egli afferma che la mostra vorrebbe documentare l'arte prodotta negli ultimi 15 anni, ma di fatto la stragrande maggioranza delle opere è invece stata prodotta tra il 1958 e il 1959: buona parte della mostra risulta dunque realizzata appositamente in funzione della mostra stessa, anziché essere oggetto di una selezione, trasformandola così in una "fiera" in cui le più importanti gallerie internazionali promuovono i propri artisti. Documenta, afferma il critico, non vuole mostrare il presente, ma indirizzare il futuro, ponendosi come una sorta di meeting del mercato artistico volto a stabilire i nuovi "trend" da seguire.

Non mancano anche i tentativi di "giustificare" l'impostazione della mostra, come nel caso delle tre differenti recensioni pubblicate da Horst Richter che invita il visitatore a ricordare che essa è "una proposta", non una dottrina, e ne esalta la scelta di proporre anche artisti giovani ancora poco noti sulla scena internazionale<sup>4</sup>.

Le recensioni positive tendono invece a fare proprie le posizioni di Haftmann, sottolineando come la mostra riesca a rendere conto della tendenza sempre più "globale" dell'astrattismo, come nel caso dell'articolo di Karl Ruhberg<sup>5</sup> - critico e curatore che dal 1965 dirigerà la Kunsthalle di Düsseldorf, in questi anni redattore della pagina culturale e consulente artistico e drammaturgico del "Düsseldorfer Nachrichten" - in cui viene appunto lodata la capacità di mostrare come l'arte abbia creato un "linguaggio internazionale" capace, come l'"amore", di andare oltre le differenze linguistiche in quanto espressione di una comune condizione di dramma esistenziale. Anche Hans Theodor Flemming<sup>6</sup>, critico d'arte tra i fondatori della sezione tedesca dell'AICA e corrispondente per "Die Welt", "Frankfurter Allgemeine Zeitung" e "Tagesspiegel", esalta il bilancio proposto nel suo internazionalismo - pur denunciandone un approccio parziale -

---

<sup>1</sup> H. Kretzer, *documenta 59 - Ausstellung "einer" Kunst*, in "Schwarzwälder Bote", 17 luglio 1959.

<sup>2</sup> M. P. Maaß, *Was dokumentiert DOCUMENTA II?*, in "Darmstädter Tagblatt", 15 luglio 1959.

<sup>3</sup> W. Christlieb, *Abgesang für „documenta II*, in "Die Abendzeitung", 17 ottobre 1959.

<sup>4</sup> H. Richter, *Weltsprache der abstrakten Malerei*, in "Kölner Stadt-Anzeiger", 16 luglio 1959.

<sup>5</sup> K. Ruhrberg, *Die Welt als Zeichen und Symbol*, in "Düsseldorfer Nachrichten", 18 luglio 1959.

<sup>6</sup> H.T. Flemming, *Wo steht die bildende Kunst heute?*, cit.

e riprende dal discorso inaugurale l'idea che solo laddove non ci sia libertà sia perseguitato l'astrattismo. Si sofferma invece particolarmente sugli allestimenti Kurt Leonhard<sup>1</sup>, storico dell'arte, traduttore e poeta tedesco che in questi anni svolge un ruolo di importante tramite con le ricerche astratte francesi; sulle pagine della rivista "Die Kunst und das schöne Heim" parla di una "messa in scena imponente" (utilizzando a questo proposito il termine "Inszenierung"), in cui le rovine barocche dell'Orangerie sono descritte come una quinta teatrale, una sorta di "teatro all'aperto" nel parco Karlsaue, mentre il Fridericianum con i suoi interventi provvisori è definito un labirinto e paragonato alle Prigioni di Piranesi. In generale la stampa riprende ampiamente il concetto di "Weltkunst" e l'imporsi di documenta nel panorama espositivo internazionale, impostando quella concezione di Kassel come centro del contemporaneo che caratterizzerà il dibattito di tutte le edizioni successive; come messo in luce da Dirk Schwarze:

La tendenza a una concezione superlativa della mostra si ha presto. Già nel 1959 il Bremen Nachrichten individuava le future parole chiave: "La più grande mostra del mondo" (13.7.1959). Lo stesso tono si incontra nel "Bauschweiger Zeitung" con "Una mostra mondiale di arte contemporanea" (13.7.1959). E il FAZ ha definito la seconda documenta "un Olimpo dell'arte"<sup>2</sup> (25.7.1959).

Oltre alla differente ricezione critica, la seconda documenta si differenzia dalla prima anche nel venire del modello eurocentrico in favore di una netta apertura all'arte statunitense (144 opere di 44 artisti). L'operazione si pone in linea di continuità con una strategia di promozione artistica su un piano internazionale proposta in questi anni dagli Stati Uniti, che attraverso campagne mediatiche - come il celebre articolo del 1949 su "Life" in cui si celebra Pollock come il maggiore pittore degli Stati Uniti - ed espositive (la collezione Guggenheim, la presentazione alla Biennale del 1950 dell'Espressionismo Astratto, la stessa documenta) tendono a proporre l'America come potenza mondiale anche su un piano culturale. L'eroizzazione del vitalismo spontaneo dei pittori dell'Action Painting punta, secondo Celant, a informare un pubblico internazionale del fatto che è nato un nuovo linguaggio visivo che "ha sostituito il racconto, politico e ideologico, che aveva informato l'arte europea fino al 1940". Si tratta quindi di un "palese azzeramento della "storia" sociale e culturale, che aveva marcato le ricerche del Realismo e del Surrealismo, a favore di una "semplicità" dell'esserci"<sup>3</sup>. Celant parla quindi di un "tornado americano" sviluppatosi attraverso un'organizzazione capillare di eventi e mostre, sostenuto

---

<sup>1</sup> K. Leonhard, *Aktuelles Gestalter und Gestikulanten*, in "Die Kunst und das schöne Heim", agosto 1959.

<sup>2</sup> D. Schwarze, *Die expansion der documenta Kritik*, cit., pp. 15-16.

<sup>3</sup> G. Celant, *Tornado americano: arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008, p. 11.

dall'agenzia governativa USIA<sup>1</sup> che promuove la giovane arte americana in tutti i possibili contesti internazionali<sup>2</sup>.

La scelta delle opere per documenta non è svolta dal comitato organizzativo, ma da Porter McCray<sup>3</sup>, direttore del Programma Internazionale di Arte Moderna del MoMA (che era stato introdotto nel 1952 ed era finanziato dal *Rockefeller Brothers Fund* al fine di promuovere le mostre internazionali delle collezioni del museo). L'artista Hans Haacke - che all'epoca era ancora uno studente presso l'Accademia di Kassel ed era stato assunto come assistente - ricorda la seconda documenta come un'operazione diretta dai servizi segreti americani ("scoprii solo più tardi che il mio primo incontro con l'Espressionismo Astratto era sponsorizzato dalla CIA"<sup>4</sup>), ma anche come una forma di risposta alle tesi conservative e anti-moderne di Sedlmayer. Nonostante non menzioni esplicitamente documenta, anche Frances Stoner Saunders<sup>5</sup> riconduce l'istituzione dell'*International Program* alle attività promosse dei servizi segreti statunitensi al fine di contrastare l'influenza comunista e propagandare l'arte e la cultura americane attraverso finanziamenti di riviste - come nel caso della già citata "Der Monat", in cui scrive anche Will Grohmann, presente nel comitato della seconda documenta - e un massiccio programma di esportazioni di opere d'arte. Inoltre Grohmann viene citato da Nancy Jachec in relazione al "Leaders and specialist Grant Program", vicino alla CIA, che finanziava viaggi di importanti personalità culturali europee negli Stati Uniti<sup>6</sup>.

A partire dagli anni '70, e in particolare dall'uscita su "Artforum" degli articoli *American Painting during the Cold War* di Max Kozloff<sup>7</sup> e *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* di Eva Cockcroft<sup>8</sup>, si è sviluppato un ampio dibattito sull'influenza dell'intelligence statunitense nella diffusione

---

<sup>1</sup> United States Information Agency, agenzia pubblica di informazioni creata nel 1953 con lo scopo di promuovere la cultura americana al di fuori del territorio nazionale.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Bode, Grohmann e McCray si incontrano nel settembre del 1958 (come attestato da una lettera di Mc Cray a Bode del 20 settembre, in cui si menziona l'incontro, conservata presso gli archivi del MoMA) in occasione della tappa berlinese della mostra itinerante "The new American Painting".

Cfr. Lettera di Porter McCray, MoMA, a Arnold Bode, Kassel, del 20.09.1959, MoMA, NY/ IC Archives: ICE-F, 40-59, Kassel. Cit. in S. Ruby, *Have we an American art? Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei in Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 1999, p. 407.

<sup>4</sup> H. Haacke, *Lessons Learned*, in „Tate's online Research Journal“, n.12, ottobre 2009. Available at: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/lessons-learned>> [accessed 5.11.2013].

<sup>5</sup> F.S. Saunders, *Who paid the Piper?*, cit.

<sup>6</sup> N. Jachec, *Transatlantic Cultural Politics in the late 1950s: the Leaders and Specialists Grant Program*, in "Art History", 26, Nr. 4, September 2003, pp. 533-555.

<sup>7</sup> M. Kozloff, *American Painting during the Cold War*, in "Artforum", n.12, maggio 1973, pp. 43-54.

<sup>8</sup> E. Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, in "Artforum" n. 12, giugno 1974, pp. 39-41.

internazionale dell'Espressionismo Astratto come forma di propaganda culturale volta a contrastare l'offensiva comunista<sup>1</sup>. In particolare Kozloff aveva ricondotto le ragioni del successo internazionale dell'Espressionismo Astratto al ruolo politicamente egemonico esercitato dagli Stati Uniti del dopoguerra, vedendo nelle nazioni europee degli "Stati assistiti e colonizzati" e nell'astrattismo la forma privilegiata poiché "non essendo direttamente portatrice di contenuti, la sua lettura poteva esserne indirizzata al fine di propagandare le nozioni americane di Democrazia, libertà e liberalità"<sup>2</sup>. Nel 1983 Serge Guilbaut aveva proposto con *How New York Stole the Idea of Modern Art*<sup>3</sup>, una rilettura in chiave fortemente polemica delle dinamiche che hanno portato all'affermazione internazionale di una nuova idea di arte moderna; egli identificava una corrispondenza tra il soggettivismo sostenuto dagli artisti e i valori individualisti della società americana, riconducendo l'affermazione del movimento al processo di "demarxizzazione" dell'intelligenza statunitense. Anche secondo Saunders<sup>4</sup> l'Espressionismo Astratto è stato progressivamente strumentalizzato attraverso l'accostamento sistematico a un ideale di "libertà creativa", in antitesi al Realismo Sovietico.

Lo stesso Porter Mc Cray l'anno precedente aveva promosso la mostra itinerante *The New American Painting* che aveva portato a Basilea, Milano, Berlino ovest, Parigi, Londra e Bruxelles gli stessi artisti che saranno proposti a documenta; nell'introduzione al catalogo, Barr<sup>5</sup> insisteva, come Haftmann, sull'incompatibilità tra astrattismo e paesi sovietici, posizione che aveva sostenuto anche con Henry Luce - come attestato da una lettera del 1949 conservata presso gli archivi del MoMA e citata da Saunders - al fine di favorire un'apertura verso l'Espressionismo Astratto su "Life"<sup>6</sup> come "arte della libera iniziativa". Haftmann aveva collaborato con il MoMA due anni prima, curando la mostra *German Art of the Twentieth century*<sup>7</sup>, quindi era certamente entrato in contatto con Barr; tuttavia è impossibile poter sostenere un suo diretto coinvolgimento con le attività di promozione dell'arte americana, considerando l'assenza una specifica documentazione al riguardo.

---

<sup>1</sup> Un'ampia antologia di testi - compreso il saggio di Cockcroft - è proposta nel volume curato da Francis Frascina:

F. Frascina (a cura di), *Pollock and after. The critical Debate*, Harper & Row, London 1985.

<sup>2</sup> M. Kozloff, *American Painting during the Cold War*, cit., p. 44.

<sup>3</sup> S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

<sup>4</sup> Cfr. F.S. Saunders, *Who paid the Piper?*, cit.

<sup>5</sup> A. Barr (a cura di), *The new American painting*, catalogo della mostra organizzata dall'International program of The Museum of modern art sotto gli auspici di The International council at the Museum of modern art of New York con il patrocinio dell'Ente manifestazioni milanesi, Milano, Galleria civica d'arte moderna, 1-30 giugno 1958, Silvana, Milano 1958, s.p.

<sup>6</sup> Alfred Barr a Henry Luce, 24 marzo 1949 (Ab/MoMA) cit. in F.S. Saunders, *Who paid the Piper?*, cit., p. 442.

<sup>7</sup> W. Haftmann, A. Hentzen, W.S. Lieberman, *German art of the twentieth century*, cit.

Nel saggio redatto nel 1988 in occasione della mostra alla Berlinische Galerie dedicata alle “più importanti mostre d’arte in Germania del XX secolo”<sup>1</sup> (*Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*) Kurt Winkler afferma che le scelte di Haftmann volte all’esaltazione di un’arte astratta come “autonoma” da ingerenze sociali o politiche sono solo apparentemente da intendersi come il frutto del clima politico, per quanto esso fosse certamente andato inaspritosi a seguito della “dottrina Hallstein” che impediva relazioni diplomatiche con paesi che intrattenessero a loro volta relazioni diplomatiche con la Repubblica Democratica Tedesca. Secondo il critico, il finanziamento ottenuto da parte del Ministero degli Esteri per una mostra da allestirsi vicino al confine con la Germania est non sarebbe stato possibile se non ci fossero stati anche interessi ideologici, come riscontrabile nella scelta di presentare l’arte degli Stati Uniti come potenza egemonica del “mondo libero”. Tuttavia, egli legge le posizioni di Haftmann contro gli indirizzi totalitari come riconducibili alla situazione tedesca negli anni della dittatura nazista e alla volontà di presa di distanza dalla cosiddetta “Bitterfelder Weg”<sup>2</sup> piuttosto che a un’effettiva ingerenza diretta statunitense. Winkler giudica dunque infondate, almeno per quanto concerne le intenzioni di Haftmann, posizioni come quelle di Grasskamp che leggono *documenta* come una forma di falsificazione del moderno.

Secondo Philipp Gutbrod, autore del saggio dedicato alla seconda *documenta* nel volume *Archiv in Motion*<sup>3</sup> resta poco chiaro se gli organizzatori di *documenta* fossero o meno volontariamente coinvolti in un progetto di esaltazione dell’arte americana di natura propagandistica, e sarebbe forse un’eccessiva semplificazione ricondurre le scelte operate a Kassel unicamente a fattori di carattere ideologico; resta il fatto, afferma sempre Gutbrod, che le critiche di Haftmann sono rivolte unicamente alle posizioni “illiberali” degli stati del blocco orientale, mentre non vengono mai menzionate le censure operate negli Stati Uniti, a pochi anni dall’uscita di scena dalla scena politica di McCarthy.

La questione delle implicazioni politiche e ideologiche sottese alla seconda *documenta* resta quindi un fenomeno complesso e difficilmente riconducibile a fattori univoci. In accordo con Francesco Tedeschi, una storiografia artistica che tende ad insistere unicamente sui fattori sociali e “ambientali” dei fenomeni di questi anni, in particolare relativi all’affermazione internazionale della Scuola di New York, corre il rischio di “sbilanciamenti che non tengono sufficientemente

---

<sup>1</sup> K. Winckler, *documenta 59: Kunst nach 1945. Kassel 1959*, cit.

<sup>2</sup> Via di Bitterfeld, ossia l’impostazione estetica teorizzata nella DDR in occasione della conferenza tenutasi a Bitterfeld il 24 aprile 1959, che sollecitava gli artisti a partecipare alla costruzione della società socialista inserendo tematiche sociali nelle proprie opere.

<sup>3</sup> P. Gutbrod, *Werner Haftmanns Einführung*, cit.

conto del valore formale ed estetico dei movimenti”<sup>1</sup>. Al contempo però, soprattutto all’interno di una riesamina critica di un’esposizione, non può che risultare essenziale la sua collocazione all’interno delle dinamiche storiche e politiche in atto, che consideri quindi le logiche sottese alle scelte curatoriali a partire da una prospettiva complessa e diversificata.

È interessante notare infine come sia stato proprio un artista americano a subire una forma di “censura” in quanto la sua opera non era considerata corrispondente alla linea astratta sostenuta da Haftman: il combine-painting *Bed* di Robert Rauschenberg, selezionato per la mostra da Porter McCray e presente in catalogo<sup>2</sup>, non viene infatti incluso nell’esposizione<sup>3</sup>. L’episodio ci restituisce dunque la particolare complessità che il contrasto tra “astrattismo” e “figurazione” veniva ad assumere e la specificità che esso ricopriva nel contesto tedesco, e che segnerà anche il dibattito successivo, ad esempio con lo “scandalo” che accompagnerà l’emergere della figurazione nelle ricerche di artisti - provenienti dalla Germania est - come Baselitz<sup>4</sup> o Richter. Sfidando le forme dell’astrattismo - così come avevano sfidato i modelli del Realismo Socialista - e recuperando stilemi come quelli espressionisti o rifacendosi direttamente a questioni legate alla storia tedesca, questi artisti rifiutano infatti proprio quella componente “internazionalista”, di matrice parigina e newyorchese, che aveva visto nella seconda documenta uno dei suoi momenti di massima glorificazione nella Germania Federale.

#### 4.3 Il percorso espositivo di documenta II

La seconda documenta prevedeva un ampliamento tanto degli oggetti esposti quanto delle sedi espositive e una divisione tra la sezione pittorica, proposta al Museo Fridericianum (per quanto anche qua venissero inserite sculture di piccolo formato), quella scultorea nel parco barocco Karslaue, a ridosso delle rovine del palazzo dell’Orangerie, e quella grafica nel Palais Bellevue. La documentazione fotografica conservata presso l’archivio di Kassel, permette una parziale ricostruzione dei percorsi espositivi delle prime due sezioni, mentre un quadro della terza è restituito dalle recensioni.

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Tedeschi, *La Scuola di New York: origini, vicende, protagonisti*, Ed. Vita e Pensiero (collana Università/Ricerche/Storia dell’arte), Milano 2010, pp. 37-38.

<sup>2</sup> *II. documenta '59 Kunst nach 1945*, cit., vol. I, *Malerei*, p. 338.

<sup>3</sup> Cfr. F. Scharf e G. Schirmer, *Abgehängt. Kunstverweigerung und -ablehnung als Konfliktgeschichte/ Off the Wall. Artists’ Refusals and Rejections: A History of Conflict*, in *Archive in motion*, cit., pp. 119-120

<sup>4</sup> Nell’ottobre del 1963 la Procura della Repubblica sequestra le due opere di Baselitz *Die große Nacht im Eimer* e *Der nackte Mann* esposte presso la Galleria Werner & Katz di Berlino ovest. Il processo si conclude nel 1965 con l’archiviazione e la restituzione delle opere.

Il Fridericianum si apriva con le sezioni dedicate ai maestri - “*Gli argomenti dell’arte del XX secolo*”; “*I maestri del XX secolo*”; *Pionieri della scultura del XX secolo* - che possono essere considerate una sorta di elemento di raccordo con l’edizione precedente. Come sostenuto da Cestelli Guidi:

Anche in questo caso l’allestimento visualizza l’impostazione teorica: al piano terra del Fridericianum i tre spazi monografici dedicati a Kandinskij, Klee e Mondrian evidenziano il ruolo di precursori dell’astrazione contemporanea rivestito da questi artisti, mentre altri esponenti dell’avanguardia europea - tra cui Picasso, Boccioni, Delaunay, Marc, de Chirico, Malevic, Nolde, Kirchner, Ernst, Schwitters, Schlemmer e gli scultori Brancusi, Léger e Laurens - sono presentati con un lavoro ciascuno.<sup>1</sup>

Come nell’edizione precedente, era prevista un’impaginazione spaziale complessa e dinamica ottenuta con l’utilizzo di pannelli divisorii autoportanti, al punto che nella recensione pubblicata sul “*Kölner Stadt-Anzeiger*” Horst Richter parla del Fridericianum come di un “*labirinto*”<sup>2</sup>. Viene anche riproposto il gioco di contrasti tra il bianco e il nero, ma rispetto alla sistemazione provvisoria del 1955 vengono apportati una serie di interventi sulla struttura, quali una nuova pavimentazione in asfalto e una copertura di malta bianca sulle pareti prima lasciate del tutto a vista.

Nell’ala sinistra (sale 1-6) erano riproposti artisti astratti tedeschi quali Willi Baumeister, Theodor Werner, Werner Gilles, e sculture di Marino Marini (sala 3, fig.30), mentre nell’ampia sala a ridosso dell’ingresso (sala 7, fig.31), suddivisa in diversi ambienti, erano collocate opere di Joan Mirò, dei surrealisti precedentemente esclusi Paul Delvaux e René Magritte, di Max Ernst, di Giuseppe Santomaso e di Francis Bacon. Da questa si accedeva a una sala più piccola (sala 8) con i lavori di Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann e Franz Marc, mentre nel corridoio che portava all’ala sinistra si trovavano delle opere di Yves Tanguy. La grande sala successiva (sala 12, figg.32-33) era dedicata a Pablo Picasso, Fernand Léger, Kazimir Malevič e, a ridosso della parete dipinta di bianco, erano collocate sculture di Constantin Brâncuși, Henri Matisse, Henri Laurens e Julio González; in essa venivano inoltre presentati i lavori di Paul Klee e Piet Mondrian, che venivano proposti in catalogo nella sezione dei “*maestri*”, assieme a Vasilij Kandinskij esposto nella sala successiva (sala 13). In queste sale dovevano quindi essere collocate anche le opere di Umberto Boccioni e Giorgio de Chirico, non presenti nella documentazione fotografica ma sempre inserite in catalogo appunto in “*Argomenti del XX secolo*”. Secondo Phillippe Gutbrod<sup>3</sup> la scelta di questa sezione rispondeva alla precisa intenzione di avvalorare la parte successiva, relativa all’arte dopo il 1945 (il titolo di questa

---

<sup>1</sup> A. Cestelli Guidi, *Le “documenta” di Kassel*, cit., p. 29

<sup>2</sup> H. Richter, *Weltsprache der abstrakten Malerei*, cit.

<sup>3</sup> P. Gutbrod, *Werner Haftmanns Einführung*, cit., p. 192.

stessa documenta) “ancorandola” all’arte del modernismo classico; l’isolamento delle figure dei maestri proposti come premessa della narrazione espositiva si configurava quindi come funzionale al fare emergere delle figure guida, adottando una visione evolucionistica e progressiva dell’arte che trova piena conferma nel motto proposto da Haftmann per la mostra: “l’arte è diventata astratta”.

Il percorso del piano terra si concludeva con il caffè, anch’esso concepito, come nella prima edizione, come parte del sistema espositivo attraverso l’inserimento di lavori di Richard Mortensen e di Henri-Georges Adam. La scala sulla rotonda ricopriva come nella precedente edizione un ruolo di spicco, presentando opere di Fritz Winter, Sam Francis, Zoltan Kemeny, Jean Lurçat e, in un corridoio circolare ricavato da una sua partizione, Max Bill, Auguste Herbin e Richard Mortensen. Ancora una volta la rotonda svolgeva dunque un ruolo simbolico, ponendosi non solo come elemento di raccordo strutturale ma, all’interno della narrazione proposta, quale premessa a quel concetto di dialogo internazionale che avrà il suo culmine al primo piano, in cui risulta particolarmente forte la presenza americana, assunta dunque a “linea guida” delle ricerche in atto. Qua era proposto un panorama dell’arte informale con la sala dedicata ai francesi Alfred Manessier, Gustav Singier, Roger Bissière (sala 16), proseguendo con Franz Klein, Philip Guston, Giuseppe Capogrossi e Arshile Gorky (sala 17, fig.34); infine nello spazio suddiviso attraverso un sistema di pannelli in due sale (18 e 19) erano presentati esponenti dell’Espressionismo Astratto statunitense quali Willem de Kooning, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov e la pittrice newyorchese Helen Frankenthaler, esponente del Color Field. Dopo il corridoio in cui era poste in dialogo le opere di Robert Motherwell e Robert Rauschenberg con quelle di Nicolas De Staël (sale 20,22,24), si giungeva quindi alle due sale principali in cui tornava a presentarsi - come nella precedente edizione con il confronto tra Picasso e Winter - una scelta di raffronti perfettamente mirata: in questo caso il “posto d’onore” era conferito a Ernst Wilhelm Nay e Jackson Pollock, rispettivamente collocati agli estremi delle due grandi sale che occupavano l’intera ala sinistra del piano (23 e 25, figg. 35-37), comprendenti lavori di Hans Hartung, Alberto Burri, Osvaldo Licini, Jean Dubuffet, Ben Nicholson. Per quanto la documentazione fotografica non ne attesti la collocazione, stando a quanto affermato nella recensione di Kurt Leonhard qua trovavano collocazione anche le opere di Afro<sup>1</sup>.

Nella sezione allestita su pannelli neri su sfondo bianco tra il primo e il secondo piano (sale 26-30) erano presentate opere di Antonio Corpora, Renato Birolli (sala 28, fig.38), Kurt Roesch e Wols, mentre l’ultimo piano era stato mantenuto nella forma di un unico ambiente aperto (sala 36, fig.39), suddiviso da

---

<sup>1</sup> K. Leonhard, *Aktuelles Gestalter und Gestikulanten*, cit.



file di pannelli paralleli che scandivano lo spazio in modo analogo a quanto potrebbe avvenire all'interno di un padiglione fieristico, sempre giocando sul contrasto di colori. Anche in questo caso non era prevista alcuna separazione di carattere nazionale, includendo artisti di differenti provenienze come Asger Jorn, Luis Feito, Zoran Mušič, Karl Anton Wolf, Paul Rebeyrolle, Piotr Potworowski.

La sezione della scultura era curata da Eduard Trier, secondo cui l'identità della scultura moderna andava cercata nella sua definizione in rapporto alla natura e all'architettura, come affermato del libro dell'anno successivo *Figura e spazio: la scultura del XX secolo*<sup>1</sup>. Il percorso prevedeva appunto un dialogo con il parco barocco dell'Auepark, in cui le rovine dell'Orangerie completamente sventrata parevano costituire una sorta di quinta teatrale. All'esterno erano presentati lavori di scultori quali Alexander Calder, Marino Marini, Eduardo Chillida, Luciano Minguzzi, Ossip Zadkine, Pietro Consagra, Henry Moore, collocati sul prato o su piedistalli cubici in muratura grezza e all'interno di nicchie appositamente costruite, sempre con mattoni a vista (spazio 14, fig.47); a ridosso del palazzo erano state montate pareti autoportanti in muratura collegate da travature in legno che definivano un percorso che tendeva ad annullare i confini tra lo spazio interno ed esterno della struttura. Esso si articolava quindi tra le rovine del palazzo privo di copertura, in un complesso dialogo tra le opere, il palazzo e il percorso scandito dai pannelli bianchi autoportanti, con effetti particolarmente scenografici. A questo proposito il curatore Curt Schweicher<sup>2</sup> identificava la rovina come una tendenza estetica intrinsecamente presente nella scultura moderna, ricordando ancora una volta il precedente della mostra milanese di Picasso:

La scultura ha trovato una splendida collocazione all'interno e davanti all'Orangerie. L'unione di opere di arte contemporanea e rovine, rovine "contemporanee", che non derivano dal passare dei secoli ma dai mezzi tecnici di distruzione, ha da tempo rivelato il suo fascino. Il modello di queste tecniche espositive è stata la mostra di Picasso [...]. E così la scultura di Henry Moore ha trovato una grandiosa collocazione spaziale nel padiglione centrale dell'Orangerie. Perché Moore è addirittura un sintomo dei nuovi fascino estetici. Tra le sue figure distese e sedute e le sculture del timpano del Partenone si ha il rapporto degli agenti atmosferici, della corrosione dei drappaggi. Nella scultura del nostro tempo si crea quello che distruggeva l'antico attraverso i secoli.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Trier, *Figur und Raum*, cit.

<sup>2</sup> Schweicher aveva curato presso lo Städtische Museum di Leverkusen mostre dedicate a Lèger (1955), Delaunay (1956) e Cartier-Bresson (1957); inoltre nel 1959 cura la mostra della Kasseler Kunstverein dedicata ai giovani artisti tedeschi *Junge Deutsche Maler*, che si svolge parallelamente a documenta, e la monografica presso la Neue Galerie di Kassel dello scultore svizzero Arnold d'Altri, chiamato ad insegnare nello stesso anno all'accademia cittadina.

<sup>3</sup> C. Schweicher, *Il. documenta'59: Skulptur und Graphik: Die neuen ästhetischen Reize - öffentliche Wirkung moderner Plastik*, in "Hessische Allgemeine", 1 agosto 1959.

L'architetto Otto Königsberger scrive sul "Ruhrwacht" che questa sezione "porta lo spettatore all'interno di un ambiente sorprendente ed emozionante"<sup>1</sup>, Karl Bachler - scrittore, critico e germanista - scrive sul "Weser-Kurier"<sup>2</sup> che nell'Orangerie si ha "la sorpresa più grande e quasi inaspettata" e aggiunge che con la mostra di scultura "si è compiuto qualcosa di veramente eccezionale"; mentre la recensione anonima sul "Hersfelder Zeitung" riporta:

[...] le opere si presentano in modo suggestivo nell'Orangerie di Kassel, questo frammento, memoria vivente della distruzione insensata dell'ultima guerra. In scompartimenti aperti, in spazi cubici, in parte aperti e in parte coperti, fatti di mattoni bianchi, si trovano le opere d'arte. Si trovano anche completamente libere nella natura estiva del prato del Karlsauepark antistante all'Orangerie. Qui è chiaro il contrasto tra la natura e l'opera antropica.<sup>3</sup>

Nonostante la limitatezza della documentazione fotografica, per quanto concerne l'allestimento del materiale grafico presso il Palais Bellevue, è possibile ricavare alcune informazioni dai progetti presentati, per quanto non necessariamente corrispondenti alla definitiva realizzazione; in particolare presso l'archivio è presente un documento non datato in cui si avanza un'ipotesi che prevede un assetto simile al Fridericianum, con pareti sospese collegate da travature e l'utilizzo di travi in legno sospese come elementi portanti e fonti di illuminazione<sup>4</sup>. L'allestimento viene lodato, seppur nel contesto di una generale stroncatura del taglio scelto dalla mostra, nella recensione di Wilhelm F. Arntz - collezionista, soprattutto di opere legate all'Espressionismo Astratto e all'arte "degenerata", e uno dei fondatori della casa d'aste Stuttgarter Kunstkabinett - che scrive, non senza un appunto ironico rivolto al mercato editoriale:

La tecnica espositiva, che arriva al suo maggiore trionfo tra le rovine dell'Orangerie, è particolarmente degna di lode anche per la mostra della

---

<sup>1</sup> O. Königsberger, *Kassel eröffnet II. Documenta: 23 Nationen vertreten / Ein "Ort der Gewissenserforschung"*, in "Ruhrwacht", 13 luglio 1959.

<sup>2</sup> K. Bachler, *Die stark beunruhigten Musen*, in "Weser-Kurier", 26 agosto 1959.

<sup>3</sup> AvS., *Documenta II - kritisch betrachtet*, in "Hersfelder Zeitung", 16 luglio 1959.

<sup>4</sup> "Nella sala di ingresso entrambi i lati maggiori saranno collegati per tutta la lunghezza da una mensola inclinata sospesa. Sopra questa mensola, alla parete divisa da bande verticali, saranno attaccate delle tavole con un vetro con sotto la grafica.

Due porte collocate vicino all'ingresso sono progettate per le vetrine-box. L'accesso agli altri spazi espositivi passa da questi attraverso la sala con la scalinata.

Al piano terra sono costruite delle finestre che danno sulla strada. Le sale sono illuminate dai lati delle finestre, sui quali sono appese dei fogli di plastica trasparente. Nello spazio davanti sono montate assi verticali che attraversano l'intera altezza della sala disposte ad una distanza di ca. 70 cm. A queste aste verranno poi appese le tavole con i disegni.

Inoltre, come si può vedere dal disegno, gli spazi sono suddivisi da pareti autoportanti alte 2.50 m, collegate tra loro a questa altezza da travi in legno sospese. Questi elementi di raccordo in legno fungono anche da strutture portanti delle fonti di illuminazione. Sarà progettata in modo simile alla sala di ingresso anche la parete con le finestre a nord".

Beschreibung Bellevue- Schlößchen [Descrizione del Palais Bellevue], inizio 1959 ca.

In: dA / d2/ M. 27.

Apparato documentatio 3.10.

grafica. Con poche eccezioni, i fogli sono ben allestiti. Nelle vetrine le opere illustrate si presentano in modo così nobile da corrispondere ai prezzi fissati dagli editori (non menzionati nel catalogo).<sup>1</sup>

Documenta II si pone dunque come continuazione ideale della prima edizione anche da un punto di vista allestitivo, con la ripresa del dialogo tra edifici simbolicamente connotati che rimandano al passato bellico e alle tragedie subite dalla Germania e percorsi interni improntati sulla flessibilità e caratterizzati da giochi di contrasto tesi ad enfatizzare la componente scenografica. Tuttavia l'effetto globale risulta più tenue, i contrasti cercati meno forti, gli accostamenti tra le opere più lineari. Nel saggio proposto in *50 Jahre / Years Documenta 1955* Roland Nachtigäller afferma che la prospettiva sembra "armonizzarsi alle strategie incipienti della guerra fredda", mettendo in scena concezione dell'arte differente rispetto alla precedente edizione, in relazione al contesto culturale e sociale<sup>2</sup>.

Il percorso espositivo - ancora una volta privo di distinzioni territoriali o raggruppamenti in base a scuole - rappresentava dunque perfettamente la concezione di Haftmann nel suo tentativo di fornire una rappresentazione "globale" dell'arte, che trovava appunto nell'astrattismo il suo linguaggio condiviso e "universale", perfettamente esemplificato nel raffronto tra Pollock, "campione dell'astrattismo" americano, e il pittore locale Nay. Nella mostra diviene quindi centrale la questione del rapporto tra la specificità del territorio - il legame con città e con la sua storia, che emergeva in modo ancora più marcato con l'ampliamento delle sedi espositive - e l'identità collettiva che ci si proponeva di rappresentare.

#### 4.4 Le partecipazioni italiane

La seconda documenta, seppur collocandosi come l'edizione con il più alto numero di artisti italiani in tutta la storia della manifestazione, con 40 partecipazioni su un totale di 339 artisti vede una diminuzione percentuale all'11,8%. La riduzione dell'apporto italiano nel contesto globale è spiegabile in relazione al netto aumento dei paesi coinvolti, che passano dai sette dell'edizione del 1955 a ventitré, con una marcata apertura alle realtà extraeuropee (con l'inclusione di Australia, Canada, Giappone e un marcato aumento delle presenze statunitensi).

---

<sup>1</sup> W. F. Arntz, *Diktatur der Abstrakten: Die Graphik der "documenta"*, in "Das Schönste", 01 ottobre 1959.

<sup>2</sup> R. Nachtigäller, *Aufführungen des Zeitgesit/ Performing the Zeitgeist*, in *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005*, 2. *Archive in motion*, cit., p. 28.

Mantenendo una sostanziale linea di continuità con la prima edizione, 20 degli artisti proposti nel 1955 vengono inclusi nuovamente: Afro, Renato Birolli, Umberto Boccioni, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Bruno Cassinari, Antonio Corpora, Giorgio de Chirico, Berto Lardera, Alberto Magnelli, Marino Marini, Mirko (Basaldella), Giorgio Morandi, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Zoran Mušič, Giuseppe Santomaso, Mario Sironi, Emilio Vedova e Alberto Viani. In generale la selezione vede una riduzione della componente futurista e metafisica, ascrivibile al taglio generale della manifestazione, essenzialmente dedicata all'arte del dopoguerra. I nuovi nomi inclusi sono invece: Alberto Burri, Carmelo Cappello, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Gianni Dova, Pericle Fazzini, Lucio Fontana, Nino Franchina, Osvaldo Licini, Giacomo Manzù, Leone Minassian, Umberto Mastroianni, Luciano Minguzzi, Francesco Perilli, Arnaldo e Giò Pomodoro, Emilio Scanavino, Toti Scialoja, Luigi Spazzapan e Giulio Turcato. Ancora una volta viene quindi messo in risalto il Gruppo degli Otto, che con l'aggiunta di Turcato è presentato al completo considerando le due edizioni; vengono inoltre inclusi artisti che avevano fatto parte di Forma 1 come Consagra, Dorazio e lo stesso Turcato. In particolare aumenta l'attenzione dedicata alla scultura, con la sezione curata da Trier presso l'Orangerie.

Per quanto concerne le scelte operate esiste una maggiore documentazione rispetto all'edizione precedente. Una prima lista di possibili inclusioni è riportata nel protocollo della riunione dell'8 e del 9 novembre 1958<sup>1</sup>, in cui gli artisti sono suddivisi in base alla provenienza. Per quanto concerne l'Italia l'elenco dattiloscritto proposto riporta 19 artisti di cui sette accompagnati da un punto di domanda tra parentesi: "Afro, Birolli, Burri, Capogrossi (?), Dova (?), Corpora (?), Crippa (?) Vedova, Santomaso, Moreni, Morandi, Marini, Guttuso, Licini, Cassinari, Morlotti (?), Zigaina, (?), Spazzapan (?) Music; seguono, aggiunti a penna: Chighine, Scanavino, Licata, Dorazio, Perilli, Bacci/Morandi, Campigli". Inoltre da Guttuso e Zigaina è tracciata una linea a cui segue l'annotazione di altri due nominativi, forse pensati come alternativi a questi: "Fabbri (Agenore), Nuovo Realismo, Somaini (fig. catalogo Biennale)". Per quanto concerne la scultura le proposte sono sette, di cui due ancora segnate con un punto di domanda: "Marini, Mirko, Viani, Manzù(?), Mastroianni, Franchina, Pomodoro (?)"; a questi sono aggiunti come "da studiare": "Greco, Mascherini, Minguzzi, Negri". Infine per la grafica è riportato come unico nominativo Viviani.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Protokoll der Sitzung des Hauptausssusses im Hause DuMont-Schauberg, Köln, am 8. Und 9. November 1958 [Riunione del consiglio presso la DuMont- Schauberg, Colonia, dell'8-9 novembre 1958].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.6.

<sup>2</sup> Ibid.

Un secondo elenco, redatto il mese successivo<sup>1</sup>, riporta anche le proposte per la “sezione storica”, in cui troviamo Boccioni e de Chirico, entrambi come proposte di Haftmann; a proposito del primo in particolare è anche già avanzata l’ipotesi dell’opera da richiedere, *Dinamismo di un calciatore* del 1913, che sarà poi invece sostituita da *Dinamismo di un corpo umano* dello stesso anno. Segue un elenco “a cura di Haftmann e Bode”, che ricalca grossomodo quello del mese precedente, con l’aggiunta, a fianco ad ogni nominativo del numero delle opere previste. Rispetto al primo, per quanto riguarda la pittura non sono più presenti Dova, Crippa, Cassinari e Zigaina e nessuno dei nomi precedentemente aggiunti a penna; inoltre Marini è spostato nelle sezioni di scultura e grafica. Per ogni pittore si ipotizzano tre opere, ad eccezione di Afro e Vedova per cui se ne propongono sei. Nella sezione di scultura, oltre a Marini con sei opere, vengono proposti: Consagra, Mirko, Viani, Pomodoro e Minguzzi con tre opere, Mastroianni con due e Franchina con una. Differiscono anche le scelte ancora in corso, in cui si propongono: Negri, Fabbri, Capello, Meloni e Parisot.

Una maggiore coincidenza con quelle che saranno le scelte definitive risulta nel verbale della riunione tenutasi l’1 e il 2 marzo 1959<sup>2</sup>, in cui vengono indicati *Dinamismo di un corpo umano* di Boccioni e *Le muse inquietanti* di de Chirico, di cui sarà esposto lo studio preparatorio di proprietà della Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera, mentre non si menziona ancora Campigli; segue un elenco degli artisti italiani corrispondente con quelli che saranno esposti, ma in cui mancano Lardera, Magnelli, Fontana, Manzú e Perilli. Per quanto concerne le riproduzioni in catalogo, tra i nominativi proposti per le tavole a colori, ossia per gli artisti a cui si vuole dare il più ampio risalto, vengono citati Afro, Burri e Vedova<sup>3</sup>. Anche nell’ultimo elenco, contenuto nel documento senza titolo (riportante unicamente “Ordine del giorno” in

---

<sup>1</sup> “Nei primi due giorni sono state approvate le liste redatte l’8 e il 9 novembre e sono state presentate le relazioni sui risultati ottenuti nel frattempo dai viaggi, le visite agli studi e alle gallerie. Per la “premesse storica” e per i “maestri” i titoli delle opere sono in buona parte definiti ed è stato suddiviso il lavoro per il reperimento dei quadri e delle sculture. Per gli artisti rimanenti è stato deciso il responsabile della scelta delle opere. In molti casi l’inserimento a documenta II è stato ancora una volta discusso e vagliato.

Per quanto riguarda la scelta delle sculture bisogna considerare il fatto che in linea di principio non si possono considerare opere in gesso perché le sculture saranno esposte all’aperto”.  
Protokoll über die Sitzung des Hauptausschusses in der Göppinger Galerie, Frankfurt/Main am 6., 7. Und 8. Dezember 1958 [Verbale della riunione del consiglio presso la Göppinger Galerie, Francoforte a.M., del 6-7 dicembre 1958].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.8.

<sup>2</sup> Cfr. Protokoll der III. Hauptausschußsitzung der II. documenta '59 in Schloßhotel Wilhelmshöhe, Kassel, am 1. Und 2. März 1959 [Verbale della terza riunione del comitato principale della II. documenta '59 all’Hotel del Castello di Wilhelmshöhe, Kassel 1-2 marzo 1959].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario 3.16.

<sup>3</sup> Cfr. Besprechung am 3. März 1959 im Schlosshotel Kassel

In: dA / d2/ M. 33.

intestazione) datato 1 maggio 1959<sup>1</sup> e quindi precedente di appena due mesi l'inaugurazione, non si menzionano ancora gli stessi artisti del precedente.

È possibile che Lardera e Manzú, non presenti appunto tra le scelte di Haftmann e Bode, siano stati aggiunti da Trier, che cura la sezione dedicata alla scultura dopo il 1945 e che nel suo studio *Figura e Forma* dedicherà spazio a entrambi gli scultori<sup>2</sup>. Analogamente possono essere ricondotte a Trier le scelte di non includere Greco, Mascherini, Negri e Fabbri che non risulteranno presenti neanche nel suo volume. L'assenza di Emilio Greco, che nello stesso anno di documenta otteneva la cattedra di scultura alla Akademie der bildenden Künste di Monaco, era segnalata nella recensione di Hans-Jürgen Imiela, che dopo aver lodato le opere di Marini, Manzú, Minguzzi e Mastroianni affermava: "purtroppo manca Greco"<sup>3</sup>. L'anno precedente egli era inoltre menzionato, assieme a Mascherini, da Niels von Holst, che segnalava l'assenza dei due scultori anche nella prima documenta nella recensione alla mostra *50 ans d'art moderne* organizzata in occasione dell'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles<sup>4</sup>. Le stesse assenze erano riportate inoltre nelle recensioni della seconda documenta di Max Peter Maaß<sup>5</sup> e Ulrich Seelmann-Eggebert<sup>6</sup>.

Questi documenti mettono in luce inoltre come nelle fasi preparatorie non sia neppure ipotizzata la presenza di Fontana, ma si proponano invece in un primo tempo altri esponenti dello Spazialismo come Crippa, Dova e - riportati sulla stessa riga e divisi da una barra, quindi probabilmente pensati come ipotesi alternative - Edmondo Bacci e Gino Morandi<sup>7</sup>, entrambi artisti presentati in occasione della Mostra organizzata dalla Galleria del Cavallino nell'ottobre del 1952 *Artisti veneziani spazialisti*. Nessuno di questi artisti proposti vicini allo Spazialismo era menzionato in *Malerei*, e anche Fontana veniva citato unicamente a proposito dell'emergere di tendenze astratte negli anni '30, fenomeno che era descritto come "marginale", destinato a prendere piede in Italia soltanto nel dopoguerra.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Freitag, den 1 Mai 1959 Besprechung im Schloßhotel Wilhelmshöhe [Venerdì 1. Maggio, Riunione all'hotel del castello di Wilhelmshöhe].

In: dA / d2/ M. 33.

Apparato documentario: 3.18.

<sup>2</sup> Cfr. E. Trier, *Figur und Raum*, cit., pp. 23; 46.

<sup>3</sup> H.J. Imiela, *Documenta II in Kassel*, in "Darmstädter Tagblatt", 28 luglio 1959.

<sup>4</sup> N. von Holst, *Keine Apotheose einer Richtung: „50 Jahre moderne Kunst“*, in "Darmstädter Tagblatt", 24 aprile 1958.

<sup>5</sup> M. P. Maaß, *Was dokumentiert DOCUMENTA II?*, cit.

<sup>6</sup> U. Seelmann-Eggebert, *'documenta' zwischen Ja und Aber: Bemerkungen zur Monstre-Ausstellung der „Kunst nach 1945*, in "Kölnische Rundschau", 28 luglio 1959.

<sup>7</sup> Cfr. Protokoll über die Sitzung des Hauptausschusses im Hause DuMont-Schauberg, Köln, am 8. und 9. November 1958.

In: dA / d2/ M. 33.

<sup>8</sup> W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 458.

Il riferimento a Licata, altro artista non considerato da Haftmann, può essere ricondotto alla mostra *Giovani artisti italiani e stranieri* che si era tenuta in occasione della XXIX Biennale di Venezia del 1958 e a cui avevano preso parte Dorazio, Perilli e Scanavino, poi invece invitati anche a documenta. Analogamente in *Malerei* non si parla di Meloni, che nel 1956 teneva una personale alla XXVIII Biennale e l'anno successivo era presentato allo Städtisches Museum Morsbroich di Leverkusen da Pierre Restany. Chighine invece, allievo di Manzú, si affermava in questi anni ambito internazionale e nel contesto tedesco partecipando alla mostra del 1956-57 *Italienische Malerei Heute*<sup>1</sup> presso il Museum Morsbroich di Leverkusen e due anni dopo a *An Exhibition of Painting in Post-War Italy 1945-1957*<sup>2</sup>, organizzata presso la Casa Italiana della Columbia University, entrambe curate da Lionello Venturi. Considerando il ruolo primario esercitato dalla mediazione venturiana nella selezione dell'arte italiana delle prime documenta è assai probabile che i cataloghi di queste mostre abbia costituito alcuni dei testi di riferimento, come comprovato anche dal fatto che altri artisti inseriti tanto nelle prime selezioni quanto in quelle definitive figurassero al loro interno (Afro, Scialoja, Turcato, Dova, Capogrossi, Moreni, Sironi, Morandi, Guttuso, Burri e Vedova). Un altro riferimento può inoltre essere identificato in Guido Ballo, di cui nel 1958 usciva la traduzione tedesca di *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*<sup>3</sup>, in cui ritroviamo appunto Chighine, artista di cui questi aveva curato anche la personale del 1956 alla Galleria Il Milione<sup>4</sup>, uno dei referenti maggiormente coinvolti per quanto concerne l'arte italiana esposta a documenta.

Come nel caso di Soldati, ancora una volta troviamo la possibilità di includere un artista legato al Movimento Arte Concreta con Adriano Parisot, fondatore nel 1953 della rivista "I quattro soli. Rassegna d'arte attuale", dedicata alla promozione dell'arte astratta, che nel 1956 pubblicava la traduzione dell'introduzione al catalogo della prima documenta. La sua successiva esclusione trova nuovamente una corrispondenza con la linea di Haftmann, che in *Malerei* definiva il MAC come un movimento propulsore di nuove tendenze in Italia, ma privo di "personalità davvero significative", ad eccezione di Magnelli.

Sono soprattutto le proposte di inserimento di Zigaina e Guttuso tuttavia a rappresentare l'elemento di maggiore conflittualità rispetto alla linea

---

<sup>1</sup> Cfr. *Italienische Malerei heute*, catalogo della mostra, Schloss Morsbroich, Leverkusen 28. luglio 1956 - 9. September 1957, Städt. Museum Morsbroich, Leverkusen 1956.

<sup>2</sup> L. Venturi, *An Exhibition of Painting in Post-War Italy 1945-1957*, Casa Italiana of Columbia University, New York 1958.

<sup>3</sup> G. Ballo, *Pittori italiani dal futurismo a oggi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1956 (trad. ted. *Italienische Malerei vom Futurismus bis heute*, Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin 1958).

<sup>4</sup> G. Ballo (a cura di), *Una mostra personale del pittore Alfredo Chighine*, Galleria il Milione, Milano 1956.

haftmanniana, che nell'introduzione al catalogo dichiara esplicitamente l'esclusione di ricerche definite come riconducibili a una forma di "propaganda di dottrine politiche" e a una "tendenze al figurativo di rassegnazione esistenzialista", citando Guttuso e Buffet. Analogamente nella recensione alla Biennale del 1954 affermava:

Oggi, quando entra in gioco, il realismo ha sempre intenzioni extra-artistiche. In questa Biennale si presenta solo nella forma del "realismo socialista", ossia nella forma impoverita della pittura realista ottocentesca: nel padiglione della Polonia, della Romania, della Cecoslovacchia e nella piccola cellula comunista italiana con Guttuso. Non sono opere degne di nota<sup>1</sup>.

A differenza della prima edizione, la seconda documenta è oggetto di interesse da parte della critica italiana; in particolare viene recensita sulle pagine di "Vita" da Bruno Alfieri, che propone un confronto diretto con l'impostazione della Biennale elogiando l'assetto organizzativo della mostra tedesca:

Il primo pregio di "Documenta" (come già nella passata edizione organizzata del 1954 [sic]) è l'essere integralmente organizzata da un *team* assolutamente indipendente, composto, per di più, quasi tutto da personalità della stessa nazionalità. Ne deriva, alla mostra, una forza che non riscontriamo ad esempio in nessuna delle grandi esposizioni allestite in Italia, prima tra tutte la Biennale di Venezia, che devono soggiacere a infinite esigenze diplomatiche, nonché a molte commissioni, che finiscono col frazionare il lavoro e giocare a scaricabarile. [...] è ovvio che queste persone, riunite ad un tavolo per discutere, senza legami di sorta, il tessuto della grande esposizione, abbiano lavorato con estremo senso di responsabilità, proprio perché firmavano essi stessi la mostra.

Dopo il diluvio, il risultato è una colossale triplice mostra, dove si può misurare a colpo d'occhio, senza i frazionamenti artificiali che alla Biennale separano fieristicamente nazione da nazione, la situazione dell'arte contemporanea, in una serie di accostamenti, spesso emozionanti, tra artista e artista proprio come in un campionato mondiale sportivo: e molti di questi accostamenti, quando non sono frutto di una scelta infelice, permettono di confrontare rapidamente valore con valore: il che a noi sembra importantissimo<sup>2</sup>.

All'elogio dell'impostazione della mostra di Kassel Alfieri aggiunge tuttavia una critica ad alcune delle scelte effettuate, che legge come modellate su riproduzioni, in particolare di *Malerei*, anziché su una visione reale delle opere, e quindi spesso con esiti poco rappresentativi; tra gli esempi egli cita una piccola opera molto nota di Santomaso - identificabile con *Il muro del pescatore* - che ritiene sia selezionata senza tenere del piccolo formato. Analogamente critica le scelte operate per De Kooning e Dubuffet, e per quanto concerne gli artisti italiani, Moreni, Corpora, Afro (che definisce come confinato in una saletta che sembra una "cella monasteriale"), Morlotti, Birolli e soprattutto Morandi, "esposto in un corridoio male illuminato, con pochissimi quadri". Oltre alla "minimizzazione"

---

<sup>1</sup> W. Haftmann, *Im Zwielficht der modernen Existenz*, cit.

<sup>2</sup> B. Alfieri, *Kassel. Una triplice mostra*, in "Vita", 13 agosto 1959, pp. 34-35.



dell'apporto italiano e francese, egli identifica inoltre una preponderanza americana, concentrata in un'unica ala della mostra e quindi contrastante con la sua stessa vocazione internazionalista. Nel complesso esprime un parere positivo, ma critica il fatto che, nonostante il potenziale determinato dalla sua struttura organizzativa, l'esito non sia stato quello di una "mostra perfetta".

Carla Lonzi su "La Fiera letteraria" parla di una selezione capace di restituire la ricchezza dei linguaggi dell'arte moderna, pur definendola in certi casi, soprattutto tra i giovani, "non troppo stringata". In particolare nel suo articolo si sofferma sulle figure di Pollock e Wols, letti come i "campioni" della pittura del dopoguerra, mentre a proposito degli artisti italiani scrive:

L'Italia aveva a Kassel in posto d'onore Burri e Marino Marini. Ma anche tra gli altri artisti - Spazzapan, Fontana, Morlotti, Moreni, Magnelli, Licini, Vedova, Capogrossi, Sironi ecc. - poteva proporre punte di livello europeo. Un riconoscimento la presenza di Giorgio Morandi. Ingiustificata l'assenza di Guttuso dal momento che Beckmann, Pignon, Rebeyrolle ecc. avevano le loro opere. Ingiustificata la presenza di qualche pittore italiano informale decisamente e scopertamente inautentico<sup>1</sup>.

Nel complesso la stampa tedesca conferma la fortuna critica di Marini, che, a riprova della sua affermazione internazionale, risulta anche l'unico artista citato sul "Times"<sup>2</sup>; le riproduzioni delle sue opere vengono riproposte in alcune articoli, come quelli di Gottfried Sello<sup>3</sup>, Gustav Friedrich Hartlaub<sup>4</sup> Hermann Dannecker<sup>5</sup>, e Max Peter Maaß<sup>6</sup>. Ancora una volta inoltre numerosi dei trafiletti che segnalano la mostra sono accompagnati da una fotografia di Vedova, assieme a Bode e Goldschmidt, davanti a un'opera di Hartung<sup>7</sup>.

#### 4.5 *L'arte italiana dopo il 1945*

Il sostrato teorico su cui si modellano le scelte operate per la seconda documenta può essere identificato nell'ultimo capitolo di *Malerei*<sup>8</sup>, dedicato appunto all'arte dopo il 1945, europea nella prima edizione, e anche americana nella successiva. Non a caso essa esce proprio nello stesso anno di documenta, riproponendo quella stretta interconnessione tra il volume e l'esposizione.

---

<sup>1</sup> C. Lonzi, *Documenta al museo Fridericianum di Kassel*, in "L'approdo letterario", n.8, 1959, pp. 124-129, rist. in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di) *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, et al./edizioni, Milano 2012, s. 130-137.

<sup>2</sup> *Art Since 1945: International Stocktaking at Kassel*, in "The Times", [datazione ignota, 1959].

<sup>3</sup> G. Sello, *Der globale Rahmen der documenta II*, in "Handelsblatt", 17 luglio 1959.

<sup>4</sup> G.F. Hartlaub, *Gleichnisse des Kosmos?*, cit.

<sup>5</sup> H. Dannecker, *Kaleidoskop moderner Kunst aus aller Welt*, cit.

<sup>6</sup> M. P. Maaß, *Was dokumentiert DOCUMENTA II?*, cit.

<sup>7</sup> Cfr. *Die „II. documenta '59"*, in "Hessische Allgemeine", 11 luglio 1959.

<sup>8</sup> W. Haftmann, *Malerei*, cit., pp. 431-480.

L'introduzione si presenta come una sorta di manifesto programmatico dell'approccio teorico di Haftmann: dopo la crisi sancita dai totalitarismi e dalla guerra "i tre popoli che costituivano il fulcro dell'Europa" - Germania, Francia e Italia - erano venuti a trovarsi in una "crisi mortale", che favoriva la diffusione di una letteratura critica che tentava di restaurare le posizioni della vecchia cultura occidentale. Critici come Hans Sedlmayr, Wilhelm Hausenstein o Romano Guardini - a cui si aggiungono Wyndham Lewis e Vladimir Weidlé nella seconda edizione - vengono proposti come esempi di coloro che, in nome del cristianesimo, dell'umanesimo, o della democrazia hanno tentato di imporre categorie extra-artistiche all'arte - senza che di fatto la "vera arte" ne potesse essere davvero toccata - portando avanti delle istanze che, al di là del valore di riferimento a cui si appoggiavano, veicolavano residui di ideologie fasciste o naziste, o suggestioni dell'ideologia comunista e quindi prima di tutto un'impostazione metodologica letta come intrinsecamente sbagliata.

Haftmann ipostatizza una nozione di "arte" di carattere fortemente gerarchico, in primo luogo a partire dal quadro geografico di riferimento che non considera - se non marginalmente - le ricerche realizzate al di fuori dei tre paesi proposti come punti di riferimento, a cui si aggiunge poi il contesto anglo-americano (escludendo dunque non solo la produzione artistica realizzata nelle aree del blocco sovietico, ma anche quella di paesi come la Spagna, l'Olanda o il Belgio, per non parlare delle realtà extraeuropee). Al contempo tale concezione tende ad ancorarsi al concetto chiave di "autonomia", accomunando in un unico rifiuto categorico indirizzi estetici di natura del tutto differente, in nome di una difesa in parte riconducibile a quello che aveva implicato per la cultura tedesca la censura nazista, ma che finisce per tradursi a sua volta in una forma di veto ideologico su qualunque possibile implicazione sociale dell'oggetto artistico.

A differenza dei quattro precedenti, il capitolo non prevede distinzioni geografiche, definendo come "schema fortemente unitario" l'arte prodotta all'indomani del secondo conflitto mondiale, pur con differenze legate alle differenti situazioni storiche dei diversi paesi. Per quanto concerne l'Italia, Haftmann afferma che il pericolo del "provincialismo" che con Novecento aveva rischiato di imprigionare l'arte in un "tradizionalismo nostrano" era stato scongiurato dalla nuova generazioni raggruppatesi nel "Fonte Nuovo della Arti", spaccatosi però rapidamente tra quelle forze che si erano volte al "Realismo Socialista" propugnato dai partiti di sinistra e un indirizzo astratto, maggioritario<sup>1</sup>.

Analizzare il modo in cui l'arte italiana del dopoguerra viene proposta a Kassel nel 1959 implica una contestualizzazione differente da quelli che erano i termini del dibattito italiano del dopoguerra, pur in parte assunto da Haftmann

---

<sup>1</sup> Cfr. W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 429.

come riferimento. Eludendo di fatto questioni quali le connessioni tra strutture estetiche e meccanismi sociali, i rapporti tra il linguaggio moderno e le rivoluzioni dell'architettura e del design e quindi della cultura del progetto, le problematiche poste dagli strumenti di comunicazione e dai prodotti di consumo, egli tenta di presentare l'oggetto artistico in una sorta di vuoto culturale, implicando una concezione dell'arte come universo conchiuso e a sé stante, senza considerarne il carattere linguistico, ossia significativo portatore di un significato su un piano grammaticale oltre che morfologico.

Un altro aspetto da considerare è inoltre come il concetto di un'arte "europea", seppur nella sua accezione geograficamente limitata, acquisisca un significato che necessita di una precisa contestualizzazione storica, e possa essere posto in parallelo a quanto sostenuto da Marchiori negli stessi anni. "La speranza di "andare" verso l'Europa", afferma Sileno Salvagnini, "- che era poi, secondo quanto abbiamo visto, un "ritornare" ad essa - fu espressa da Marchiori, oltre che nelle mostre presso la Galleria della Spiga del 1947 e alla Biennale di Venezia del 1948, in una serie di scritti successivi riguardante il Fronte"<sup>1</sup>. A partire dall'immediato dopoguerra Marchiori combatte contro l'idea di un "isolamento" e un "provincialismo" dominanti durante il fascismo, non dissimilmente da quanto sostenuto da Haftmann che, come visto, insisteva sulla sopravvivenza di una produzione "clandestina" negli anni della dittatura e di un dialogo con l'estero di fatto mai del tutto interrotto. Dalla corrispondenza conservata presso l'Archivio Giuseppe Marchiori di Lendinara risulta che nel 1958 egli avesse mandato una copia di un suo articolo dedicato al Fronte ad Haftmann, che lo ringrazia con una cartolina riportante una veduta di Gmund am Tagemsee - scritta a mano e non completamente decifrabile - del 17 marzo<sup>2</sup>.

Tali posizioni saranno al centro del saggio sul Fronte che Marchiori pubblicherà nel 1978<sup>3</sup>, comprendente un capitolo appositamente dedicato al "Dialogo con l'Europa"<sup>4</sup> in cui ricorda la Torino di Piero Gobetti, Edoardo Persico e Lionello Venturi, l'attività dei pittori italiani a Parigi, la Milano delle ricerche astratte e la Roma di Scipione e Mafai, tracciando una linea di continuità che dagli anni '20 giunge fino "corrente" e, nel dopoguerra, al "Fronte". Come mette in luce ancora Salvagnini la "bibliografia essenziale" proposta nel volume è volutamente ristretta a quanto ritenuto fondamentale: "questi ventitré titoli cui,

---

<sup>1</sup> S. Salvagnini, *Giuseppe Marchiori da "Corrente" al Fronte Nuovo delle Arti*, in M. Barbero (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti*, catalogo della mostra, Cosenza, Palazzo Fondazione Carical 23 ottobre - 5 dicembre 1999, Matera, Palazzo Lanfranchi, sede del Museo d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, 11 dicembre 1999 - 22 gennaio 2000, Neri Pozza Editore, Vicenza 1999, p. 94.

<sup>2</sup> Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori, 17 marzo 1958.

In: AGM, 1959 b.27bis / fasc. 150.

Apparato documentario 3.3.

<sup>3</sup> G. Marchiori, *Il fronte nuovo delle arti*, Giorgio Tacchini Editore, Vercelli 1978.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 66-71.

nell'autunno della propria esistenza, il critico affidava l'esegesi della propria creatura, dicono molto di più di quanto lascino intendere"<sup>1</sup>. Non sono presenti i nominativi di Argan e Venturi, mentre risultano gli studi realizzati a cavallo tra i due decenni di Barr e Soby<sup>2</sup>, Carrieri<sup>3</sup>, Apollonio<sup>4</sup> - come visto gli stessi riferimenti proposti in *Malerei* - e lo scritto dello stesso Haftmann dedicato a Zigaina in occasione della mostra alla Galleria G di Berlino del 1973<sup>5</sup>.

La lettura proposta da Haftmann in *Malerei* si discosta tuttavia da quella di Marchiori, vedendo il Fronte Nuovo delle arti come il momento di una "conquista tardiva" di una concezione espressionistica della realtà, mediata dal Cubismo. Esso è quindi inteso come una semplice posizione transitoria, destinata a tradursi rapidamente in un'attenzione per il quadro astratto ed ermetico (l'unica sua derivazione "accettata" quindi quale status artistico, che non contemplava, dopo la spaccatura del movimento, la permanenza di un fronte realista), allineandosi piuttosto a quanto sostenuto da Soby:

[...] ma l'arte in cui essi credono è quella uscita da Cubismo e dalle sue ramificazioni astratte e, in grado minore, dall'Espressionismo. Nessuno di essi ha manifestato l'intenzione di ritornare al realismo tradizionale della tecnica; sono le opere come *Guernica* di Picasso a costituire il loro ideale, non la propaganda accademica come nell'Unione Sovietica.<sup>6</sup>

Come già visto<sup>7</sup>, Haftmann aveva introdotto il concetto di "nuova generazione" nel quarto capitolo di *Malerei*, in cui non riconosceva sostanzialmente un apporto italiano negli anni agli sviluppi del modernismo tra le due guerre. Dopo essersi soffermato su singole personalità che non troveranno inclusione a documenta - Ottone Rosai, Giuseppe Cesetti, Domenico Cantatore, Fiorenzo Tomea - affermava che queste ricerche, sviluppatesi come "sana reazione" al novecentismo, si erano ritrovate in una posizione di ripiegamento, incentrata su soluzioni della generazione precedente e di fatto inferiore ad essa. Egli ricordava quindi il ruolo svolto dal "Gruppo dei Sei" di Torino, citandone come massimi esponenti Menzio, Spazzapan e Paulucci<sup>8</sup>. L'unico tra questi che sarà proposto a Kassel è Spazzapan, che di fatto non faceva parte dei Sei, per quanto vi avesse ampiamente collaborato tra il 1929 e il 1932.

---

<sup>1</sup> S. Salvagnini, *Giuseppe Marchiori da "Corrente" al Fronte Nuovo delle Arti*, op.cit, p. 84.

<sup>2</sup> J. T. Soby, A. H. Barr, Jr., *Twenty-Century Italian Art*, cit.

<sup>3</sup> R. Carrieri, *Pittura scultura d'avanguardia in Italia*, cit.

<sup>4</sup> U. Apollonio, *Pittura italiana moderna*, cit.

<sup>5</sup> W. Haftmann, *Zigaina in Berlin: erste Einzelausstellung in Deutschland*, catalogo della mostra, Galleria G, Berlino, settembre - ottobre 1973, Die Galerie, Berlin 1973.

<sup>6</sup> J. T. Soby in J. T. Soby, A. H. Barr, Jr., *Twenty-Century Italian Art*, cit.; rist. in G. Marchiori, *Il fronte nuovo delle arti*, cit., p. 161.

<sup>7</sup> cfr. cap. 3.7.

<sup>8</sup> Cfr. W. Haftmann, *Malerei*, cit., pp. 298-299.

Morto l'anno precedente alla seconda documenta, egli vi è presentato con quattro opere prestate dalla galleria Pogliani di Roma: *Notte Africana* del 1957, erroneamente datata 1952-54, e le tre opere del 1956 *Ocra gialla*, *In blu* e *Estate*<sup>1</sup>; tutte e quattro saranno riproposte alla Biennale dell'anno successivo, inoltre *Estate* era stata esposta alla Biennale di San Paolo nel 1957 e risulta assicurata a Kassel per un valore di L. 20.000.000, pari a quello di Marini e secondo solo a Boccioni. Il riconoscimento postumo a documenta si collocava di fatto alla fine di un decennio che aveva visto una grande affermazione nazionale e internazionale del pittore, presentato alla Biennale di Venezia del 1954 (dopo il rifiuto di esporre alla precedente) con una sala personale, alla Quadriennale di Roma l'anno successivo, alla Biennale di San Paolo nel 1957; in Germania era stato esposto nel 1951 alla mostra itinerante *Italienische Kunst der Gegenwart* e nel 1957 alla *Ausstellung der Italienische Kunst* alla Haus der Kunst di Monaco.

Spazzapan era quindi proposto a Kassel in un'unica occasione e solamente attraverso la sua produzione più recente, tralasciando la sua attività precedente così come non erano inclusi tutti gli (effettivi) esponenti del Gruppo dei Sei, sorto a Torino nel 1928 intorno alla figura del critico Edoardo Persico. Nelle poche righe che gli dedica in *Malerei*, Haftmann lo definisce un artista che, muovendo dalla lezione fauves, era approdato ad una forma di Espressionismo e poi di astrattismo<sup>2</sup>; egli considera quindi il ruolo assunto dai riferimenti internazionali nella sua poetica, e in particolare dall'arte francese, senza tuttavia contestualizzare ciò che essi implicavano nella scena artistica italiana di questi anni.

Il critico tedesco perpetua dunque una visione basata sulla contrapposizione tra "novecentismo" come colluso con il fascismo e improntato su una linea "autarchica" di recupero della tradizione nazionale e ricerche che si contrapponevano ad esso a partire da riferimenti internazionali, definite come "una sana reazione". Tale schematismo non tiene conto di come alcuni degli esponenti dei Sei avessero esposto alle mostre del Novecento italiano, né di come nello stesso Novecento esistessero aperture della scuola francese. Ma in particolare egli non considera come quest'attenzione per l'arte francese si ponesse in relazione ad un preciso modello estetico e filosofico, prima che stilistico, che andava al di là di una contrapposizione unicamente "ideologica".

---

<sup>1</sup> A. Alberti, A. Dragone (a cura di), *Spazzapan. Catalogo generale*, Vallecchi, Firenze 1981, n. 2075, n. 2076, 2082, 2098. Per nessuna si menziona l'esposizione a Kassel. *Estate* è datata al 1956, e la stessa datazione sarà proposta da Calvesi e Imponente.

Cfr. M. Calvesi (a cura di), *Spazzapan*, catalogo della mostra, Gradisca d'Isonzo, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea, 15 luglio - 15 ottobre 1989; Torino, Circolo degli artisti, 28 ottobre - 28 dicembre 1989, Electa, Milano 1989, p. 115; A. Imponente, *Luigi Spazzapan 1889-1958*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 9 maggio - 30 settembre 1990, Electa, Milano 1990, p. 164.

<sup>2</sup> W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 309.

Come affermato da Elena Pontiggia: “il punto non è demonizzare il Novecento e angelicizzare Persico (su Persico “angelo giustiziere” si è fatta anche troppa retorica), ma cogliere il mutamento di idee che alla fine degli anni venti portò a fronteggiarsi non tanto due stili, quanto due visioni filosofiche”<sup>1</sup>. Prendere a modello l’Impressionismo, il Post-impressionismo e la Scuola di Parigi significava certamente adottare uno stile differente - una pittura impostata sul colore, sul tono, sul chiaroscuro - ma soprattutto a tale tendenza era sottesa la concezione di un nuovo “gusto”, nell’accezione del termine mutuata dal Venturi de *Il gusto dei primitivi*: è da Venturi appunto che Persico riprende l’idea di un parallelismo tra il “primitivismo” della pittura prerinascimentale e il rifiuto della prospettiva, la bidimensionalità, la costruzione basata sul colore - in una parola “l’anticlassicismo” - dell’Impressionismo francese, così come l’idea che proprio l’avvento del cristianesimo abbia implicato il superamento del classicismo. La “rimozione” di Persico dalla storiografia tracciata da Haftmann può quindi essere ricondotta - più che a un’improbabile ignoranza della sua figura di critico animatore della scena torinese<sup>2</sup> - ad un rifiuto della componente “religiosa” del pensiero di Persico, o più in generale ad un sostanziale disinteresse per quanto prodotto, su un piano artistico così come critico, nell’Italia di questi anni.

Tra i “pochi e rari” nomi che Haftmann ritiene degni di segnalazione nell’“ambiente sonnolento” dell’Italia tra le due guerre sono invece riportati Santomaso, Birolli e il primo Guttuso, identificando una comune propensione, mediata dal linguaggio cubista, per la costruzione di uno spazio pittorico astratto. Di fatto egli afferma che un astrattismo che muove da Kandinskij e Mondrian non esiste in Italia prima della guerra, con poche eccezioni che si configurano come fenomeni isolati, come Prampolini, Soldati (che non trovano spazio a Kassel), Magnelli e, in un secondo tempo, Licini. La seconda documenta ripropone appunto Birolli, Santomaso e Magnelli, e, per la prima volta, Licini ma come illustrato non include Guttuso, né Prampolini e Soldati.

Santomaso, come visto nel capitolo 4.3, era collocato nella prima parte del percorso espositivo, nella stessa sala di Ernst, Mirò, Delvaux, Bacon, e quindi ricondotto a una linea che può essere genericamente definita di matrice surrealista; qui era riproposto *Il muro del pescatore* del 1954, esposto anche nell’edizione precedente, assieme a *Barena* del 1957 e *Barbacane* del 1959, di provenienza non specificata, esposte per la prima volta a documenta secondo il

---

<sup>1</sup> E. Pontiggia, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d’arte (1928-1936)*, in E. Pontiggia, (a cura di), *Edoardo Persico e gli artisti, 1929-1936. Il percorso di un critico dall’impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra, Milano, PAC - Padiglione d’Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Electa, Milano 1998, p. 13.

<sup>2</sup> Città in cui, come già illustrato, Haftmann soggiorna intorno al 1940; per quanto a questa data Persico fosse già morto è improbabile che il critico tedesco non sia entrato in contatto con i suoi scritti.

catalogo ragionato<sup>1</sup>. Sempre nel 1959 Haftmann cura inoltre la traduzione in tedesco del catalogo curato da Apollonio e uscito in edizione bilingue dedicato all'artista<sup>2</sup>, che tornerà ad essere riproposto nella terza edizione di documenta con cinque opere della serie delle "Suite Friulane". Birolli, assieme a Corpora, si trovava invece nel corridoio del "piano di mezzo" (28) scandito da un sistema di pannelli neri su cui erano disposti i quadri. Del primo erano proposte quattro opere, due delle quali di provenienza tedesca (*Canto d'inverno* del 1958, della Galleria Springer, e *Il mare è nero* del 1956, di una collezione privata di Francoforte; erano inoltre presenti *Incendio di notte nelle Cinqueterre* del 1955, della collezione Jesi, e *Composizione in rosso e viola* del 1956, di Edoardo Beltrami), mentre del secondo erano proposte opere di provenienza romana (*Immagine* del 1955 e *Rosso e Blu* del 1956, di collezioni private, e *Tempo sulle rupi antiche* del 1959).

Al primo piano, all'ingresso della sala 17 e affiancato a Philippe Gaston, era collocato Capogrossi, con tre opere del 1958 provenienti dalla Galleria del Naviglio (*Superficie 281*, *Superficie 289*, *Superficie 290*) e, tra gli artisti già presenti nell'edizione precedente, ritroviamo anche Magnelli, proposto all'interno della sezione dedicata all'arte dopo il 1945 allestita al secondo piano del Fridericianum con tre opere - *Rèunion naturelle* del 1953, *Mersures chaudes* e *Naturel Satelliqne* del 1956 - della Galerie de France; Morlotti con *Colloquio* del 1948 della collezione Cavellini, *Bagnanti* del 1957 di proprietà di Birolli - esposta, l'anno precedente a documenta, alla Biennale di Venezia e alla Biennale di San Paolo<sup>3</sup> - e *Paesaggio* del 1958 della Galleria Il Milione; Cassinari con *L'Atelier* della collezione Jesi, esposta a Venezia nel 1952 - *Porto di Antibes* del 1953 della collezione Cavellini - opera realizzata in diverse varianti, proposte ad esempio alla Biennale del 1950 e alla Triennale del 1951 - e una *Composizione* del 1958 di collezione privata, esposta a Kassel per la prima volta; Moreni, con tre opere di proprietà privata di cui due provenienti da collezioni tedesche<sup>4</sup>.

Licini era presentato nell'ampia sala (23, fig.35) in cui si esaltava il dialogo tra le ricerche europee e quelle americane, con tre quadri che saranno riproposti l'anno successivo alla Biennale nella sala monografica dell'artista, premiato con Il Grande Premio di Pittura. In questo caso tuttavia le scelte delle opere non erano

---

<sup>1</sup> L. Alfieri (a cura di) *Santomaso*, op.cit, n. 238, 273, 322. Di tutte e tre le opere è riportata l'esposizione a Kassel.

<sup>2</sup> U. Apollonio, *Giuseppe Santomaso*, Bodensee Verlag, Amriswil 1959.

(Il catalogo esce in versione trilingue, con le traduzioni in tedesco di Werner Haftmann ed in inglese di Norbert Guterman)

<sup>3</sup> Cfr. A. Buzzoni, *Morlotti: opere 1940-1992*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 6 marzo-12 giugno 1994, Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea, Ferrara 1994, p. 91, n.25.

<sup>4</sup> *Il pendio della ginestra* del 1954, di proprietà privata non specificata, *La caduta* del 1956, di un collezionista di Wiesenbaden, e *Paesaggio* del 1957, della Galleria Anne Äbels, tra i principali prestatori per quanto concerne l'arte italiana esposta a Kassel proveniente dalla Germania.

svolte direttamente da Haftmann, ma affidate a Marchiori, come emerge dalla corrispondenza conservata presso l'archivio di Lendinara:

Dr Werner Haftmann  
Gmund Tegernsee  
30/1/59

Carissimo Marchiori,  
[...] La ringrazio molto per il lavoro di "Licini". Ho già comunicato alla segreteria di DOCUMENTA, che Lei gentilmente si occuperà della scelta di Licini. Se per caso abbia [sic] bisogno di una specie di "appoggio ufficiale", chiedelo [sic] pure dalla Segreteria.  
Con i più cordiali saluti e molti ringraziamenti  
Sempre  
Werner Haftmann<sup>1</sup>

Marchiori seleziona dunque *Amalassunta* di proprietà di Fontana - a cui scrive il 12 febbraio chiedendogli la disponibilità al prestito e allegando la relativa documentazione<sup>2</sup> - *Angelo di Santo Domingo* del 1957 della collezione Lombardi, e in un primo tempo sembra particolarmente intenzionato a proporre un *Angelo ribelle* esposto alla Biennale e venduto ad un collezionista americano, di cui manda il recapito agli uffici di documenta sempre il 12 febbraio:

Venezia, 19 febbraio 1959

Caro Haftmann,  
la ringrazio vivamente della sua lettera [...]. Per i quadri di Licini ho scritto tanto a Lombardi quanto a Fontana. L'angelo ribelle su fondo blu cupo (1956) è stato venduto a un collezionista di New York. Ho dato il suo indirizzo alla segreteria di Documenta, perché lo richiedano. Ci terrei molto che fosse esposto quell'"Angelo ribelle", che poi lo stesso da lei veduto alla scorso "Biennale".<sup>3</sup>

L'ultima opera è poi sostituita con *Angelo ribelle col cuore rosso su sfondo blu* della collezione torinese di Levi, che Marchiori contatta nel marzo e di cui conferma l'adesione in aprile.

Venezia, 11 aprile 1959  
San Marco 411 A.  
Caro Haftmann,

---

<sup>1</sup> Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 30 gennaio 1959.

In: AGM, 1959 b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 3.12.

Inoltre la segreteria di documenta scriveva una lettera a Marchiori relativa alle opere di Licini già il 17 gennaio. Cfr. Lettera di Rudolf Zwirner a Giuseppe Marchiori del 30 gennaio 1959.

In: AGM, 1959 b.27bis / fasc. 50.

Apparato documentario 3.11.

<sup>2</sup> Lettera di Giuseppe Marchiori a Lucio Fontana del 12 febbraio 1959.

In: AGM, 1959 b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 3.14.

<sup>3</sup> Lettera di Giuseppe Marchiori a Werner Haftmann del 19 febbraio 1959.

In: AGM, 1959 b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 3.15.



i prestatori dei quadri di Licini attendono istruzioni per l'invio dei quadri. Anche Levi di Torino (in luogo del collezionista di New York) ha aderito alla richiesta, inviando a Kassel la scheda. La prego di sapermi dire al più presto quando ci sarà la vernice della mostra [...]

In attesa di gradite sue notizie, Le invio i più cordiali saluti

Suo

Marchiori

Santomaso miete allori a New York.

Non è da escludere che proprio la mediazione di Marchiori e il prestito dell'opera di Licini siano alla base della scelta dell'inclusione di Fontana, come visto estraneo alle liste dei nomi nei documenti di preparazione della mostra fino a poco prima dell'inaugurazione, e poi inserito con solo due opere - *Concetto spaziale n.2000* e *Concetto spaziale n. 2001* della Galleria del Naviglio, entrambi del 1959<sup>1</sup>, collocate in una posizione non attestata dalla documentazione. Fontana aveva esposto il suo primo Concetto Spaziale (1947), insieme ad altre quattro opere, alla Biennale del 1948, mentre aveva ricoperto il ruolo di Commissario per gli inviti nel 1952, battendosi per le presenze spazialiste e del gruppo "Forma", ossia di artisti che saranno presenti anche a Kassel (Dova, Crippa, Dorazio, Perilli); tanto nell'edizione della Biennale del 1954 quanto nel 1958 gli era dedicata una sala personale, con opere che spaziavano dalla produzione degli anni '30 e '40 alla serie dei "buchi" e delle "pietre". Le due opere proposte a Kassel appartengono invece alla serie dei "tagli", proposti per la prima volta nel febbraio dello stesso anno alla Galleria del Naviglio.

Doveva invece essere collocato al piano terra - stando a quanto affermato da Curt Schweicher<sup>2</sup> - Turcato, l'unico degli Otto che non era stato incluso nella precedente edizione, qua invece proposto con due opere: *Reticolo*, datata 1956, che sembra corrispondere a quella pubblicata da De Marchis nel 1971<sup>3</sup> (che ne propone invece la datazione su basi stilistiche al 1959, a differenza di quanto dichiarato dall'artista stesso che aveva datato l'opera al 1957-1958). La seconda opera proposta, *Deserto dei Tartari*, potrebbe invece corrispondere all'opera omonima (attestata anche come *Deserto che si spacca*) delle collezioni del MART in prestito dal 2001 al Museo Ludwig di Colonia, tuttavia le dimensioni non risultano coincidenti<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Crispolti (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986. Le due opere corrispondono alle n. 59 T 47 e n. 59 T 49, entrambe titolate le catalogo generale *Concetto Spaziale Attese*. Viene tuttavia menzionata l'esposizione a Kassel, e inoltre si segnala la presenza di un'iscrizione che attesta anche il titolo proposto a documenta ("Firma titolo e scritta sul retro: I. fontana, concetto spaziale anno 2000; Firma titolo e scritta sul retro: I. fontana, concetto spaziale 2001").

<sup>2</sup> C. Schweicher, *Il.documenta '59: - ein Dokument der Zeit*, in "Hessische Allgemeine", 18 luglio 1959.

<sup>3</sup> G. de Marchis, *Giulio Turcato*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1971.

<sup>4</sup> Available at: <<http://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05023460>> [accessed 24.10.2014].

Non risulta invece identificabile la collocazione di Vedova - che lo stesso anno di documenta era proposto anche alla Galleria Günther Frank di Monaco - riproposto a Kassel con sei opere di collezioni private realizzate tra il 1951 e il 1958, di cui tre nuovamente riconducibili al *Ciclo della Protesta*; l'anno successivo Haftmann avrebbe redatto la traduzione della sua autobiografia, uscita nell'edizione tedesca prima che in quella italiana<sup>1</sup>.

Ancora ampio spazio era dato ad Afro, proposto nel 1959 nell'ampia sala 25 in cui si impostava il dialogo tra le ricerche europee e americane a partire dal confronto tra Nay e Pollock. *Cronaca Nera I* del 1953 era già stata esposta in Germania, alla mostra del 1956 *Italianische Malerei Heute* nel museo Morsbroich di Leverkusen, oltre ad aver partecipato alla mostra dell'anno successivo alla GNAM di Roma, in cui era proposta anche *Celeste (cronaca nera II)*, prima di documenta esposta anche alla Quadriennale e alla Kunsthalle di Basilea. Anche *Composizione* del 1958 era già stata esposta in Germania, e precisamente nella sede della Galleria Anne Abels che è anche prestatrice a documenta; non risulta invece alcuna esposizione successiva dell'opera, ora in collezione privata tedesca, che potrebbe quindi essere stata venduta proprio a Kassel. *Silver dollar club* della collezione Jesi, tra le opere più note del pittore, era stata alla Biennale del 1956 che aveva visto l'artista insignito del Gran Premio per la Pittura. Erano invece esposte per la prima volta a Kassel *Valle di Ferro* e *Fondo degli Olivi* del 1958, riproposte l'anno successivo alla mostra presso la Viviano Gallery di New York e alla Biennale di Venezia<sup>2</sup>. Egli sarà riprosto a Kassel anche nel 1964, con *Malalbergo*, dell'anno precedente, e *Madonna di Monte* e *Magnano in riviera* del 1962, tutte e tre già esposte alla Viviano Gallery nel 1963 e poi riproposte nel 1969 nella mostra monografica curata da Bernd Krimmel che si terrà alla Kunsthalle di Darmstadt e alla Neue Nationalgalerie di Berlino, di cui Haftmann era divenuto direttore<sup>3</sup>.

L'attenzione rivolta all'artista in tutte e tre le edizioni rispecchia tanto la volontà costante di dare spazio agli artisti italiani, quanto l'interesse per la scena americana, in cui egli gode di una particolare fortuna espositiva e di mercato nel corso del decennio<sup>4</sup>. Non a caso la seconda documenta vede anche l'inclusione di Scialoja, pressoché ignoto in ambito tedesco a quella data, ma anch'egli tra gli artisti della Viviano Gallery, rappresentato con due opere realizzate con la colla vinilica come agglutinante per il colore: *Il segno rosso* del 1957, esposta anche alla mostra dello stesso anno alla Galleria Schneider di Roma, e *Quadro nero grande*, datato 1958, non rinvenuto nella letteratura. Partecipavano inoltre

<sup>1</sup> E. Vedova *Blätter aus dem Tagebuch*, cit.

<sup>2</sup> M. Graziani, B. Drudi, A. Gubbiotti, *Afro. Catalogo generale ragionato*, cit., nn. 124, 131, 166, 185, 186, 192.

<sup>3</sup> *Ibid.*, nn. 507, 518, 527.

<sup>4</sup> Cfr. G. Belli (a cura di), *Afro. Il periodo americano*, catalogo della mostra, Rovereto, Mart 17 marzo - 8 luglio 2012, Electa, Milano 2012.

all'edizione del 1959 Burri, escluso dalla precedente e non menzionato in *Malerei*, che come Afro si poneva come uno dei primi artisti italiani del dopoguerra ad avere riconoscimenti espositivi, commerciali e critici a New York, e Dorazio, che nel corso del decennio aveva svolto un essenziale ruolo di diffusione e divulgazione dell'arte italiana in America e viceversa.

Burri era esposto con sei opere realizzate tra il 1953 e il 1958, tra cui *Sacco 5P* (erroneamente indicato come *Sacco n.5*) del 1953, già esposto a Venezia nel 1956; *Sacco e nero 3* del 1955 della collezione Cavellini esposta per la prima volta a Kassel e *Tutto e nero* del 1956, che risulta collocata nella sala 26, la stessa in cui era proposto Pollock. Le scelte operate a Kassel trovano una corrispondenza con quanto proposto nel catalogo ragionato dell'artista<sup>1</sup>, la cui particolarità risiede nel fatto che le opere non seguano un ordinamento cronologico ma siano raggruppate in base ad "accostamenti estetici" scelti dall'artista stesso<sup>2</sup>: in particolare a pag. 194 ritroviamo proprio due opere esposte a Kassel (*Sacco 5p* e *Sacco e nero 3*)<sup>3</sup>. Cinque anni dopo Burri sarà esposto alla mostra organizzata dalla Kestner Gesellschaft di Hannover *Vier Italienische Maler*, assieme a Capogrossi, Dorazio e Fontana, ed è inoltre riproposto a Kassel con quattro opere: *Grande Ferro K* del 1959, *Grande rosso plastica K* del 1962, *Grande nero plastica K* del 1964 e un quadro intitolato in catalogo come *Grande Plastica* che, stando al catalogo ragionato, dovrebbe corrispondere a *Combustione* del 1963<sup>4</sup>.

La scelta di includere Burri si inserisce nuovamente in relazione ad un momento di fortuna internazionale dell'artista, seppur non priva - soprattutto in Italia - di polemiche. Nel 1952 la Biennale aveva rifiutato di esporre i primi sacchi (scelta a cui Burri aveva risposto proponendo gli "studi" per i sacchi) e ancora nel 1959, nello stesso anno quindi della sua partecipazione a documenta, si scatenava un'interrogazione parlamentare a scapito della Soprintendente Palma Bucarelli, di cui erano richieste le dimissioni per aver esposto una "sdrucita tela da imballaggio"<sup>5</sup> (appunto, un *Grande sacco* di Burri). Il 1959 è anche l'anno della seconda e della terza monografica di Burri, a seguito di quella tenutasi a Pittsburgh nel 1957: l'opera di Burri è presentata prima a Bruxelles e poi in

<sup>1</sup> Fondazione Palazzo Albizzini, A. Burri, *Burri. Contributo al catalogo sistematico*, Petrucci, Città di Castello 1990, n. 418, 422, 521, 673.

<sup>2</sup> Bruno Mantura afferma in proposito: "Non è certo un arbitrio commesso dagli estensori del catalogo, bensì da Burri stesso. Si può facilmente intendere che le pagine del catalogo fossero per l'artista come le pareti di una sala di esposizione e che quindi la disposizione delle opere in immagine seguisse un criterio di accostamenti estetici. [...] Ora io ritengo che l'ordine dato da Burri ai suoi dipinti nel volume preso in esame sia da considerare una sorta di summa del suo pensiero critico sul proprio lavoro, non altrimenti espresso".

B. Mantura, *Burri visto da Burri. Sacchi, Muffe, Combustioni. Legni, Ferri, e Plastiche*, in A. Burri, *Contributo al Contributo al catalogo sistematico*, cit., p. 26.

<sup>3</sup> Ibid., p. 194.

<sup>4</sup> Fondazione Palazzo Albizzini, A. Burri, *Burri*, cit., nn. 650, 734, 949, 683.

<sup>5</sup> Cfr. P. Palumbo, *Burri: Una vita*, Electa, Milano 2007, p. 53.

Germania, alla Haus Lange di Krefeld (tra maggio e giugno, quindi immediatamente prima dell'apertura della mostra di Kassel). Nel corso del decennio arrivava inoltre l'attenzione della critica francese e statunitense, e in particolare di James Johnson Sweeney, con la partecipazione alla mostra alla mostra Young European Painters e il catalogo monografico<sup>1</sup>, citato da Haftmann come proprio testo di riferimento sull'artista nella riedizione di *Malerei*. La lettura del critico americano risulta infatti marcatamente ripresa da Haftmann, che recupera la metafora del quadro come "carne viva" e dell'artista che agisce sull'opera come un "chirurgo", favorendo quindi la circolazione anche in Germania di una linea interpretativa dell'operato di Burri come legato al suo passato di medico, ma anche come frutto di quei valori vitalistici di cui era impregnata la cultura americana; tale visione, che sarà problematizzata da Argan, Restany e soprattutto da Brandi<sup>2</sup>, non tiene conto della rivalutazione dell'elemento del "prelievo" oggettuale, ponendosi dunque come speculare al rifiuto di esporre il Combin Painting di Rauschenberg.

Dorazio invece era presente nella seconda edizione con tre opere dell'anno precedente, tutte provenienti da una galleria tedesca, la Galerie Springer di Berlino (dove nello stesso anno di documenta si era tenuta una sua mostra personale): *Ansia sottile*, *Analisi* e *Friendly Deterrent*. Fin dall'immediato dopoguerra possiamo trovare una serie di scambi tra la ricerca dell'artista e il mondo culturale tedesco: nel 1949 si era recato a Monaco assieme a Guerrini e Perilli per vedere la mostra dedicata al movimento "Blaue Reiter"; qui aveva conosciuto il curatore Ludwig Grote e gli artisti Will Baumeister e Fritz Winter. In questo stesso anno aveva esposto anche in Austria - alla mostra *Romische Malerei* alla Galleria di Linz, poi portata a Salisburgo, e a *Italienische Malerei der Gegenwart* a Vienna - mentre del 1955 era inserito in *Junge Europäische Malerei* a Berlino organizzata da Will Grohmann. In quest'ultima occasione aveva iniziato a collaborare con il mercante Rudolf Springer, che nello stesso anno della seconda documenta proponeva una sua monografica, mentre nel 1961 ancora Will Grohmann curava una retrospettiva presso la Kunstverein di Düsseldorf<sup>3</sup>. La prima personale internazionale si era però tenuta ancora una volta a New York, alla Wittenborn One-Wall Gallery nel 1953, seguita da una seconda alla Rose Fried Gallery nel 1954. A partire da questi anni egli si era recato regolarmente negli Stati Uniti, dove risiederà poi stabilmente dal 1960 in qualità di professore e direttore del Dipartimento di Belle Arti dell'Università di Pennsylvania a Filadelfia. Nel 1956 aveva inoltre esposto, oltre che alla Biennale, a Leverkusen (*Italienische Malerei heute*), mentre nel 1958 a Baden-Baden, presentato da

---

<sup>1</sup> J.J. Sweeney, *Burri*, Edizioni dell'Obelisco, Roma 1955.

<sup>2</sup> Cfr. C. Brandi, *Burri*, Editalia, Roma 1963.

<sup>3</sup> Cfr. N. Vernizzi, *Piero Dorazio. Motu proprio e Moto perpetuo*, in N. Vernizzi (a cura di), *Piero Dorazio*, Musée de Grenoble, 6 ottobre - 25 novembre 1990, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 15 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, Electa, Milano 1990, pp. 11-33.

Palma Bucarelli (*Italienische Malerei 1957/58*). Pressoché ignorato negli scritti Haftmann, che lo menzionava appena in *Malerei*, ma riproposto nella successiva edizione su consiglio di Marchiori, l'artista era quindi inserito a Kassel probabilmente in virtù della generale fortuna critica internazionale che il suo lavoro riscontrava in questi anni.

In generale l'attenzione rivolta all'arte italiana - in questo caso in particolare alla scena artistica romana - che andava affacciandosi sul contesto statunitense può essere inserita all'interno di un più complesso sistema di scambi. Come illustrato da Celant, l'avvicinamento anglo-americano alla cultura italiana era alimentato dalla dottrina Truman e basato su interessi volti "a liberare e a ricostruire l'Italia quale territorio strategico al confine tra l'universo orientale e quello occidentale"<sup>1</sup>. Analogamente a quanto avveniva nell'industria cinematografica, musicale ed editoriale, anche l'arte rientrava quindi all'interno di precise strategie politiche e, senza che questo implichi un giudizio relativo agli artisti selezionati, anche le scelte dell'arte italiana proposta all'interno della "documenta americana" erano chiaramente influenzate da tali dinamiche.

Al contempo un elemento di cui è necessario tenere conto è il rapporto con le gallerie e il modo in cui esso influenzava le scelte espositive, come visto non sempre motivabili esclusivamente in relazione alle posizioni espresse da Haftmann in *Malerei*. L'attività di galleristi e collezionisti come Cardazzo e Cavellini nel sostegno a una linea di ricerca dell'arte italiana era un modello da cui il critico tedesco non poteva prescindere, seppur accogliendo solo parzialmente le linee di ricerca più sperimentali (si pensi allo scarsissimo spazio dato a Fontana e allo Spazialismo in generale). In particolare Cardazzo - con la Galleria del Cavallino, la sede storica veneziana inaugurata nel 1942, e la Galleria del Naviglio, aperta nel 1946 a Milano e dedicata alle ricerche più recenti, a cui si affiancherà tra il 1955 e il 1960 anche la galleria Selecta, che non risulta invece tra i prestatori di documenta - rappresentava un riferimento costante, tanto nelle scelte storiche che contemporanee. L'attenzione rivolta dal gallerista alle ultime ricerche si svolgeva infatti parallelamente ad un programma incentrato sulle avanguardie, che vedeva un interesse volto alla rivalutazione del Futurismo ma anche una costante attenzione, allora poco approvata, per il novecentismo e la pittura Metafisica.

Sempre alla linea Cardazzo si può ricondurre l'inserimento di artisti vicini allo Spazialismo quali Dova, Fontana ma anche Crippa, come visto incluso nella precedente edizione. I tre artisti avevano partecipato alla Triennale del 1951: Fontana con il celebre "arabesco fluorescente", un tubo di neon che sovrastava lo scalone d'onore; Crippa e Dova con due "angusti ambienti spaziali" nelle

---

<sup>1</sup> G. Celant, *Roma - New York 1948 - 1964*, in G. Celant, A. Cistantini, *Roma - New York 1948 - 1964*, Charta, Milano 1993, p. 13.

rampe di scale che davano sul seminterrato<sup>1</sup>. Quello che tuttavia viene del tutto estromesso a Kassel è proprio quest'attenzione per un progetto illuminotecnico che aveva caratterizzato la manifestazione milanese<sup>2</sup>: Crippa era incluso nel 1955 con tre oli di proprietà dell'artista (*Ngadas* e *Souvenir igorrottes* del 1954 e *Terra di Arnheim* del 1955), e analogamente Dova era proposto con due oli della collezione Cavellini (*Il grande ranforinco* del 1956 e *Personaggi in giardino* del 1957).

Vicino a Cardazzo, ma anch'egli in questo caso prestato da Cavellini, era anche il pittore Scanavino, esposto alla seconda documenta con due opere, *Il giorno dei morti* del 1955<sup>3</sup> e *Spazio bianco* del 1958. L'artista genovese si era avvicinato tra il 1951 il 1952, quando risiedeva ad Albisola, alle ricerche spazialiste, nucleari e del gruppo Cobra e aveva partecipato alle Biennali del 1950, del 1954 e del 1958; la presentazione a Kassel si presentava quindi come un importante momento per la sua affermazione nell'ambito tedesco e internazionale. Assente nella prima edizione di *Malerei*, egli era appena menzionato nella seconda, assieme a Fontana e Crippa, tra gli esponenti dello Spazialismo<sup>4</sup>.

Differente è il caso di Minassian, di cui erano proposti due oli del 1958 (*Forma assoluta* e *Forma multipli nello spazio*<sup>5</sup>); artista di origine armena formatosi a Venezia, Minassian era una figura poco nota in ambito internazionale, per quanto nel 1954 la Biennale gli avesse dedicato una retrospettiva. In *Malerei* Haftmann lo inseriva in una tendenza surrealista che giudicava come minoritaria nel panorama italiano (riconcendovi anche la pittrice triestina Leonor Fini che invece non troverà spazio in sede espositiva), proponendo una breve biografia in cui ne ricordava la nascita nel 1905 in quella definiva ancora come "Costantinopoli" (riportata invece correttamente come Istanbul nel catalogo di documenta II) e la formazione veneziana, senza tuttavia riportare alcun riferimento bibliografico. È possibile che anche in questo caso la conoscenza dell'artista fosse mediata da Marchiori, che ne aveva curato la prima

---

<sup>1</sup> P. Campiglio, *Cardazzo e la promozione dei giovani spazialisti milanesi, i premi d'arte*, in L. M. Barbero, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009, Mondadori Electa, Milano 2008, p. 263.

<sup>2</sup> Cfr. E. Modena, *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*, unpubl., Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Beni culturali, 2007-2009.

<sup>3</sup> *Il giorno dei morti* è attestato nel lotto di Sotheby nel 22 maggio 2007, anche qui datato al 1955. Available at: <<http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/lot.120.lotnum.html/2007/modern-contemporary-art-and-collection-jef-verheyen-and-dani-franque-mi0274>> [accessed 24.10.2014].

<sup>4</sup> W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 491.

<sup>5</sup> Solo la seconda opera è attestata nel catalogo curato da Antonio Romagnolo del 2000, e non si menziona la partecipazione a documenta. Cfr. A. Romagnolo, *Leone Minassian*, Electa, Milano 2000, n. 107.

personale nel 1948<sup>1</sup>, o da Apollonio che aveva dedicato all'artista un articolo su "La Fiera Letteraria"<sup>2</sup> nello stesso anno. Entrambi i critici insistevano su un carattere simbolico-evocativo dell'oggetto<sup>3</sup>, e tale aspetto riscontrava affinità con l'interpretazione proposta da Haftmann della Metafisica. Non è tuttavia da escludere che l'interesse del critico tedesco possa essere stato legato anche alla vicenda biografica di Minassian, che nel 1919 aveva dovuto lasciare la Turchia per sfuggire alle persecuzioni del popolo armeno, rifugiandosi prima a Napoli e poi, dal 1921, a Venezia. Per quanto la visione estetica di Haftmann tendesse marcatamente a separare la produzione artistica dalle contingenze storiche e sociali, come visto egli insisteva particolarmente nel discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione della seconda documenta sul ricordo della guerra greco-turca tra gli eccidi del secolo, e affianca la figura di Atatürk a quelle di Hitler, Mussolini e Stalin. Oggetto di una sostanziale rimozione storica, la "questione armena" affiora dunque in tutta la sua complessità se si considera il vissuto dell'artista, in modo non dissimile - se non per l'ovvia differenza di notorietà - da quanto avvenuto per Gorky<sup>4</sup>, anch'egli esposto a Kassel.

Decisamente più noto a questa data era invece l'artista Zoran Mušič, come visto presentato come una sorta di outsider nelle recensioni della prima documenta. Nel 1959 era proposto nell'ampio spazio del secondo piano suddiviso in pannelli con tre quadri, *Motife Dalmate* del 1951 dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam, *Été en Istrie e Vent et soleil* del 1958 della Galerie de France. A seguito della prima documenta egli aveva avuto altre occasioni espositive in Germania, quali la partecipazione alla mostra dedicata al disegno italiano curata da Degenhart, organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di Monaco tenutasi a Berlino nel 1956, e alla mostra dedicata alle acqueforti e alle xilografie tenutasi alla Staatliche Graphische Sammlung München nel 1957. Inoltre Wolfgang Christlieb gli aveva dedicato un articolo monografico pubblicato su "Das Kunst und das schöne Heim" in cui ne ripercorreva brevemente la carriera artistica ricordando anche l'esposizione a Kassel. Anche il valore assicurativo dell'opera *Motife Dalmate*, corrispondente a 13.000 fiorini olandesi

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Marchiori, *Nature morte di Minassian*, catalogo della mostra, Milano, Galleria della Spiga, Milano 1947.

<sup>2</sup> U. Apollonio *Profili. Minassian*, in "La Fiera Letteraria", n.31, Roma, 24 ottobre 1948, pp. 8-9.

<sup>3</sup> Marchiori scriveva: "Ogni forma acquista un rilievo di simbolo, significa qualcosa di più di quanto rappresenta e, messa a fuoco da un obiettivo implacabile, si mostra senza mistero. Tuttavia, nella serie di cose sovvertite che si compongono in quadri, esiste una misura dissimulata o, forse, una misura inconscia, che è la ragione segreta di queste pitture tanto inconsuete".

G. Marchiori, *Nature morte di Minassian*, cit., s.p.

Apollonio invece insisteva maggiormente sulla dimensione Metafisica e vicina al Surrealismo, affermando che "l'implacabile descrittività degli oggetti si attenua in un fatto contemplativo, ricco su allusività.

U. Apollonio *Profili. Minassian*, cit.

<sup>4</sup> Cfr. D. Paparoni, *L'America armena di Arshille Gorky*, in *Il bello, il buono e il cattivo*, cit., pp. 217-238.

(oltre due milioni di lire secondo la valuta corrente nel 1959<sup>1</sup>), rispecchia un incremento del valore di mercato dell'artista, che viene presentato a Kassel con una valutazione che supera alcune delle opere di Vedova.

Infine anche in questa sezione era proposto Marini, introdotto all'inizio del percorso espositivo del Museo Friedericianum nella sala 3 con tre olii di soggetto equestre realizzati tra il 1953 e il 1951; uno di questi - *Due cavalieri* del 1953 - era posto in diretto dialogo con una scultura dello stesso artista di analogo soggetto, *Cavallo e cavaliere* del 1947 e con un'opera della serie *Pomona* datata in catalogo 1949-58. Marini era presente in tutte le sezioni della mostra, a conferma dell'assoluta centralità che gli era attribuita; oltre che in quelle della pittura e della scultura, figurava infatti anche nella grafica, con cinque litografie del 1952 edite dalla Curt Valentin Gallery di New York. In questa sezione era proposto anche un lavoro di Perilli, il libro d'artista *Time Capsule 6958*, contenente testi e litografie originali, edito nel 1958 per le edizioni "L'esperienza moderna", la rivista che aveva fondato assieme a Novelli l'anno precedente.

Un primo elemento degno di nota che emerge da un punto di vista generale è come rispetto alla precedente edizione sia molto più forte la presenza di artisti italiani provenienti da gallerie o collezioni tedesche o internazionali - per la pittura così come per la scultura - e tale aspetto sembra quindi rispecchiare un incremento di circolazione dell'arte italiana. Sono infatti di provenienza tedesca alcune delle opere di Afro, Birolli, de Chirico, Dorazio, Moreni, Vedova, Morandi, mentre provengono da musei olandesi opere di Marini e Mušič, da collezioni francesi quelle di Consagra e Magnelli, un'opera di Pomodoro e una di Santomaso. Se si considerano le assicurazioni le differenti provenienze riflettono anche una differenza di valori: tendenzialmente le opere di gallerie italiane vengono assicurate per prezzi più elevati, talvolta anche doppi, rispetto a quelle provenienti da collezioni estere; sussistono però anche marcate "interne" in relazione alle diverse gallerie nazionali. Ad esempio il Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam assicura la propria opera di Marini per un valore che sfiora i 5.000.000 di lire (30.000 fiorini<sup>2</sup>), mentre è proposto un valore doppio per quanto concerne quelle di proprietà dell'artista stesso e della collezione Jesi. Nel caso di Morlotti invece tutte le opere provengono dall'Italia ma presentano valori molto diversi: *Colloque* della collezione Cavellini è assicurata per appena 350.000 lire, uno dei valori più bassi, mentre *Bagnanti*, di proprietà di Birolli, lo è per 900.000 lire e *Paesaggio*, della Galleria Il Milione, 5.000.000 di lire, corrispondente invece ad una delle cifre più alte.

Nel complesso le opere dell'informale italiano si collocano su un valore che oscilla tra 1 e 2 milioni di lire (Capogrossi, Vedova, Afro, Birolli, Cassinari). Tra le

---

<sup>1</sup> 2.140.151 lire.

<sup>2</sup> Secondo la valuta del 1950 30.000 fiorini corrispondevano infatti a 4.938.810 lire.



quotazioni più basse spicca invece Fontana, i cui Concetti Spaziali della Galleria del Naviglio sono assicurati per sole 500.000 lire, e sullo stesso valore si pone Scanavino, mentre le opere di Minassian e Dorazio sono quelle dal valore più basso, di 400.000 lire.

In generale il valore di mercato trova corrispondenza con la fortuna critica che emerge da un'analisi della rassegna stampa, ma con alcune incongruenze. Ad esempio scarsissimo spazio viene dato a Spazzapan, di cui si è trovata unicamente una segnalazione nella recensione di Kurt Leonhard<sup>1</sup>. Analogamente si è reperita una segnalazione di Turcato (il cui *Deserto dei Tartari* risulta assicurato per 2.500.000 lire), solamente nella recensione di Curt Schweicher, per quanto vi sia definito come uno dei migliori esponenti della giovane pittura italiana<sup>2</sup>. Tra i nomi segnalati in modo ricorrente nelle recensioni si trovano invece Afro, Vedova, Burri, Moreni; Martin Meyer vede appunto in Afro e Moreni i due “nomi di punta” della scena italiana<sup>3</sup>, leggendo le loro ricerche come sul punto di confine tra astratto e figurativo, criptico il primo, che definisce un *Braque o Corot della sua generazione*, e di una maggiore violenza espressiva il secondo, ma con un'irrequietezza sempre controllata che lo distingue da altre ricerche tachiste.

In particolar modo su Burri soffermano diversi articoli: Hans Theodor Flemming<sup>4</sup> identifica quale tratto distintivo delle ultime ricerche la “libertà”, intesa come emancipazione dai modelli e dagli stilemi artistici del passato, compresi quelli determinati dai valori umanistici; tra gli esempi di tale rinnovamento estetico riporta appunto la poetica di Burri, affermando che essa dimostra come anche da scarti di tessuto, legni bruciati e metalli ossidati si possano trarre composizioni di incredibile poeticità. Kurt Leonhard<sup>5</sup> cita invece Burri e Rothko come massimi esempi di artisti ancora capaci di “scioccare” laddove il *tachism* ha perso la sua carica rivoluzionaria. Entrambi, afferma, riescono ad instaurare un nuovo rapporto, di carattere “culturale” con l'immagine; Rothko portando all'estremo la riduzione, Burri creando una “bellezza senza precedenti dalla bruttezza” in modo “abietto e solenne al contempo” al punto da definire “Schwitters un Biedermeier idilliaco confronto a queste sanguinose reliquie”<sup>6</sup>. Non tutti i pareri sono però favorevoli e non mancano stroncature delle ricerche più sperimentali: ad esempio Barbara Klie<sup>7</sup> critica Burri e afferma che nell'informale “tutto è permesso”, rendendo l'arte un linguaggio balbettante, incapace di comunicare con il fruitore.

---

<sup>1</sup> K. Leonhard, *Aktuelles Gestalter und Gestikulanten*, cit.

<sup>2</sup> C. Schweicher, *Il.documenta'59*, cit.

<sup>3</sup> M. Meyer, *Strom, in dem wir schwimmen*, in “Vorwärts”, 24 luglio 1959.

<sup>4</sup> H.T. Flemming, *Wo steht die bildende Kunst heute?*, cit.

<sup>5</sup> K. Leonhard, *Aktuelles Gestalter und Gestikulanten*, cit.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> B. Klie, *“Documenta” in Kassel*, cit.

La selezione dell'arte italiana proposta alla seconda *documenta*, e in parte riconfermata nell'edizione successiva, presenta dunque una tendenza a restare ancorata alle ricerche già proposte nella precedente edizione; per quanto siano proposti artisti legati allo Spazialismo come Dova e Fontana o figure come Perilli e Dorazio che avevano fatto parte di Forma 1, la loro presentazione appare come marginalizzata e non riesce a scalfire il carattere cristallizzato, non aggiornato, con cui si sono riprese pedissequamente ancora una volta le posizioni espresse in *Malerei*. Il tentativo di modellare la selezione intorno al motto haftmaniano di un'arte "divenuta astratta" come espressione del mondo libero, non implica semplicemente l'esclusione di quei linguaggi, come illustrato inizialmente, legati al racconto realista, ma un'ipostatizzazione della nozione stessa di arte che determina l'esclusione di ricerche che implicano un rinnovato interesse per i processi produttivi, linguistici, legati alla cultura di massa: la marginalizzazione e l'incomprensione di Fontana - così come il fatto che non siano inclusi Klein o gli esponenti del gruppo Zero - si pongono così sullo stesso piano del boicottaggio sistematico operato verso la sezione del design fortemente voluta da Bode. Al di là di effettive implicazioni propagandistiche, *documenta II* si pone come una mostra in cui l'astrattismo informale è ancora proposto come unica alternativa valida al Realismo di matrice sovietica.

#### 4.6 Il caso Guttuso

L'esclusione di Renato Guttuso, artista a cui Haftmann dedicherà ampia attenzione nei suoi scritti successivi, si pone come un caso specifico di particolare interesse, sintomatico della posizione più generalmente adottata nei confronti del realismo, che sarà esposto a Kassel solamente nel 1977 alla settima *documenta* curata da Manfred Schneckenburger (che vedrà anche l'inclusione di Guttuso).

Non solo il nominativo dell'artista risulta inizialmente presente tra le possibili inclusioni nella seconda *documenta*<sup>1</sup>, ma anche in occasione della successiva viene inizialmente pensata la sua inclusione nella mostra dedicata al disegno, come risulta da una lettera inviata da Haftmann a Marchiori. Nel febbraio del 1964, a pochi mesi quindi dall'inaugurazione, egli richiede infatti al critico italiano aiuto nel reperimento di lavori di Boccioni, Carrà, Scipione, Severini e Sironi - che saranno inclusi nella mostra - e "di qualche disegno di quelli crudi, che Guttuso faceva duramente la guerra"<sup>2</sup>. Anche in questo caso l'artista sarà però escluso dalle selezioni definitive, per ragioni che non emergono dalla documentazione ma

---

<sup>1</sup> Cfr. cap. 4.4.

<sup>2</sup> Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori, 29 febbraio 1964.  
In: AGM b.27 / fasc. 50.  
Apparato documentario 4.19.

la cui spiegazione può essere dedotta da un'analisi delle posizioni di Haftmann nei confronti del pittore.

Come illustrato nel precedente capitolo, in *Malerei* Haftmann introduce Guttuso in relazione alle ricerche italiane che, negli anni tra le due guerre, erano riuscite a portare avanti una linea alternativa rispetto al gusto novecentista, citandolo assieme a Birolli e Santomaso come uno dei “rari e pochi nomi” degni di essere segnalati in un panorama definito come “sonnolento”. A proposito del pittore egli parla di un “pathos astratto” che esige una diretta drammaticità di mezzi ritrovata nel modello di Van Gogh, affermando che in lui sopravviveva sempre un “antico istinto latino che mirava a raffrenare e disciplinare la forma” e vedendo la sua prima produzione come tendente a una composizione costruttiva e astratta del quadro, fino al “drammatico precipitarsi degli eventi” che lo indusse ad una “convinta adesione al marxismo”.<sup>1</sup> Nell'ultimo capitolo del saggio, dedicato all'arte del dopoguerra, definisce quindi le istanze basate su forme espressive oggettive - determinate da impulsi religioso-umanitari o politico-sociali - come una forma di aberrazione estetica e un “errore di ragionamento”, con effetti negativi anche su quegli artisti meno inclini ad aderire al dogmatismo, tra cui include anche Picasso. Riguardo alla situazione italiana ripercorre la spaccatura del Fronte Nuovo delle Arti e la conseguente contrapposizione tra realisti e astrattisti, identificando appunto in Guttuso la figura chiave del primo raggruppamento e definendolo come uno dei pochi pittori nell'ambito italiano che impostava la sua ricerca su linee di partito. All'interno di una visione che tende dunque a misconoscere la presenza stessa di una linea di ricerca legata al racconto realista, egli riscatta però in parte la figura del pittore siciliano, elogiandone la componente arcaista e il recupero del folclore regionale<sup>2</sup>.

Proprio su questa componente insisterà nei suoi studi degli anni '70, in cui rivedrà il proprio giudizio per quanto concerne la produzione più recente del pittore; negli stessi anni egli sarà inoltre uno dei principali promotori in area tedesca di un altro artista italiano legato al realismo, Giuseppe Zigaina, di cui cura la prima mostra personale nella Germania Federale<sup>3</sup> e un saggio monografico<sup>4</sup>, in cui interpreta la poetica come “realista” e “politica” ma al contempo come valida alternativa a quel “realismo critico” che, manipolando il reale, di fatto non raggiunge “l'arte”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Haftmann, *Malerei*, op. cit, p. 299-300

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> W. Haftmann, *Zigaina in Berlin*, cit.

<sup>4</sup> W. Haftmann, *Zigaina*, Catalogo della mostra, Galleria Santa Croce, Firenze 1974

<sup>5</sup> “Il tema fondamentale rimane sempre la ferita del mondo. Questi dipinti sono quindi dipinti realistici e ancora politici. Sono dipinti realistici perché partono da una determinata realtà geografica, storica, sociale e umana da cui deriva la risposta politica come metafora figurativa. Sono politici perché insistono ostinatamente sull'eterna ferita che la crudeltà e l'ossessiva ricerca di potere da parte dell'uomo provocano sull'uomo stesso e sul mondo. Mi sembra che i dipinti di

Risulta particolarmente esemplificativo di un primo cambiamento di prospettiva nei confronti del realismo il saggio dedicato alla produzione più recente di Guttuso redatto in occasione della mostra del 1971 presso la Galleria Toninelli *Guttuso. Immagini autobiografiche*<sup>1</sup>. Qui egli pone il pittore nel solco di quella poetica del ricordo che - a partire in ambito letterario da Proust, Musil e Kafka - “divenne un metodo per penetrare l'essenza stessa del mondo fenomenico”<sup>2</sup>. Haftmann propone come esempio tra i più altamente poetici di un complesso sistema di realtà attraverso il ricordo *Conversazione in Sicilia*<sup>3</sup> di Vittorini, ricordando il suo legame con Guttuso. Nel saggio tornano quindi quelli che erano i temi ricorrenti della critica di Haftmann, e in particolare la poetica del ricordo come strumento di evocazione del reale, come visto proposto fin dai suoi articoli dell'immediato dopoguerra.

Un secondo incontro che propone come decisivo è quello con Morandi, che si afferma avvenuto nel 1965 quando ormai il pittore era prossimo alla morte (avvenuta in realtà nel 1964), raccontato nella forma aneddotica di una sorta di “redenzione”, con il chiaro valore simbolico che essa veicola, quasi da “topos vasariano”:

[...] nel maggio del 1965 Guttuso si era recato da Giorgio Morandi, il grande pittore che stava spegnendosi nella sua piccola abitazione di Via Fondazza a Bologna. Fu uno dei rari incontri con Morandi, appena uno sguardo al semplice mondo del grande maestro, al suo ascetico viso. Solo poche parole fra i due pittori; Guttuso se ne andò profondamente commosso. [...]  
Alcuni anni prima, Guttuso era a volte entrato in polemica con Morandi per quel suo rifugiarsi nell'elusività delle nature morte e dei suoi paesaggi ermetici, giacché, per le sue convinzioni ideologiche, non riusciva ad ammettere che la pittura di vasi o bottiglie potesse avere una valenza sociale. Era uno di quei

---

Zigaina arrivino a Berlino a tempo opportuno, perché nella nostra città incapsulata cominciano a ammucchiarsi parecchi errori. Infatti questi dipinti portano un utile controargomento a quello che in questa città viene celebrato come “realismo critico”. Questo “realismo” vuole riferirsi alla critica della nostra realtà sociale. Come materiale di partenza esso si serve di fotografie, di riviste e di giornali - che gridano dai chioschi delle grandi città - per montare i suoi collages dipinti. La realtà ivi riprodotta manca tuttavia di verità. È una realtà manipolata. [...] Il pericolo è che il pittore stesso diventi un manipolatore manipolato e la sua produzione pittura politica applicata. Il contenuto di verità di questa produzione nei confronti della realtà corrisponde a quello del mondo caduco delle riviste; il quale, in conseguenza della deformazione dei fatti, viene nullificato. Così non si può certo raggiungere l'“arte” ma nel migliore dei casi solo un artificioso cartellonismo a sfondo propagandistico”.

W. Haftmann, *Zigaina in Berlin*, cit. trad. it. in C. Pirovano (a cura di), *Zigaina. Opere 1947-2000*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Revoltella, 22 settembre - 5 novembre 2000, Electa, Milano 2000, p. 153.

<sup>1</sup> W. Haftmann, *Guttuso. Immagini autobiografiche*, Toninelli, Milano 1971 (trad. ted. *Guttuso. Autobiographische Bilder*, Propyläen, Francoforte 1973) rist. parz. in W. Haftmann, *La memoria, la realtà, l'idea*, in *Renato Guttuso: negli scritti di Guttuso, De Micheli, Soby, Russoli, Sciascia, Longhi, Cooper, Vittorini, Del Guercio, Haftmann, Spies, Solmi*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1976, pp. 23- 33.

<sup>2</sup> Ibid., p. 24.

<sup>3</sup> E. Vittorini, *Conversazioni in Sicilia*, cit.

casi, per altro non rari, in cui l'ideologia pregiudicava la sua valutazione critica e ritardava la consapevolezza artistica della sua stessa attività.

Ora la visita a Morandi gli aveva fatto capire più chiaramente come il pittore bolognese, pur non usando il pennello con ira e passione, pur dipingendo oggetti tra i più comuni, fosse tuttavia in grado di portarne in primo piano l'esistere ostinato, l'essenza poetica<sup>1</sup>.

Haftmann identifica quindi nella poetica di Guttuso un conflitto persistente tra una messa in scena letta come declamatoria e descrittiva nel senso del Realismo Socialista, e una poetica dell'oggetto, del ricordo, della simbolizzazione della cosa, che prenderà piede soprattutto a partire dagli anni '60 e che vede nelle rievocazioni della Sicilia e nelle impressioni infantili la propria fonte privilegiata. Ancora spiccatamente aneddotico è quindi il racconto dell'infanzia del pittore (la regione contadina poverissima, il legame con il padre, l'incontro con un artigiano che dipinge i carri siciliani che determina il suo avvicinamento alla pittura) a cui segue il ricordo della guerra e della resistenza come esperienze ancora fondamentali per le sue ultime opere, per cui parla al contempo di un evolversi sul piano espressivo e sintattico verso una forma "quasi vicina all'astrattismo" in cui i dati della realtà non sono mai resi in forma descrittiva ma trasfigurati su di un piano simbolico.

In chiusura del passo egli riporta in modo esplicito la sua distanza dalla produzione di Guttuso degli anni '50, aspetto che permette di cogliere le ragioni della sua mancata inclusione a documenta:

Vorrei concludere questo breve esame con un richiamo personale. I contatti più frequenti con Guttuso li ebbi negli anni del fascismo e della guerra. Avevamo molti amici comuni. Attraverso quegli anni difficili ebbi modo di seguire con vivo interesse e partecipazione l'evolversi della sua arte. A partire dal 1950, tuttavia, fu sempre più difficile per me tenere dietro al suo lavoro, comprendere la sua conversione ad un realismo retorico di netta impronta politica e partitica. [...] Ho scritto perciò queste pagine non solo al fine di chiarire a me stesso i nuovi quadri di Guttuso e la mia nuova posizione di fronte alla sua opera, ma soprattutto come segno di una ritrovata amicizia<sup>2</sup>.

Il critico tedesco riprende sostanzialmente una linea interpretativa sorta a partire dagli anni '50, improntata su una lettura della poetica dell'artista che prende le distanze dalle radicalizzazioni della sua interpretazione in chiave puramente ideologica, tanto nel versante definito da Crispolti come "in positivo", legato alla critica marxista, quanto da quello "in negativo", proprio dei detrattori che vedono nella sua ricerca una forma di "asservimento ideologico"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 25.

<sup>2</sup> Ibid., p. 33.

<sup>3</sup> Cfr. E. Crispolti, *Introduzione a Guttuso*, in E. Crispolti (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 1, Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1983, pp. XXIII.

Nel 1991 Haftmann torna su Guttuso, in occasione della mostra itinerante curata da Calvesi *Renato Guttuso. Gemälde und Zeichnungen*<sup>1</sup>, definendo come restrittiva l'interpretazione critica che tende a confinarne la poetica nell'ambito del Realismo Sociale e identificando nella "libertà" e nell'"amore" - gli stessi due termini quindi proposti quali manifesto della seconda documenta - le reali fonti della sua ricerca:

Il predominio della politica, prima e dopo la seconda guerra mondiale, che è stata in realtà una guerra civile europea, ha comportato la costrizione della figura di Renato Guttuso nel ruolo di uno dei maggiori pittori internazionali del "socialismo reale" permeato di comunismo rivoluzionario. Alcuni suoi dati biografici sembrano confermarlo: [...] Tuttavia la libertà e l'amore furono i veri moventi dell'attività artistica di Guttuso, rivolta contro ogni tipo di violenza e di odio, contro cioè quei microbi mortali che il totalitarismo politico - da sempre e in ogni forma - cerca di "immettere in circolo", per così dire, nell'arte e dai quali nacque anche quell'arte politica applicata che è stata indicata come "realismo socialista". Nel 1948 Stalin ne ribadì in senso dottrinario l'opportunità. Ma ciò non riguarda Guttuso! In realtà la sua opera di pittore ha preso forma dal confronto personale con l'epoca in cui è vissuto, col proprio senso morale dell'esistenza e le proprie pulsioni artistiche, confronto in cui anche il dato politico trova la sua collocazione<sup>2</sup>

È nel folclore, nella pittura naïf di Rousseau, nell'Espressionismo della Scuola Romana e nella lezione formale prima che "politica" di *Guernica* che egli arriverà quindi a identificare le radici del pittore, rileggendone la poetica in una chiave del tutto depoliticizzata, al punto da affermare che "la sua fede politica di fatto non pesò sulle scelte in ambito formale ed ebbe effetto solo sulla scelta tematica"<sup>3</sup>; paradossalmente Haftmann arriva a contrapporre l'artista al Realismo stesso, inteso come stile dogmatico e totalitario: "Guttuso dunque non è assolutamente in affiliazione di quel "realismo socialista" che opera in un vuoto anacronistico"<sup>4</sup>.

Se uno sguardo alle posizioni espresse da Haftmann a partire dagli anni '70 permette di mettere in luce come egli non rifiuti, almeno in epoca successiva alla seconda documenta, le ricerche di due artisti come Guttuso e Zigaina esplicitamente legati al "racconto realista", risulta al contempo evidente come la chiave di lettura proposta si basi su un sostanziale rifiuto delle valenze civili e sociali di questa poetica, attraverso una rivisitazione che nel caso di Guttuso passa per l'esaltazione di un repertorio iconografico di matrice mitico-legendaria legato alle tradizioni siciliane, in quello di Zigaina per una contrapposizione con le

---

<sup>1</sup> W. Haftmann, *Guttuso. Mensch und Werk*, in M. Calvesi (a cura di), *Renato Guttuso. Gemälde und Zeichnungen*, catalogo della mostra, Kunsthalle Tübingen, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstverein in Hamburg 1991, G. Hatje, Stuttgart 1991 (trad. it., *Guttuso*, Art Dossier n.208, Giunti Editore, settembre 2004).

<sup>2</sup> W. Haftmann, *Guttuso*, cit., pp. 5-6.

<sup>3</sup> Ibid., p. 19.

<sup>4</sup> Ibid., p. 46.

ricerche improntate su un ritorno all'oggetto, dalla Pop Art al concettuale, di cui non viene riconosciuto neppure lo status artistico, e quindi come esaltazione del medium tradizionale della pittura.

Nella monografia su Morlotti del 1982 Arturo Carlo Quintavalle si sofferma sulla semplificazione operata dal "racconto" della ricerca pittorica del dopoguerra in Italia che ha voluto ipostatizzare una distinzione tra una linea dell'ideologia e una linea della non ideologia, ossia un'arte del "realismo" e una dell'"astrattismo", riducendo a questa semplificazione una molteplicità di ricerche e percorsi<sup>1</sup>. Questa stessa tipologia di racconto ritorna in Haftmann, che accoglie un analogo binarismo ma al contempo priva il fronte realista italiano di quello che era comunemente letto come il suo protagonista, ridimensionando ogni portata politica a semplice fattore marginale della sua poetica. Tale "riscatto" in chiave formale non trova tuttavia ancora spazio alle documenta degli anni '50 e '60. Per quanto la contrapposizione tra realismo e astrattismo potesse apparire infatti ormai come un dibattito sostanzialmente esaurito in Italia - lo stesso Guttuso con la pubblicazione su "Paragone" di *Del realismo, del presente e d'altro*<sup>2</sup> criticava la tendenza a "dividere il mondo in due" - le due esclusioni risultano esemplificative del taglio della manifestazione, e quindi del suo anacronismo.

Come visto nel capitolo 4.2, sono numerose le recensioni che criticano la parzialità delle scelte operate nella seconda documenta, e in questa linea si ineriscono anche le segnalazioni dell'assenza di Guttuso. Nella recensione anonima pubblicata su "Der Spiegel"<sup>3</sup> si afferma che il proposito di "documentare l'arte dopo il 1945" viene contraddetto dalla linea di esclusione di quelle ricerche basate su una "sintesi tra espressionismo e realismo", riconducendo a questa impostazione Rivera, Guttuso e Buffet, e si sostiene che la spiegazione data da Haftmann, secondo cui tali ricerche non abbiano avuto seguito e si concludano in una forma di manierismo, di fatto possa essere applicata anche a molte ricerche astratte incluse invece nella manifestazione. Analogamente l'accusa di un'impostazione dichiaratamente parziale è espressa da Hellmut Kotschenreuther, nell'articolo dal titolo particolarmente esplicativo *Das ist nur eine Teilansicht der Kunst nach 1945*<sup>4</sup> (*Questa è solo una visione parziale dell'arte dopo il 1945*), in cui si sottolineano la mancanza di Guttuso e Fougeron, del Realismo Magico americano e inglese, di Ben Shahn, dei muralisti messicani e nuovamente di Buffet, affermando che l'influsso di questi artisti non può essere sottostimato. Anche nel già citato articolo di Ulrich Seelmann-Eggebert<sup>5</sup> si parla

---

<sup>1</sup> A.C. Quintavalle, *Morlotti: struttura e storia*, cit.

<sup>2</sup> R. Guttuso, *Del realismo, del presente e d'altro*, in "Paragone", VIII, n. 85, gennaio 1957, Sansoni, Firenze, pp. 63-74.

<sup>3</sup> *Documenta. Im Wolfspelz*, in "Der Spiegel", 29 luglio 1959.

<sup>4</sup> H. Kotschenreuther, *Das ist nur eine Teilansicht der Kunst nach 1945*, in "Berliner Morgenpost", 19 luglio 1959.

<sup>5</sup> U. Seelmann-Eggebert, *'documenta' zwischen Ja und Aber*, cit.

di una selezione di natura politica esplicitata dal testo di Haftmann in catalogo e Jan Willmes nell'articolo proposto nei giorni di chiusura della mostra afferma che non sono mancante le obiezioni al taglio scelto per la sezione pittorica e cita le omissioni di Ben Shahn per quanto concerne l'arte americana, Guttuso, Buffet, Lorjou, Dalì, Middledich per quella europea. È stato reperito invece un solo caso in cui viene fatto il nome di Zigaina, stranamente non citando anche Guttuso, in una recensione austriaca scritta da Johann Muschik su "Neues Österreich"<sup>1</sup>. Anche in questo caso si critica il taglio della mostra e il fatto che illustri solo l'arte astratta, tralasciando "il Neorealismo americano, italiano e francese", il "verismo messicano" e "l'interpretazione esistenzialista del reale" della Francia.

Il fatto che nelle recensioni della prima documenta non sia segnalata l'assenza di Guttuso, mentre essa trovi spazio in quelle della seconda, risulta esemplificativo della differenza con cui il dibattito tra realismo e astrattismo si è sviluppato nella Germania Federale. Nel saggio che introduce il catalogo della mostra tenutasi alla Haus der Kunst di Monaco nel 1988 *Mythos Italien. Wintermärchen in Deutschland*, dedicata al modernismo italiano e ai suoi rapporti con la Germania, Carla Schulz-Hoffman<sup>2</sup> afferma che, a differenza che in Italia, nessun pittore tedesco del dopoguerra si sarebbe mai posto il quesito se essere "astratto" o "realista", in quanto ogni forma di realismo era screditata come espressione di un regime totalitario; le stesse posizioni tornano nell'intervento di Wolfgang Holler<sup>3</sup>, secondo cui un artista come Guttuso non avrebbe potuto "giocare nessun ruolo" nel mercato artistico della giovane Repubblica Federale in cui le tendenze realiste erano assimilate all'ideologia dell'arte "Blut und Boden" e in cui l'astrattismo era visto come espressione della liberazione.

Guttuso rappresenta invece in questa fase un riferimento per la Germania dell'est<sup>4</sup> - in un momento in cui accanto all'influenza della cultura artistica messicana si guarda fortemente al Realismo italiano<sup>5</sup> - tuttavia negli anni

---

<sup>1</sup> J. Muschik, *Bildnerische Verteidigung der Humanität*, in "Neues Österreich", 22 luglio 1959.

<sup>2</sup> C. Schulz-Hoffmann, *Mythos Italien - Wintermärchen Deutschland. Konstanten der Italienischen Kunst 20. Jahrhunderts im Vergleich mit Deutschland*, in C. Schulz-Hoffmann (a cura di), *Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, catalogo della mostra, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München und Ausstellungsleitung, Haus der Kunst München, 24 marzo - 29 maggio 1988, Prestel-Verlag, München 1988, p. 21.

<sup>3</sup> W. Holler, *Dynamisierung des Kunstbegriffes - Italien 1940-1960*, in C. Schulz-Hoffmann (a cura di), *Mythos Italien*, cit., p. 79.

<sup>4</sup> Cfr. *Deutsche Akademie der Künste*, Internationale Kunstausstellung, Berlin Ost 1951.

Alla mostra partecipano anche Mazzacurati e Zigaina.

<sup>5</sup> Lo scambio con l'Italia è avviato dall'inizio del decennio: in occasione della *mostra III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten für den Frieden* che si tiene a Berlino nel 1951 vengono proposte opere di Guttuso, Martucci, Mazzacurati, Zigaina. Inoltre nel 1955 Guttuso è nominato "korrespondierendes Mitglied" (corrispondente dall'estero) della Deutsche Akademie der Künste.

Cfr. F. Mattio, *L'altra Germania. Arte e dibattito artistico nella Repubblica democratica tedesca, 1955-1959*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", anno III, n.4-5, dicembre 2006, p. 286.



successivi inizia ad essere oggetto di attenzione anche all'ovest: in particolare nel 1956 è presentato all'Istituto Italiano di Cultura di Monaco all'interno della mostra *Italienische Zeichnen der Gegenwart* e l'anno successivo alla Haus der Kunst della stessa città nella mostra *Italienische Kunst von 1910 bis zur Gegenwart*. La segnalazione della sua assenza in numerose recensioni della seconda documenta, a differenza di quattro anni prima, diventa quindi specchio di un cambiamento della ricezione del realismo italiano nella Germania Federale, di cui l'esposizione di Kassel, ancorata alla visione haftmanniana del "divenire astratto dell'arte", non si fa portatrice. La contrapposizione tra realismo e astrattismo informale su cui si basa la seconda documenta non si limita però ad implicare l'esclusione del primo, ma si riflette anche nella chiusura verso le ultime ricerche, come risulta evidente nel caso di Lucio Fontana.

#### 4.7 Fontana come artista kitsch

Nei suoi scritti Haftmann considera in modo del tutto marginale lo Spazialismo e anche a documenta esso viene sostanzialmente sottostimato. In particolare risulta emblematica di una diffidenza diffusa la polemica che scatenano le opere di Fontana proposte alle seconda documenta, due *Concetti Spaziali* dello stesso anno prestati dalla Galleria del Naviglio.

Il 16 luglio, a pochi giorni dall'inaugurazione della seconda documenta, esce sull'"Hersfelder Zeitung" una recensione siglata Avs<sup>1</sup>, in cui si afferma che tra i pittori più interessanti in mostra c'è Afro, mentre non hanno nessuna attrattiva le tele tagliate di Fontana che avrebbe potuto offrire qualcosa di meglio; due giorni dopo Karl Ruhrberg scrive sul "Düsseldorfer Nachrichten"<sup>2</sup> che l'artista si è limitato a tagliare dei quadri (mentre definiscono poetiche le soluzioni di Burri). Il 29 dello stesso mese l'"Hessische Allgemeine"<sup>3</sup> riporta invece la notizia di due quadri esposti a documenta danneggiati da ignoti: *Concetto spaziale* di Fontana che sarebbe stato "completato" con un oggetto affilato, e un quadro di Jan Lebestein, in cui parte del colore sarebbe stata asportata con un dito. Curiosamente nessun'altra testata sembra menzionare questo fatto, né ne è stata reperita alcuna documentazione tra i materiali consultati presso il documenta Archiv. Difficile quindi stabilire se si sia trattato di un danno di poco conto, se la notizia sia in realtà infondata o se addirittura l'anonimo articolista non abbia confuso i tagli originali dell'opera con un atto vandalico; sarebbe dunque erroneo attribuirle un eccessivo valore; tuttavia il modo in cui viene proposta risulta sintomatico di un senso di disprezzo particolarmente sentito verso l'artista,

<sup>1</sup> AvS., *Documenta II - kritisch betrachtet*, cit.

<sup>2</sup> K. Ruhrberg, *Die Welt als Zeichen und Symbol*, cit.

<sup>3</sup> *Zwei documenta-Bilder von Unbekannten beschädigt*, in "Hessische Allgemeine", 29 luglio 1959.

a prescindere dal fatto che esso si sia concretizzato o meno in un danno diretto ad opera di un “indignato” spettatore.

Proprio di “indignazione” parla l’autore dell’articolo che esce sullo “Schwäbische Donau-Zeitung”, siglato K.F.:

Due opere ci hanno lasciati indignati, non scioccati ma espressamente indignati: la prima è la tele verde acido con una linea di bronzo d’orato e quattro veri tagli, di Lucio Fontana (argentino). Qua si supera il confine con il kitsch, così come nelle sculture di plastica colorata di Franchiani [sic]<sup>1</sup>

La stroncatura più forte è però proposta da René Drommert, critico artistico e teatrale formatosi con Aby Warburg, che scrive sulle pagine di “Die Zeit”:

La seconda documenta non mi pare priva di drastici errori. Cercherò di descrivere almeno un esempio che ne è sintomatico.

Una tela demolita come “arte”:

Il quadro più brutto della mostra è quello di Lucio Fontana, il pittore nato in Argentina nel 1899 che ora vive a Milano. Il pezzo verniciato e appositamente preparato che ha esposto si chiama Concetto spaziale 2001 ed è stato completato nel 1959. È grande 125 x 100 centimetri e comprende solo due colori. Il colore principale, con cui la superficie è dipinta in modo uniforme è verde, verde erba, un colore molto amichevole, ma che non dice nulla. Sulla tela dipinta in questo modo, ci sono quattro tagli inclinati a destra, quasi paralleli tra loro, tagliati per una lunghezza tra i 30 e i 50 centimetri circa: i bordi risultanti dai tagli si rigonfiano in avanti. Uno dei tagli è contornato di bronzo dorato, per una larghezza di circa 17-22 cm, e una lunghezza di 90. Questo è tutto.<sup>2</sup>

Drommert prosegue definendo Fontana “un apprendista pittore” e portandolo ad esempio di quella che legge come una sorta di “truffa” dell’arte contemporanea, in cui oggetti estranei al dominio estetico vengono proposti come opere d’arte. In nome di quello che ritiene essere un presunto carattere evocativo egli afferma che la critica attribuisce alle opere valori alti (arcaici, cosmici, mitici) in modo fondamentalmente arbitrario. Il concetto di evocazione, prosegue, utilizzato per legittimare ogni forma di ricerca, può di fatto essere applicato anche alle macchie di inchiostro di Rorschach, e non ha quindi senso attribuire a opere come quelle di Fontana un valore superiore a quello che si riconoscerebbe ad un test psicologico.

Nel caso della recensione di “K.F” Fontana viene quindi ascritto alla categoria estetica del “kitsch”, termine che rimanda ad un preciso dibattito sorto in area tedesca, che aveva visto l’imporsi di tale categoria in senso antinomico rispetto a quella artistica (come già visto nel capitolo dedicato a de Chirico). Nelle parole dell’anonimo autore, ascrivere l’opera all’ambito del kitsch non significa

---

<sup>1</sup> K.F., „documenta II“: mit Abstand gesehen, in “Schwäbische Donau-Zeitung”, 29 agosto 1959.

<sup>2</sup> R. Drommert, *Minderwertige Machwerke moderner Kunst*, in “Die Zeit”, 18 settembre 1959.

quindi semplicemente definirla come di “cattivo gusto” - secondo l’accezione più divulgata del termine, anche nel contesto italiano - ma impostare una netta separazione tra l’opera d’arte legittima e ciò che si spaccia per essa senza appartenere al dominio artistico. Drommert non parla specificatamente di kitsch, ma nel suo articolo ritroviamo numerosi elementi strettamente legati a questo dibattito: in primo luogo fin dal sottotitolo egli mette in luce come l’opera di Fontana sia proposta come “arte”, elemento che rimanda a quel carattere di *Ersatz*, surrogato, che contraddistingue appunto l’oggetto kitsch; egli prosegue quindi con una descrizione strettamente fisica dell’oggetto, volta a dimostrare come esso non contenga quelle qualità tecniche, formali e stilistiche che ritiene proprie dell’oggetto artistico e sia dunque da intendersi come una forma di “impostura”. Ciò che crea scandalo, è che è quindi letto come kitsch, non è dunque una presunta bruttezza dell’opera ma il suo volersi spacciare per “artistica” senza possedere i requisiti per accedere a tale dominio, e quindi il suo porsi come una forma di imbroglio legittimato dalla critica.

Per quanto possano sussistere ancora delle forme di resistenza verso l’arte moderna, bandita dal regime ma frutto di un ostracismo ben più radicato come visto in precedenza, il rifiuto delle opere di Fontana non riguarda solo il contesto tedesco. Stando a quanto riportato dall’artista stesso in una lettera scritta a Mario Bordini, la situazione non era andata diversamente in occasione della mostra alla Galleria del Naviglio tenutasi nel febbraio dello stesso anno:

Milano 21.2.1959

Caro Mario,

o sono un “santo” o sono un “pazzo”.

Ma forse sono un santo, ho sopportato troppe angherie che a quest’ora dovrei essere in un manicomio, invece queste “attese” mi danno la pace!!! In tanti anni di lavoro questo è il momento più felice per me. La mostra è stata sputtanata è stato un incentivo perché io facessi una serie di “oggetti” per Parigi che sono un “ritorno all’ordine” [...]<sup>1</sup>

Per un inquadramento della complessa vicenda della ricezione di Fontana si rimanda allo studio di Paolo Campiglio<sup>2</sup>, che sottolinea come negli anni ’50 il dibattito vedesse una sostanziale polarizzazione: da una parte la critica era sempre più coinvolta in un’attività di “promozione militante”, attraverso la collaborazione alla stesura dei manifesti, l’attività di gallerie come Cardazzo, la storicizzazione dello Spazialismo (che vede un momento fondamentale nella monografia curata da Pica nel 1953 per le Edizioni del Cavallino<sup>3</sup>), ma anche la

---

<sup>1</sup> P. Campiglio, L. Parmesani (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919- 1968*, Skira, Milano 1999, p. 142.

<sup>2</sup> P. Campiglio, *La fortuna critica*, in E. Crispolti, R. Siligato, *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile - 22 giugno 1998, Electa, Milano 1998, pp. 325-338.

<sup>3</sup> A. Pica, *Fontana*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1953.

sua divulgazione ai “non addetti ai lavori” attraverso gli scritti di Carrieri<sup>1</sup> e Dorfles<sup>2</sup>; da un'altra si aveva una forma di indifferenza verso queste ricerche da parte di critici come Venturi<sup>3</sup> o un atteggiamento di aperta polemica contro l'avanguardia, condotto in particolare da Leonado Borghese sulle pagine del “Corriere della Sera”, in cui si definivano le sue ricerche come delle inutili “masturbazioni intellettuali”<sup>4</sup>.

Anche se di “kitsch” in Italia non si parlava ancora<sup>5</sup>, non era estranea al dibattito una lettura di Fontana come “artista decorativo”. Queste due categorie non sono del tutto sovrapponibili, tuttavia il “decorativo” era certamente una delle caratteristiche che si attribuivano al kitsch in area tedesca, a partire dall'idea di una contrapposizione tra universo artistico ed extra-artistico. Giuliana Antea, nel suo saggio dedicato alle vicende dell'ornamento e della decorazione a partire dalla fine dell'Ottocento<sup>6</sup>, si sofferma su come Fontana avesse deliberatamente accolto degli elementi nella sua poetica - le luci Wood, il neon, il riferimento alla televisione - che definiva come parte di un’“estetica decorativa dell'uomo della strada”<sup>7</sup>. Questi aspetti non avevano mancato di scatenare critiche; ad esempio Carlo Doglio definiva l'arabesco fluorescente collocato sul soffitto del Palazzo dell'Arte in occasione dell'XI Triennale come un “trionfo hollywoodiano di luci al neon e di lusso”<sup>8</sup>.

L'idea di una lettura propriamente “kitsch” di Fontana resta tuttavia sostanzialmente estranea nel dibattito italiano, mentre è stata avanzata negli ultimi anni in area statunitense diventando paradossalmente la chiave di una sua riscoperta:

L'ombra del decorativo avrebbe in effetti pesato a lungo sull'artista, contribuendo ad ostacolarne il riconoscimento fuori dall'Italia; ma in tempi più recenti avrebbe anche finito per fruttargli una riscoperta da parte della critica angloamericana in termini di kitsch e di un “basso materialismo” volto sistematicamente a minare le pretese di nobiltà dell'arte tradizionale. In questa prospettiva, l'arabesco della Triennale del 1951 è stato interpretato da Anthony White come parodia del gesto espressionista astratto, intesa a demistificarne l'assimilazione da parte della cultura di massa e l'avvenuto

---

<sup>1</sup> Carrieri, che si era occupato di Fontana fin dagli anni trenta, lo propone in *Pittura e scultura in Italia* come uno dei massimi esponenti dell'avanguardia italiana.

<sup>2</sup> Cfr. G. Dorfles, *Lucio Fontana, con opere dal 1931 al 1959*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1959.

<sup>3</sup> Cfr. P. Campiglio, *La fortuna critica*, cit., p. 329.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Il termine sarà sostanzialmente introdotto nel dibattito italiano da Gillo Dorfles con i suoi articoli dalla fine degli anni '50 e soprattutto con il volume del 1968 in cui affianca ad una tassonomia del kitsch una selezione di saggi critici sull'argomento. Cfr. G. Dorfles, *Kitsch*, cit.

<sup>6</sup> G. Antea, *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 169-172.

<sup>7</sup> Cfr. R. Carrieri, *Pittura, scultura d'avanguardia in Italia*, op.cit., p. 288.

<sup>8</sup> C. Doglio, *Accademia e formalismo alla base della Nona Triennale*, in “Metron”, settembre-dicembre 1951, n. 43. p. 19.

ingresso nel regno dello spettacolo popolare. L'opera sarebbe scaturita in risposta all'esposizione delle opere di Pollock in Italia, o - meno verosimilmente - alla lettura del lavoro di questi come esaltazione del senso dello spazio, data nel 1950 da Arthur Drexler in *Interiors*. Analogamente, i "Tagli" che Fontana comincia a eseguire nel 1958 vengono visti alla luce della retrospettiva romana di Pollock dello stesso anno. La teatralizzazione del gesto attuata da Fontana con la sua violazione dello spazio della tela rinvia alla gestualità dell'espressionismo estratto e a quella - dilagante sul finire del decennio in Italia, dell'informale, ma al tempo stesso ne addita la meccanizzazione e lo svuotamento.<sup>1</sup>

In *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*<sup>2</sup> Anthony White legge appunto in Fontana una tendenza alla coesistenza di un impulso di negazione, distruttivo e uno ornamentale e kitsch; egli ritiene che proprio questo aspetto fosse stato alla base delle dure critiche negative ottenute in occasione della sua prima personale, tenutasi nel 1961 presso la Martha Jackson Gallery, in cui afferma che l'artista era stato oggetto di "attacchi al vetriolo". Tra questi cita la recensione proposta da Sidney Tillim su "Arts Magazine"<sup>3</sup> in cui appunto viene criticato non tanto l'atto di "distruggere" la tela, quanto il "non accettarne le conseguenze" intervenendo su di essa con l'apparato decorativo. La critica del tempo, secondo Anthony White, non avrebbe cioè capito la dimensione "spettacolare" di Fontana, che legge come una diretta risposta alle poetiche dell'Espressionismo Astratto americano.

Anche nella lettura proposta all'interno di *Arte dal 1900* curato da Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloh torna un'interpretazione "kitsch" di Fontana. Nel volume si afferma infatti che è solo a partire dalla messa in crisi dell'opposizione dialettica tra avanguardia e kitsch che aveva dominato la critica modernista che il lavoro di Fontana, "artista che si era sfacciatamente trastullato con la cultura industriale", è riuscito ad ottenere riconoscimento:

Diversamente dai *nouveaux réalistes* negli anni Sessanta (che lo salutarono come precursore) o dagli artisti pop, non si ribellò contro gli effetti soffocanti descritti da Greenberg e Adorno, elevando la merce a statuto di artefatto culturale, posizione di opposizione che non fece che confermare la stretta del modello dialettico. Fontana non si appropriò del kitsch, fatto che avrebbe presupposto un punto di vista intellettuale critico (per sfruttare il kitsch si deve rimanere a qualche distanza da esso, protetti dall'ironia o dalla pretesa fiducia nel proprio buon gusto). Fontana non si appropriò del kitsch (né poteva farlo) perché era immerso in esso fin dall'inizio della sua attività: con lui la rigida

---

<sup>1</sup> G. Altea, *Il fanstama del decorativo*, cit., p. 171.

<sup>2</sup> A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in "Grey Room", n. 5, autunno 2001, pp. 54-77.

<sup>3</sup> S. Tillim, *Lucio Fontana*, in "Arts Magazine", n. 4, 1962, p. 37.

parete che separa il kitsch commerciale dall'arte d'avanguardia era diventata del tutto porosa<sup>1</sup>.

Fontana sarebbe stato "immerso" da sempre nel kitsch: il kitsch della scultura pompier della fine del secolo, praticata dal padre; il kitsch accademico negli anni della formazione; il kitsch come riscrittura epigonale del modernismo negli anni del ritorno in Argentina; il kitsch antimodernista novecentista rientrato in Italia; infine, dal 1930 egli avrebbe lasciato "il sentiero sicuro" di quello che era pur sempre un "kitsch universalmente riconosciuto" per volgersi ad un'indagine sul kitsch scultoreo attraverso la ceramica policroma.

È piuttosto paradossale constatare come anche all'interno di un pensiero critico - come quello appunto della critica militante legata alla rivista "October" - che ha sostenuto una radicale messa in discussione del dualismo greenenberghiano, l'accostamento di Fontana al kitsch sembri perpetuare alcuni elementi di quella diffidenza che aveva caratterizzato la critica della fine degli anni '50; nonostante l'opera di storicizzazione, di diffusione del pensiero teorico e dei manifesti di Fontana, permane infatti l'idea di una mancanza di un punto di vista "intellettuale e critico" nella ricerca dell'artista, così come non si menziona (a differenza di quanto affermato Antohny White) il ruolo del Futurismo.

Nel complesso risulta dunque di particolare interesse l'iscrizione di Fontana all'ambito del kitsch in occasione della seconda documenta, non tanto in qualità di possibile riferimento diretto per quelle che saranno le letture successive da parte della critica statunitense, ma quale momento di affermazione di un'ipotesi interpretativa che risulta, anche a seguito della sua piena affermazione internazionale, non essere ancora stata del tutto scalfita.

Al contempo la sua presentazione marginale all'interno del percorso di documenta II e lo scandalo creato dalle sue opere mettono in luce come il taglio della manifestazione, volto a celebrare un certo tipo di cultura informale come unica possibile alternativa al realismo, implichi anche una chiusura verso ricerche sperimentali non figurative che proponevano una forma di ripensamento di questo lessico, causando un sostanziale immobilismo che, come sarà illustrato, tornerà nell'edizione successiva.

#### 4.8 La scultura

Se da una parte la seconda documenta segna una messa in discussione del primato della pittura sancito da Haftmann nella precedente edizione

---

<sup>1</sup> H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B.H.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004 (trad. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2006, p. 411).

attraverso un notevole incremento del numero degli scultori coinvolti, da un'altra il fatto che la tale linguaggio venga principalmente proposto in una sede differente implica anche il venire meno di quel dialogo tra ricerche pittoriche e scultoree su cui si era impostata la precedente edizione.

La sezione dedicata alla scultura è curata da Eduard Trier, chiamato quindi a confrontarsi con il concept generale della mostra, che come visto non si limita a proporre una panoramica della produzione artistica dal 1945, ma ha piuttosto l'intento di delineare i caratteri di una *Weltsprache*, una "lingua globale", venutasi a imporre a partire da questa data. L'anno successivo a documentare esce il volume di Trier *Figura e spazio: la scultura del XX secolo*<sup>1</sup>, che può assunto, non dissimilmente da *Malerei*, a sotto-testo teorico dell'impostazione espositiva; in apertura al volume l'autore afferma che le cronologie, gli stili e le scuole ricoprono nella sua riesamina della scultura del Novecento un ruolo subordinato, ponendosi quindi su una linea che risulta compatibile con quanto proposto nel taglio della mostra, internazionalista e antistoricista, in modo ancor più radicale di Haftmann, il cui *Malerei* come visto si strutturava mantenendo un impianto storicista e delle delimitazioni geografiche. In particolare Trier sostiene la necessità di riconsiderare i caratteri che sono tradizionalmente attribuiti alla scultura: concetti quali "la permanenza, la massa compatta, l'esclusione dallo spazio libero, l'idea di scultura come arte essenzialmente statuaria"<sup>2</sup>, afferma, valgono oggi solo in parte, al punto da poter essere sostituiti con i loro contrari.

La problematica centrale a cui vuole rispondere il volume, tradotto in italiano e in inglese nel 1961, è quindi immediatamente identificabile nella crisi delle funzioni tradizionali della scultura, inserendosi nel complesso dibattito internazionale del dopoguerra sulla ridefinizione linguistica nel linguaggio plastico. Nella recensione proposta nel 1963 su "Art Journal" Alfred Werner legge in particolare il saggio come una diretta risposta a "those who consider sculpture as a "dead language"<sup>3</sup>, locuzione che sembra chiaramente rifarsi al problema posto da Martini con *La scultura lingua morta*<sup>4</sup>, il pamphlet in cui lo scultore italiano metteva radicalmente in discussione i fondamenti stessi del linguaggio scultoreo.

Per quanto sia improbabile che Trier sia a conoscenza a questa data dello scritto di Martini - artista che inserirà nella mostra *12 Italienische Bildhauer* presso il Museum Folkwang Essen nel 1965, ma che non trova spazio né nel volume né nella selezione proposta a Kassel, e i cui scritti non erano stati tradotti

---

<sup>1</sup> E. Trier, *Figur und Raum, die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Gebr. Mann, Berlin 1960 (trad.it. *La scultura del XX secolo. Figura e spazio*, Cappelli Editore, Bologna 1961).

<sup>2</sup> Ibid., p. 8.

<sup>3</sup> A. Werner, *Form and Space: The Sculpture of the Twentieth Century by Eduard Trier*; C. Ligota, in "Art Journal", vol. 22, n. 3, primavera 1963, pp. 210-212.

<sup>4</sup> A. Martini, *La scultura lingua morta: prima raccolta di pensieri*, Emiliana, Venezia 1945.

- è possibile identificare un diretto rapporto tra le questioni che animavano il dibattito italiano e la situazione tedesca. In entrambe queste realtà la scultura doveva infatti confrontarsi con la strumentalizzazione che ne aveva fatto la propaganda di regime - che aveva visto nella statuaria e nel monumento uno dei proprio veicoli comunicativi privilegiati - e quindi con la necessità di un rinnovamento del lessico plastico. Nel 1950 Argan propone una precisa presa di posizione in occasione della mostra *Scultori d'oggi* tenutasi alla Biennale<sup>1</sup>, rielaborando nelle pagine in catalogo quanto già affermato in uno scritto apparso su "Letteratura"<sup>2</sup>: la crisi della scultura è determinata dal suo essersi posta come "paladina" dei valori tradizionali e l'unica strada per uscire dal discredito determinato dagli ideali di regime è secondo il critico quella di guardare ai modelli europei e in particolare ad un'emancipazione dalla resa figurativa. A differenza di Martini - che non si limita a criticare la retorica monumentale ma anche le ricerche astratte, mettendo in discussione i fondamenti stessi del linguaggio plastico - Argan ipotizza dunque una possibile via d'uscita dalla crisi della scultura vedendo una controparte nelle ricerche internazionali.

Trier non propone invece una diretta contrapposizione tra astrazione e figurazione, guardando piuttosto alla crisi del linguaggio plastico nelle sue funzioni tradizionali come occasione di rinnovamento dell'approccio storico e critico a partire da una rinnovata centralità del rapporto tra l'opera scultorea e lo spazio in cui si colloca e considerando tale aspetto sotto diversi punti di vista, tra cui la questione del rapporto con l'architettura. Assumendo quindi la componente ambientale anziché stilistica a fattore determinante, egli identifica differenti tipologie di scultura a partire da tre problemi di base: quello della "forma", quello del "significato" e quello del "compito". Egli intende quindi la questione formale quale aspetto da cui partire, proponendo il "volume chiuso e intatto" come nucleo primario e forma più antica attraverso cui si è sviluppata la scultura, ossia come elemento germinale dell'oggetto plastico, riproposto nell'ambito modernista dall'essenzialità di Constantin Brâncuși. Da questa forma conchiusa passa quindi alla forma aperta, inserendo nella categoria opere di Alexander Archipenko, Henry Moore ed Emile Gilioli. Definisce invece "segno spaziale" quelle sculture che allineano la propria corporeità proiettandosi nello spazio, segnando il trapasso dalla scultura come creazione di un oggetto a quella di un'area spaziale, ad esempio con Naum Gabo e Nikolaus Pevsner, Henri Matisse, Wilhelm Lehmbruck, Alberto Giacometti; conclude quindi con la categoria della "plastica mobile" per cui menziona artisti come Alexander Calder e Jean Tinguely.

---

<sup>1</sup> G.C. Argan, *Scultori d'oggi*, in *25. Biennale di Venezia: catalogo*, Alfieri Editore, Venezia 1950, p. 404.

<sup>2</sup> G.C. Argan, *Difficoltà della scultura*, in "Letteratura-Arte contemporanea", n.2, 1950, rist. in G.C. Argan, *Studi e Note*, cit., pp. 57-77.



All'indagine formale segue quella interpretativa, intendendo comunque la ricerca sul significato come connessa al problema della forma. Egli interpreta le forme pesanti e massicce diffuse a partire dalla prima guerra mondiale con le opere di Constantin Brâncuși, Ernst Barlach, André Derain come effetto di un contesto culturale in cui era in auge un modello estetico che guardava a civiltà "arcaiche" e "primitive" di "popoli senza storia che prima interessavano solo agli etnologi". Tra gli esempi ricondotti a un recupero dell'arcaismo propone artisti quali Lynn Chadwick, Fritz Wortruba, Marcello Mascherini, Henry Moore. Anche la frequenza nella rappresentazione di animali è ricondotta, più che a un valore simbolico, a una volontà di rifarsi a modelli letti come "primitivi", ad esempio nel caso dei gruppi equestri di Marini egli parla di "monumenti al crepuscolo dell'umanità". Egli si rivolge quindi alla questione della scultura astratta, sottolineando come essa non debba essere considerata come priva di significato in quanto non figurativa.

Nell'ultimo capitolo, in cui si interroga sulla funzione della scultura moderna, Trier sostiene che - per quanto esistano anche sculture pensate per case private o musei - essa è tradizionalmente un'arte pubblica e che quindi la sua analisi debba sempre considerare il suo ruolo nella società. Le due funzioni che egli identifica sono quindi quelle del monumento e del rapporto con l'architettura, portando tra gli esempi alcune opere simbolo degli orrori bellici (tra cui *La città distrutta* di Ossip Zadkine, realizzata tra il 1951 e il 1953 in memoria del bombardamento tedesco del 14 maggio 1940 che aveva raso al suolo la città di Rotterdam; il progetto di Reg Butler vincitore del concorso per il monumento al prigioniero politico ignoto patrocinato dall'Institute of Contemporary Arts londinese nel 1953, esposto anche alla Biennale dell'anno successivo; il monumento *Composizione equestre* in bronzo di Marino Marini, realizzata all'Aja nel 1959 e letto da Trier come perfetto esempio di sintesi di architettura astratta ed espressione figurativa).

Un taglio sostanzialmente affine emerge anche nel saggio che propone come introduzione al volume dedicato alla scultura del catalogo di documenta II. Esso si apre affermando che la scultura rappresenta la maggiore sorpresa per quanto concerne gli sviluppi dell'arte del dopoguerra e che quindi le spetta una giusta attenzione all'interno di una mostra dedicata all'arte dal 1945; tale incipit in cui l'autore sente la necessità di insistere sul valore della scultura testimonia dunque la presenza di una sorta di pregiudiziale verso tale linguaggio, sentito come "inferiore" alla pittura, in una visione gerarchica delle forme artistiche - che sembra perpetuare la questione rinascimentale del "paragone delle arti" - a cui di fatto l'impostazione delle prime documenta sembra dare sostanzialmente adesione.

Egli ricorda quindi come il linguaggio pittorico e quello scultoreo tendano sempre più ad avvicinarsi, con l'adozione di elementi plastici che minano la bidimensionalità in pittura, e l'utilizzo di policromie in scultura, pur mantenendo la propria specificità e autonomia. Rintraccia le radici delle ricerche contemporanee in Brancusi, Laurens e Gonzales, ricorda Pevsner, e sottolinea come il ruolo di Matisse sia altrettanto decisivo nell'ambito plastico che pittorico, ancora una volta dunque, rimarcando la necessità di considerare entrambe queste forme espressive.

Afferma infine che l'ambizione della mostra allestita presso l'Orangerie è quella di rappresentare "la controversia" delle diverse tendenze contemporanee. L'intento esplicitato di Trier è quindi - in netto contrasto con l'approccio sostenuto da Haftmann a proposito della pittura - quello di non focalizzarsi su di un'unica linea di ricerca ma di cercare di far emergere la complessità, la natura "controversa" delle ricerche scultoree, muovendo dall'individuazione di una specificità linguistica rispetto alla pittura in una visione che non escludeva reciproche contaminazioni.

La selezione degli artisti italiani riflette questa volontà di proporre ricerche di natura eterogena. Certamente, essa si pone anche in linea di continuità rispetto alla precedente edizione, riproponendo tutti e quattro i nominativi che figuravano nel 1955 - Marini, Viani, Mirko e Lardera - a cui si aggiungono Cappello, Consagra, Fazzini, Franchina, Manzù, Mastroianni, Minguzzi e i fratelli Pomodoro.

Marini, collocato nel prato antistante all'Orangerie (9) e nello spazio interno dell'edificio (3), è ancora una volta uno dei nomi di punta della manifestazione, con sette opere in bronzo: *Cavaliere* del 1947, prestato dal Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, *Pomona* della collezione Jesi dello stesso anno, *Pomona* del 1949 della Fondazione Lehbruck, *Piccolo cavallo* - in catalogo titolato *Cavallo (cavallo che guarda obliquamente)* del 1950 e *Cavallo* - titolato *cavallo che guarda indietro* - del 1952, entrambi di collezione privata; non viene invece specificata la provenienza dell'esemplare proposto di *Miracolo*, del 1954. L'opera proveniente da Rotterdam risulta assicurata per un valore di 30.000 fiorini olandesi, corrispondenti secondo la valuta corrente nel 1959 a quasi cinque milioni di lire, mentre raggiungono un valore addirittura doppio le assicurazioni di *Cavaliere* di proprietà dell'artista e *Pomona*, collocandosi come valore assicurativo più alto tra gli italiani presenti ad esclusione del disegno di Boccioni (assicurato per 20 milioni di lire). Altre opere di Marini sono inoltre proposte in

entrambe le altre sezioni della mostra, dedicate alla pittura, in cui è presente con tre olii di collezioni private<sup>1</sup>, e alla grafica, con cinque litografie del 1952<sup>2</sup>.

In *Figur und Raum* Trier riconduce la sua poetica ad un carattere duplice, che vede da una parte il recupero dell'arcaismo e dall'altra una componente dai toni fortemente drammatici, particolarmente presente nei gruppi equestri che definisce "monumenti di un crepuscolo dell'umanità"<sup>3</sup>. All'interno della sua indagine a-cronologica sul linguaggio scultoreo egli inserisce Marini nel capitolo dedicato alla "questione del senso", volto ad integrare la prima forma di indagine formale con una fase interpretativa, tesa a collocare l'oggetto artistico all'interno del contesto culturale e sociale in cui è prodotto. Egli interpreta quindi la componente "arcaica" - tipica ad esempio nelle rappresentazioni di animali, scelti non in funzione di una simbologia specifica ad essi connessa ma per il carattere "primitivo" che veicolano - come una forma di rivalutazione di fonti preistoriche "europee" ma anche di quelli che definisce come "popoli senza storia" che prima interessavano solo agli etnografi<sup>4</sup>. Da una parte tale concezione di arcaismo risente di modelli storiografici obsoleti, quali appunto l'idea di "popoli senza storia", che può essere ricondotta dalla teoria hegeliana che nega appunto una storia laddove non sussista lo stato; tale visione implica quindi anche una negazione di una "storia dell'arte" per queste realtà, che vengono ridotte a semplice "bacino iconografico" da cui può attingere l'arte a cui è riconosciuto lo status storiografico. L'utilizzo invece della categoria del "monumento" a proposito dei gruppi equestri - soggetto tipico della statuaria tradizionale, reso in una forma del tutto antimonumentale - rimanda invece a un altro problema concettuale: Marini adotta questa categoria in un modo differente da quanto proposto da Martini, con cui si era formato: egli non si spinge infatti alla negazione di una funzione tradizionale della statuaria, intendendo piuttosto reinterpretarla in relazione alla radice etimologica di "memento", e quindi alla dimensione del ricordo e dell'evocazione, che a quella celebrativa, "monumentale"<sup>5</sup>. In quest'ottica è dunque possibile anche cogliere l'utilizzo di forme genericamente definibili con categorie come "arcaico" e "primitivo", che non sono quindi un rimando ad una condizione "storica" ma al contrario adozione degli strumenti linguistici radicati nella storia della statuaria, assunti in forma di archetipo. Il ritmo, la stasi e la caduta (individuati da Haftmann già all'inizio del decennio), divengono quindi gli elementi attraverso cui Marini nel corso degli anni '50 frammenta la dimensione compatta della statuaria, ma anche ogni residuo di "eroismo" della figura.

---

<sup>1</sup> *Due cavalieri e Composizione in Grigio* del 1953, *Cavallo* del 1955.

<sup>2</sup> Quattro di soggetto equestre e un *Giocoliere* prestate dalla Curt Valentin Gallery di New York.

<sup>3</sup> E. Trier, *Figur und Raum*, cit., p. 29.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Cfr. M. Meneguzzo, *La parabola del cavaliere occidentale*, in M. Meneguzzo (a cura di), *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Skira, Milano 1997, pp. 7-14.

Anche Viani è collocato nel parco, a ridosso dell'entrata, con due opere: il marmo della collezione Olivetti *Torso maschile*, datato in catalogo 1954, che costituisce una traduzione in marmo dell'opera omonima realizzata l'anno precedente in gesso<sup>1</sup>, esposto alla Biennale del 1954 e ad alla mostra *Artistas Italianos de hoye* a San Paolo nel 1955; il bronzo del 1958 *Scultura astratta*, poi rimasto a Kassel<sup>2</sup>, acquistato dalla Gesamthochschule cittadina, come riportato nell'articolo dell'"Hessische Allgemeine" *documenta-Plastik bleibt in Kassel: Skulptur von Alberto Viani vor den Ingenieurschulen (Una scultura di documenta resta a Kassel: la scultura di Alberto Viani per l'Università d'ingegneria)*<sup>3</sup>. Nell'articolo viene brevemente ricostruita la vicenda artistica dello scultore e si afferma che la scultura è stata acquistata per 20.400 marchi dopo essere stata scelta dai rappresentanti dell'Università di Ingegneria e di architettura per le associazioni con le "forme tecniche" della sua struttura elicoiforme.

Nello stesso spazio è inserito anche Mirko, la cui opera è definita da Trier in *Figur und Raum* un "segno spaziale" che tende ad andare oltre la corporeità della scultura<sup>4</sup>, con due bronzi affiancati a sculture di Zadkine e Moore: *Motivo a rocchi animato* e *Geremia*, entrambi del 1957, provenienti dalla Catherine Viviano Art Gallery di New York. La sua seconda partecipazione a documenta rappresenta un importante momento espositivo per l'artista, come attestato dal fatto che essa venga ricordata da Crispolti nel 1965:

A Kassel, nel '59, in "Documenta II" figuravano di Mirko due imponenti totem del '57, di un'intensità di presenza plastica veramente eccezionale. Il sondaggio "archeologico" di Mirko si era infatti spostato dalle zone più colte e raffinate a quelle più dense di ancestralità archetipe, ove la rude e al tempo stesso raffinatissima potenza del simbolo originario, di indistinta e sacrale magicità, è esaltata nella stessa imponenza dell'immagine monumentale, nella sua erezione. E qui la materia riprende come i suoi diritti di pressione emotiva sul "disegno", sulla veste grafica, sul più complesso e raffinato rituale magico, appunto per un possente e brusco richiamo al primordiale. E nel giardino dell'Orangerie a Kassel quei totem potevano sfidare con successo le più valide opere presenti, al livello più qualificato della scultura europea e nordamericana attuale.<sup>5</sup>

Lardera, anch'egli collocato nel parco, è riproposto a Kassel con quattro sculture in ferro e materiali compositi: *Sculpture á deux dimensions* del 1947, che era la stessa proposta sul manifesto della mostra monografica dell'artista tenutasi nel 1948 alla Galleria Denis Renè di Parigi<sup>6</sup>; *Entre deux mondes*,

---

<sup>1</sup> Cfr. *Regesto*, in P.C. Santini, *Alberto Viani*, cit., n. 63.

<sup>2</sup> Cfr. H. Kimpel, *Kunst in öffentlichen Raum, Kassel 1950 - 1991*, Jonas Verlag, Marburg 1991, n.111, pp. 198-199.

<sup>3</sup> *documenta-Plastik bleibt in Kassel: Skulptur von Alberto Viani vor den Ingenieurschulen*, in "Hessische Allgemeine", 20 febbraio 1960.

<sup>4</sup> E. Trier, *Figur und Raum*, cit., p. 12.

<sup>5</sup> E. Crispolti, *Omaggio a Mirko*, cit., s.p.

<sup>6</sup> A questo proposito ricorda Denis Renè: "Gli dissi che la sua era la scultura del futuro perchè aveva abbandonato la massa, e feci la sua prima mostra di sculture bidimensionali nel 1948, in rue Boétie, al piano superiore. Era un compromesso tra tra il rilievo e la scultura a tutto tondo".

esposta anche due anni prima alla Kunsthalle di Amburgo, in occasione della mostra *Plastik im Freien (Scultura all'aperto)*, e due opere di più piccolo formato - forse esposte al Fridericianum - *Déesse antique* e *Rencontre dans la nuit* del 1958. Egli sarà incluso inoltre anche nella documenta del 1964 con le due opere *Menschliche Spiral II* del 1960 e *Gebrochene Spirale* del 1962, di proprietà dell'artista.

Come Haftmann, Trier si sofferma sullo scultore spezzino, dedicandogli un articolo monografico, edito nel 1956 su "Die Zeit"<sup>1</sup> e tornando sulla sua produzione in *Figur und Raum*<sup>2</sup>. Nel primo intervento egli ne ripercorre brevemente la vicenda artistica, citandone le partecipazioni ad Amburgo e a Kassel, e lodando in particolar modo il dialogo con l'architettura di Mies van der Rohe proposto a Krefeld. Come Haftmann insiste sulla necessità di non limitare l'attività di Lardera a quella di una "tradizione italiana" e ne identifica il modello di riferimento nella scultura di Julio González, e quindi in una riscoperta del ferro come mezzo espressivo. Sullo stesso riferimento tornerà quindi in *Figur und Raum*, insistendo su un'attitudine di Lardera volta a negare il volume scultoreo attraverso l'utilizzo di lamiere saldate, letta come una forma di sintesi tra costruzione spaziale ed elemento espressivo. Inoltre si sofferma sulla componente lirica e sul ruolo dei titoli nell'instaurare un rapporto emotivo con l'oggetto plastico.

Il confronto con Gonzales era proposto da Trier anche in relazione all'opera di Minguzzi e Franchina; del primo sono esposte due sculture in ferro e bronzo di ampio formato della sua ultimissima produzione, caratterizzata dall'abbandono di canoni figurativi: *Gli amanti* del 1957, posta su un basamento in muratura a ridosso della parete dell'edificio, esposta l'anno precedente alla Galleria Il Milione; e *Gli aquiloni* (motivo che sarà ancora ricondotto a Gonzales nella monografia di Carlo Pirovano del 2002<sup>3</sup>) del 1958, alta più di quattro metri, collocata all'inizio del parco (spazio 14), esposta invece a Kassel per la prima volta, ripresentata alla Biennale l'anno successivo<sup>4</sup>. Minguzzi aveva partecipato regolarmente alla rassegna veneziana fin dal 1934 e in particolare negli anni '50 aveva raggiunto una fama internazionale partecipando ad importanti mostre quali *The Unknown Political Soldier* presso la Tate Gallery di Londra e *Painting and Sculptures Collections* al MoMA di New York, La Biennale di San Paolo e The New Decade nuovamente al MoMA nel 1955, la *Ausstellung italienischer Kunst*

---

Cfr. *Testimonianze: Denis Renè*, in B. Corà, T. Dufrière, M. Ratti (a cura di), *Berto Lardera*, cit., p. 112.

<sup>1</sup> E. Trier, *Eisenplastik von Lardera*, in "Die Zeit", 8 novembre 1956.

<sup>2</sup> E. Trier, *Figur und Raum*, cit., pp. 47-53.

<sup>3</sup> C. Pirovano, *Minguzzi: scultura-storia, scultura-ambiente*, in C. Pirovano (a cura di), *Luciano Minguzzi*, Skira, Milano 2002, p. 18.

<sup>4</sup> Cfr. C. Pirovano, *Luciano Minguzzi*, cit., n. 142, 160 (per entrambi si menziona la partecipazione a documenta).

allestita in occasione della Grosse Kunstausstellung di Monaco. Anche Franchina viene presentato con due opere riconducibili al linguaggio astratto, adottato a partire dai numerosi soggiorni parigini svolti tra il 1948 e il 1951: *Ala rossa* del 1951 e *Nike* del 1958<sup>1</sup>, rispettivamente esposte alla Biennale del 1952 e a quella del 1958. La prima, una lamiera policroma, è riconducibile alla produzione "industriale" dell'artista che, proprio a partire dal 1951, inizia ad eseguire delle opere in una carrozzeria bolzanina adottando i procedimenti meccanici seriali e materiali e tecniche desunti dall'ingegneria, seppur distaccandosi in parte dalle caratteristiche dei cosiddetti "fuori-serie"<sup>2</sup>. *Nike* appartiene invece alle ricerche sulle possibilità espressive della combinazione di diversi materiali, in questo caso il ferro e l'ottone.

Sempre negli spazi interni delle rovine dell'edificio barocco è proposto Fazzini - che non sarà menzionato nel volume di Trier e che era già stato esposto in Germania in due occasioni<sup>3</sup> - con *La sibilla*, del 1947, erroneamente datata al 1948, prestata dalla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano. Tra le sue opere più note, il bronzo aveva vinto il Premio Saint Vincent per la scultura nel 1949 - lo stesso anno in cui Fazzini era invitato da Soby alla mostra *Twenty-Century Italian Art* - ed era presente alla Biennale del 1954 in cui l'artista era presentato da Ungaretti. L'opera di Fazzini era anche una di quelle dal maggiore valore assicurativo (5.000.000 di lire), seconda solo all'assicurazione di Marini.

Su linea "segnica" - analogamente a Mirko - Trier poneva Carmelo Cappello, allievo di Marini e Martini<sup>4</sup>, esposto per la prima volta a Kassel con tre bronzi di grandi dimensioni: *Lo stregone del villaggio* del 1958, collocata nella prima sala interna dell'Orangerie (spazio 1), in una sezione dedicata alle ricerche internazionali più recenti e in particolare basate sull'utilizzo del metallo, con artisti quali Nicolas Schoeffer, Herbert Ferber, Robert Jacobsen; *La tempesta*, del 1956, collocata su un basamento di cemento grezzo, esternamente, all'estrema sinistra della facciata dell'edificio (spazio 2), non lontana da *Motivo a Rocchi* di Mirko; infine, *La baronessa* del 1958, nel parco. Lo scultore era già stato esposto in Germania in occasione della mostra itinerante *Italienische Kunst der Gegenwart*; inoltre, nel 1953 era uscita per l'editore Görlich la sua monografia

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Carandente, *Nino Franchina*, Officina Edizioni, Roma 1968, fig. 13; 37.

<sup>2</sup> A questo proposito ha scritto Giovanni Carandente: "La serie delle sculture industriali ebbe un'integrazione con altre opere di più libero andamento, ma strettamente collegate a quel fare che aveva consentito all'artista un'intensa produttività. Per esempio la grande "Ala Rossa" del 1951, distaccandosi alquanto, nel suo ritmo, dal gruppo delle "fuori-serie", e impostando con diversi elementi strutturali un problema di più accidentate corrispondenze di moto nello spazio, si rivela come una versione più brancusiana del rapporto tra il volume e lo spazio".  
Ibid, p. 15.

<sup>3</sup> Nel 1955 alla mostra *Italienische Zeichner der Gegenwart* tenutasi a Monaco e Berlino nel 1956 e l'anno successivo alla *Ausstellung italienische Kunst* di Monaco.

<sup>4</sup> Nel 1930 si trasferisce a Milano, frequenta i corsi serali al Castello Sforzesco e, grazie a una borsa di studio segue i corsi di Marini e Martini.

curata da Dino Formaggio e l'anno precedente alla seconda documenta era proposto alla Biennale con una sala monografica.

All'interno dell'Orangerie (6) viene presentata anche *Il Cardinale stante* di Giacomo Manzù del 1956, del Wallraf-Richartz-Museum di Colonia; assicurata per 25.000 marchi, (corrispondenti nel 1959 a 3.713.550,2 lire); essa si poneva come l'opera di maggiore valore tra quelle italiane provenienti dal mercato tedesco, testimoniando dunque un'accoglienza fortemente positiva dello scultore all'interno della Germania Federale. A Kassel, con la figura del cardinale, era proposta l'invenzione iconografica che presenta la maggiore ricorrenza nella sua produzione: tradotta per la prima volta in bronzo del 1936, intorno alla metà degli anni '50 vedeva il trapasso dalla figura seduta a quella piedi, raggiungendo l'attenzione internazionale con la versione monumentale donata a Salisburgo (città in cui Manzù era stato chiamato ad insegnare all'Accademia). Anche in Italia sono anni di importanti partecipazioni e riconoscimenti, quali il premio per la scultura in occasione della VII Quadriennale di Roma, dove è presentato da Venturi, e la personale alla Biennale di Venezia dell'anno successivo<sup>1</sup>.

Tra l'interno dell'edificio e il parco erano invece dislocate tre opere di Mastroianni - *Apparizione alata* del 1957 (spazio 3), *Materia*, sempre del 1957, e *Maschera* del 1958 (spazio 9)- la cui poetica viene proposta da Trier in relazione al recupero del Futurismo, identificandone la tematica chiave nel "conflitto". Il riferimento all'avanguardia italiana, e in particolare a Boccioni, era stato proposto anche da Abraham Marie Hammacher nelle presentazione della personale dello scultore al Palais de Beaux-Arts di Bruxelles del 1957<sup>2</sup>, e tornava nella monografia di Argan dell'anno successivo<sup>3</sup>, seppur vedendo nella poetica dell'artista una "rettifica" del meccanicismo in favore di un trionfo non più dell'artificiale sul naturale ma delle forze umane sulle forze della natura; egli parlava inoltre di un "antagonismo" tra la forma e lo spazio come sua tematica dominante, e tra le diverse opere citava *Materia*, esposta l'anno successivo a Kassel.

Dalla documentazione fotografica non è possibile invece desumere la collocazione precisa delle opere di Arnaldo Pomodoro, di cui in catalogo vengono riportati due titoli: *Luogo di mezzanotte* del 1957 e *Tavola dell'agrimensore* del 1958; tra le riproduzioni fotografiche risultano però anche l'opera non datata

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Cattaneo, M. Cristina Rodeschini, *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, catalogo della mostra, Bergamo, 1 ottobre 2009 - 8 febbraio 2009, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Electa, Milano 2008.

<sup>2</sup> A. M. Hammacher, [*presentazione del catalogo*], in *Mastroianni: sculptures*, Catalogo della mostra, gennaio 1957, Palais de Beaux-Arts, Bruxelles Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1957 s.p.

<sup>3</sup> G.C. Argan, *Mastroianni*, ed. del Cavallino, Venezia 1958.

*Sfera 1* e lo schizzo *Studio per sfera*, entrambe curiosamente non menzionate<sup>1</sup>. *Luogo di mezzanotte* corrisponde per datazione e titolo all'opera nel 1955 esposta alla Galleria dell'Obelisco di Roma, nel 1958 alla mostra *Gio et Arnaldo Pomodoro* alla Galerie Helios Art di Bruxelles e alla personale presso la Kölnischer Kunstverein di Colonia<sup>2</sup>, ma non per materiali (piombo, rame e legno, mentre nel catalogo di *documenta* si parla di piombo e cemento). In catalogo essa è attestata come di proprietà della Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi, tuttavia il foglio assicurativo contenuto nella documentazione riporta come proprietario un privato di Colonia. Non trova invece corrispondenza con nessuna delle tre opere omonime attestate nel catalogo generale *Tavola dell'agrimensore* del 1958, identificabile invece nel multiplo in piombo, cemento e stagno *Una scelta* del 1957<sup>3</sup>. Il fatto che la documentazione fotografica testimoni la presenza di altre opere rispetto a quelle riportate in catalogo, permette di non escludere che anche una delle tre versioni di *Tavola dell'agrimensore*, per quanto non corrispondente all'immagine proposta, fosse esposta a *documenta*.

Le tre opere sono proposte da Quintavalle come un momento essenziale della sua ricerca: a proposito della prima afferma che lo scultore "inventa due scritture e distingue e divide lo spazio in due livelli"<sup>4</sup>; della seconda che "Pomodoro sta conquistando una dimensione diversa delle forme, un rapporto nuovo fra queste e utilizza lo stagno e il piombo, il rame e lo zinco e l'ottone, per inventare un'opera che potrebbe essere davvero considerata come punto di partenza per delle sue ulteriori ricerche"<sup>5</sup>; sottolinea infine come nella terza si ripresenti lo stesso contrasto tra uno sconvolto terreno in basso e un ordinato cielo di scandite e allungate forme dall'altro"<sup>6</sup>.

Nonostante la monografica a Colonia, Arnaldo Pomodoro risulta uno degli artisti meno considerati dalla stampa, e anche i suoi valori assicurativi - 5.000 marchi per la prima opera, 3.000 per la seconda (rispettivamente corrispondenti

---

<sup>1</sup> Nel catalogo sono attestate 3 opere con lo stesso titolo, tuttavia nessuna corrisponde né per dimensioni né al confronto con la riproduzione riportata in catalogo, con l'opera esposta a Kassel. Cfr. F. Gualdoni, *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*. Tomo 2, Skira, Ginevra Milano 2007, nn. 99-101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, n. 59. Non è menzionata la partecipazione a *documenta*.

<sup>3</sup> Quintavalle sottolinea come il 1957 sia un anno fondamentale nella poetica dell'artista, che vede la mitologia kleiana che aveva segnato la sua prima produzione arricchirsi a partire da una rielaborazione dello Spazialismo di Fontana, con cui collabora dal 1953, e dell'Espressionismo Astratto statunitense, ma anche attraverso la riflessione intorno alla contrapposizione tra la coscienza individuale e la materialità dell'essere proposta da Sartre ne *L'essere e in nulla*, e a partire da quel dialogo sui problemi della conoscenza sorto intorno alla Scuola di Milano. A. C. Quintavalle, *Arnaldo nel labirinto delle scritture/ Arnaldo in the Labyrinth of Scripts*, in F. Gualdoni, *Arnaldo Pomodoro*, cit., pp. 26-55.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>5</sup> *ibid.* p. 48.

<sup>6</sup> *Ibid.*



a 742.710,06 lire e 445.626.03 lire) sono molto più bassi rispetto alle altre assicurazioni per le opere scultoree.

Il fratello Giò Pomodoro è proposto sia alla seconda che alla terza edizione; nel 1959 è esposta *Fluidità contrapposta* dell'anno precedente, proveniente da un collezionista di Colonia, mentre nel 1964 sono esposte le quattro opere in bronzo *Grandi contatti* del 1962, di collezione privata, *Espansione (omaggio a Leonardo)* del 1959-60<sup>1</sup>, datata al 1962, *Folla IV* e *Folla V*, del 1963, provenienti dalla galleria Marlborough. A proposito della prima l'artista afferma in un suo scritto del 1987:

Quest'opera del '58, esposta a Kassel prepara i lavori che chiamerò "Superfici in tensione". La trama e l'ordito dei segni in negativo, fra di loro ortogonali, attraversano una superficie modellata ondulata e ne sottolineano l'andamento "continuo", ininterrotto. Ma ancora i segni si rilevano in opposizione alla superficie continua modellata del fondo da cui sorgono. Da qui il titolo di questa serie di opere "Fluidità contrapposte". In queste opere è possibile rilevare che una maggiore e continua ordinata intensità dei segni, della trama e dell'ordito, alludono alla superficie continua, senza interruzioni o opposizioni, che da questo momento saranno assorbiti e inglobati all'interno della superficie, ponendola in stato di "tensione" e non cristallizzandosi all'esterno di essa. Le valenze di chiaroscuro dei segni non verranno più scaricate fuori, ma saranno sottese all'interno, modificando continuamente la superficie da questi posti in "tensione" e "formata", come le nervature di una foglia. I "segni" non saranno quindi annullati, ma diventeranno lo scheletro portante attivo delle superfici "tese".<sup>2</sup>

Nello stesso saggio egli si sofferma anche sulla serie delle "folle", poste in relazione ad un metodo di lavoro costante sui rapporti tra le opere e le misure medie del corpo umano, affermando che tale ricerca sviluppata a partire 1963 continua ad essere fondamentale anche nella sua produzione più recente. Nel complesso, le esposizioni a documenta si pongono in un momento di affermazione internazionale dei due fratelli, che dopo le prime mostre alla Galleria del Naviglio di Milano e alla Galleria del Cavallino di Venezia nel 1955 avevano partecipato alla Biennale dell'anno successivo e nella seconda metà del decennio si erano avvicinati alle ricerche milanesi del gruppo "Continuità", a cui avevano aderito artisti quali Fontana, Perilli, Novelli Consagra Turcato.

Anche Consagra, tra i fondatori nel 1946 del Gruppo Forma 1, è presente in entrambe le edizioni, e sempre con opere appartenenti alla serie dei "Colloqui"

---

<sup>1</sup> Cfr. MART, Deposito Ferraris-Pomodoro.

<[http://www.mart.trento.it/GalleryAPI.jws?GAPI\\_OID=5176](http://www.mart.trento.it/GalleryAPI.jws?GAPI_OID=5176) > [accessed 5.11.2013].

<sup>1</sup> F.S. Saunders, *Who paid the Piper?*, cit.

<sup>2</sup> G. Pomodoro, *Prontuario per la scultura*, in G. Ballo, *Giò Pomodoro*, Milano Edizioni L'Agrifoglio, 1987, pp. X-XVI, rist. In V. Fagone (a cura di), *Giò Pomodoro 1930-2002. Un omaggio della fondazione Ragghianti*, catalogo della mostra, Lucca, Complesso Monumentale di San Micheletto, 8 marzo - 11 giugno 2003, Fondazione Ragghianti, Lucca 2003, p. 17.

(nel 1959 con tre opere precedente prestate dalla Galerie de France, e nel 1964 con due opere del 1961 di proprietà dell'artista). Lo scultore aveva preso parte a tutte le edizioni della Biennale tra il 1950 e il 1964, con sale personali nel 1956 e nel 1960, anni in cui era anche stato premiato rispettivamente con il premio Einaudi e Gran Premio della Scultura, e aveva inoltre tenuto personali al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, alla Wolrd House Gallery di New York nel 1958 e alla Galerie di France di Parigi nel 1959. A Kassel viene proposto uno dei motivi iconografici, elaborato intorno al 1952, maggiormente rappresentativi della sua ricerca: caratterizzati da una frontalità che annullava la tridimensionalità, i colloqui si ponevano come un tentativo di riscattare il linguaggio della scultura andando oltre quella statuaria che, secondo Arturo Martini, aveva perduto il suo senso<sup>1</sup>.

Una riesamina delle recensioni della manifestazione conferma il ruolo primario di Marini, il cui nominativo è ricorrente e le cui opere sono spesso riprodotte. Martin G. Buttig<sup>2</sup> afferma che nella mostra presso l'Orangerie dominano Marini, Laurens, Arp e Moore e anche secondo Hans Kretzer<sup>3</sup> egli rappresenta uno dei nomi principali, in questo caso affiancandolo invece a Zadkine, Seitz e Calder. Hans Theodor Flemming<sup>4</sup> elogia la sezione scultorea parlando di una linea che muove da Brancusi e Gonzales e porta ad artisti come Arp, Moore, Viani, Lardera e cita tra i massimi esempi proposti Marini, Moore, Butler e Picasso.

Hans-Jürgen Imiela scrive che "Marini naturalmente detiene il primo posto tra gli italiani"<sup>5</sup> e parla di una trasformazione della sua opera, attraverso un processo di geometrizzazione delle superfici, che può lasciare un po' sorpresi i conoscitori dei suoi vecchi lavori. Al secondo posto tra gli artisti italiani degni di nota propone l'artista svizzero Giacometti, seguito da Manzó, ritenendo però la collocazione del suo Cardinale troppo adiacente al muro per permetterne una fruizione corretta. Egli riporta inoltre "tra gli esponenti del non figurativo" la presenza di Minguzzi e del "più ricco di pathos" Mastroianni - entrambi poco

---

<sup>1</sup> Lo scultore stesso, nell'intervista di Carla Lonzi del 1967, ricorda come l'aspetto dominante di tutto il suo lavoro sia appunto nella frontalità:

"[...] la frontalità è nata dentro di me come alternativa al totem, cioè alla scultura che doveva sorgere al centro di uno spazio ideale. [...] La frontalità io l'ho sentita come un ridimensionamento delle pretese che si erano accumulate intorno alla scultura, pretese religiose, sociali, di ordine costituito passato e futuro; ho voluto scaricare la scultura da tutte quelle pretese di simbolo per creare un rapporto più diretto, frontale appunto, a tu per tu, con lo spettatore".

Cfr. C. Lonzi, *Colloquio con Consagra*, in *Consagra*, catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete, 1967; rist. in *Pietro Consagra*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-ottobre 1989, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1989, p. 140.

<sup>2</sup> M. G. Buttig, *Abstrakte Kunst mit sehr konkretem Marktwert*, in "Saarbrücker Zeitung", 22 luglio 1959.

<sup>3</sup> H. Kretzer, *documenta 59*, cit.

<sup>4</sup> H.T. Flemming, *Wo steht die bildende Kunst heute?*, cit.

<sup>5</sup> H.J. Imiela, *Documenta II in Kassel*, cit.

considerati dalla stampa tedesca - e lamenta la mancanza di Emilio Greco. Anche Carl Georg Heise<sup>1</sup>, parla di una nuova direzione nella ricerca di Marini, a partire da un rinnovamento nella declinazione del topos del cavallo. Egli esalta poi la capacità della mostra di definire un "Weststil", uno stile globale, citando anche Lardera, Uhlmann, Calder e Cappello. Quest'ultimo è accolto positivamente a Kassel, come attestato dal fatto che oltre ad Heise lo citino anche Kurt Leonhard<sup>2</sup>, che definisce "vivaci" le sue strutture lineari, e sia inoltre menzionato da Gottfried Sello<sup>3</sup> e Dieter Westecker<sup>4</sup>; inoltre è interessante che una riproduzione della sua scultura *La tempesta* venga inserita in un trafiletto pubblicitario pubblicato sul "Hessische Allgemeine"<sup>5</sup> dedicato al servizio bar offerto nell'Orangerie.

Nell'articolo anonimo proposto su "Der Spiegel"<sup>6</sup> si afferma che la sezione dimostra come la scultura non debba necessariamente essere astratta, menzionando le ricerche di Moore e Marini, ma anche del meno considerato Fazzini, di cui è proposta invece una riproduzione nell'articolo di Otto Königsberg<sup>7</sup>. Anche nella generale stroncatura della documenta II proposta da Hellmuth Kotschenreuther,<sup>8</sup> secondo cui il taglio di parte proposto nega l'intento documentario, si parla di una maggiore "tolleranza" nelle sezioni dedicate alla grafica e alla scultura, citando nuovamente Marini, assieme a Reg Butler e Henry Moore. Un confronto con Moore è proposto poi esplicitamente da Hermann Dannecker<sup>9</sup>, che vede in entrambi gli scultori una tendenza al superamento della figura, sia essa animale o umana. Fritz Nemitz<sup>10</sup> cita invece Marini assieme a "lo spagnolo [sic] Lardera" e lo definisce uno scultore "elementare" che, mantenendo l'unità dei volumi nei "Cavalli" e nei "Cavalieri", trasforma le due figure in esseri mitici.

Ampiamente citato e riprodotto è anche Manzú, la cui partecipazione con un'unica opera è definita come troppo esigua da Otto Brües<sup>11</sup>, mentre Anna Klapheck<sup>12</sup> lo ricorda tra gli artisti che non hanno rinunciato ad un legame con la natura. Anche Friedrich Rasche<sup>13</sup> si sofferma sul distacco dalla figura umana nei linguaggi artistici contemporanei, affermando che quanto avvenuto inizialmente in

---

<sup>1</sup> C. H. Heise, *Auf dem Wege zu einem künstlerischen Weltstil*, in "Die Zeit", 24 luglio 1959.

<sup>2</sup> K. Leonhard, *Aktuelles Gestalter und Gestikulanten*, cit.

<sup>3</sup> G. Sello, *Der globale Rahmen der documenta II*, cit.

<sup>4</sup> D. Westecker, *Vom Sinn der Disharmonie*, in "Kasseler Post", 8 agosto 1959.

<sup>5</sup> *Freigegeben für die Kasseler*, in "Hessische Allgemeine", 18 luglio 1959.

<sup>6</sup> *Documenta. Im Wolfspelz*, in "Der Spiegel", n. 31. luglio 1959, p. 50.

<sup>7</sup> O. Königsberger, *Kassel eröffnet II. Documenta*, cit.

<sup>8</sup> H. Kotschenreuther, *Das ist nur eine Teilansicht der Kunst nach 1945*, cit.

<sup>9</sup> H. Dannecker, *Kaleidoskop moderner Kunst aus aller Welt*, cit.

<sup>10</sup> F. Nemitz, *Die Zeichen der Kunst*, in "Süddeutsche Zeitung", 18 luglio 1959.

<sup>11</sup> O. Brües, *Sind Documenta immer monumenta?*, in "Der Mittag", 18 luglio 1959.

<sup>12</sup> A. Klapheck, *Die „Quadriennale“ von Kassel: Zur „Documenta II“*, in "Neuß-Grevenbroicher Zeitung", 22 luglio 1959.

<sup>13</sup> F. Rasche, *Ist das Menschenbild zerstört?*, in "Lübecker Freie Presse", 30 luglio 1959.

pittura si sta verificando anche nella scultura e proponendo come esempio l'opera *La tempesta* di Cappello, in cui non sembra più sussistere alcun legame naturalistico con il referente riportato nel titolo; egli cita invece Manzù e Marini tra gli esempi di coloro che “non hanno rinunciato alla figura”.

Consagra è menzionato nelle recensioni di Martin G. Buttig<sup>1</sup>, Carl Georg Heise<sup>2</sup> e Curt Schweicher<sup>3</sup>, mentre scarsa considerazione hanno i fratelli Pomodoro e Franchina. Aumentano, rispetto alla precedente edizione, le segnalazioni di Viani- menzionato ad esempio da Hans Theodor Flemming<sup>4</sup> e Dieter Westecker<sup>5</sup> - mentre una riproduzione della sua opera accompagna la recensione della sezione scultorea di Wolfgang Christlieb<sup>6</sup> - testimoniando quindi come nei quattro anni intercorsi tra le due documenta l'artista abbia visto un incremento della sua notorietà nella Germania Federale. Anche Mirko risulta spesso citato nelle recensioni della mostra, ad esempio da Anne Klaphek<sup>7</sup> o da Gustav Hartlaub<sup>8</sup>, che parla di un “carattere demoniaco” nella sua opera; gli sono rivolte anche critiche, come nel caso di Christlieb che non accoglie positivamente il passaggio dalle “belle chimere” alla forma del totem.

Nel complesso la seconda documenta restituisce un quadro piuttosto articolato della scultura italiana in cui coesistono orientamenti linguistici differenziati, senza privilegiare determinate linee di ricerca su altre ma facendo coesistere istanze figurative e astratte. In particolare l'accoglienza sulla stampa restituisce un quadro che conferma la fortuna mariniana così come la sfortuna martiniana, ricalcando quanto proposto in occasione della celebre mostra newyorchese *Twenty-Century Italian Art*, in cui appunto Marini era proposto come la figura di spicco della scultura italiana mentre a proposito di Martini, non incluso nella mostra, era affermato in catalogo: “violento e come incerto nel suo temperamento, fece un uso espressivo ma disordinato degli stili scultorei nativi, dall'Etrusco al Barocco”<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> M. G. Buttig, *Abstrakte Kunst mit sehr konkretem Marktwert*, cit.

<sup>2</sup> C. H. Heise, *Auf dem Wege zu einem künstlerischen Weltstil*, cit.

<sup>3</sup> C. Schweicher, *Il. documenta'59: Skulptur und Graphik*, cit.

<sup>4</sup> H.T. Flemming, *Wo steht die bildende Kunst heute?*, cit.

<sup>5</sup> D. Westecker, *Vom Sinn der Disharmonie*, cit.

<sup>6</sup> W. Christlieb, *Zwischen Götzen und Lemuren*, in “Die Abendzeitung”, 15 luglio 1959.

<sup>7</sup> A. Klapheck, *Die „Quadriennale“ von Kassel*, cit.

<sup>8</sup> G. F. Hartlaub, *Gleichnisse des Kosmos?*, cit.

<sup>9</sup> Voce Martini in J. T. Soby, A. H. Barr, Jr., *Twenty-Century Italian Art*, The Museum of Modern Art, New York 1949, p. 131.