

V. documenta III, 1964

5.1 Verso il museo dei cento giorni

Il successo ottenuto dalla seconda edizione impone documenta come una rassegna di interesse nazionale e internazionale, ma determina anche una serie di problematiche quali le critiche negative, rivolte in particolar modo all'approccio proposto da Haftmann, e le questioni organizzative e finanziarie che si accompagnano all'istituzionalizzazione della manifestazione. In particolare, a seguito del netto disavanzo con cui si era conclusa documenta II, si acutizza il contrasto tra l'apparato burocratico e quello organizzativo¹. Tali problematiche, assieme alla scelta di utilizzare il castello di Wilhelmshöhe che necessita di complessi restauri, determinano lo slittamento dell'edizione prevista per il 1963 all'anno successivo.

Il primo documento relativo alla terza documenta, *III documenta 1963, ein Vorschlag (III documenta 1963, una proposta)*² viene redatto il 15 giugno del

¹ La necessità di riformare l'assetto del Consiglio di Vigilanza porta a un nuovo contratto, siglato il primo gennaio del 1963, che sancisce l'ingresso del Land di Essen nella GmbH, riducendo la partecipazione privata ma al contempo arginando il ruolo di quella comunale.

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

² "Documenta si terrà quest'anno per l'ultima volta nel Museo Fridericianum. Questo rispettabile edificio sarà ampliato dopo la chiusura della mostra e poi finalmente ospiterà la Galleria Nazionale. Le opere degli antichi maestri, tra cui forse alcune che erano collocate qui, troveranno una casa, che precedentemente conteneva una raccolta principesca di opere d'arte e rarità. Se la mostra di quest'anno - come ci auguriamo - avrà la stessa importanza della precedente, si prevede di fare di documenta un'organizzazione stabile. Questo evento dalla cadenza quadriennale mostrerà ogni volta l'arte contemporanea con una riesamina globale e internazionale, in qualità di documentazione della sua legittimità e della sua continuità nelle sue differenti aspirazioni. Senza distinzioni nazionali ma ordinata secondo associazioni interne e non influenzata da ragioni politiche o personali, essa proporrà una selezione in base all'importanza e qualità, senza compromessi, e fornirà questa riesamina nel modo più chiaro possibile. Se tra quattro anni il museo Fridericianum sarà inagibile per documenta, essa non resterà senza una sede. Potrà cambiare la grande struttura, che ha riscontrato così grande apprezzamento dai visitatori, con una ancora più impressionante e creare una situazione che difficilmente potrebbe essere migliore.

Il castello di Wilhelmshöhe nella sua ambientazione grandiosa e suggestiva è ancora oggi nella sua struttura interna una completa rovina. La consapevolezza che ciò che andato perso lo è irrimediabilmente e la considerazione che quindi anche il precedente scopo di mostrare interni storici nella sua struttura architettonica originale sia venuto a mancare lascia aperta la domanda relativa al suo utilizzo futuro.

La grandezza dell'edificio, la sua pace e la sua tranquillità in un parco incomparabile e il desiderio da parte della città di dare una funzione attiva e, se possibile, redditizia a questo monumento consentono la proposta di riqualificare il castello come sede congressuale ed espositiva. Questa rifunzionalizzazione permette di lasciare del tutto intatto l'esterno storico.

Intorno alle facciate esterne si può montare un telaio in acciaio, poiché i corridoi sono su tre piani lungo le file delle finestre, tra essi vi sono gli spazi per la sala conferenze e le sale espositive,

1959, ed è quindi precedente all'inaugurazione della seconda edizione; in esso si afferma che se questa dovesse eguagliare l'importanza della prima, si dovrebbe pianificare la ripetizione stabile e quadriennale della manifestazione, non più però utilizzando come sede il Fridericianum. Nel testo si propone infatti di ristrutturare l'edificio, al fine di garantire alle opere d'arte moderna della città una nuova collocazione e quindi di fornire a Kassel un museo civico. Nel caso tali lavori non risultino portati a termine entro quattro anni, si propone l'utilizzo del castello e dell'Oktagon nel parco barocco di Wilhelmshöhe, a ovest della città, mantenendo l'utilizzo e la riqualificazione di edifici in rovina come aspetto centrale della mostra.

Anche in questo caso torna ad essere proposta una centralità dell'architettura, assente o marginale nelle due precedenti edizioni, presentata non più con semplici riproduzioni fotografiche ma attraverso un vero e proprio intervento urbanistico collegato all'evento espositivo. I riferimenti proposti per una simile esposizione architettonica sono il Weissenhof di Stoccarda, storica esposizione organizzata dal Deutsche Werkbund nel 1927 che aveva coinvolto i maggiori rappresentanti del movimento moderno (quali Mies Van der Rohe, Gropius, Le Corbusier, Poelzig, Taut) nell'edificazione di un quartiere per i lavoratori, poi parzialmente distrutto negli anni del regime e dai successivi bombardamenti alleati; e l'Interbau di Berlino, la mostra internazionale di architettura del 1957 che aveva portato alla ricostruzione del quartiere dell'Hansa e che aveva visto la partecipazione di 48 architetti tra cui Gropius, Le Corbusier, Aalto, Baldessari. Anche a Kassel si propone di richiamare "i più competenti architetti del mondo" al fine di edificare dei modelli di abitazione, rileggendo l'attitudine della mostra anche attraverso il coinvolgimento di privati e compagnie edilizie e la compresenza di architetti, ingegneri, designer, artisti, paesaggisti, scultori. Si torna inoltre a insistere sulla necessità di integrare la visione "completa" dei linguaggi contemporanei che la manifestazione aveva l'ambizione di fornire con una sezione dedicata agli oggetti d'uso, eventualmente da collocarsi in appositi padiglioni¹.

paragonabili all'auditorium di un teatro. L'ultimo piano potrebbe contenere un lucernario. L'edificio completo nei suoi tre piani supererebbe di gran lunga il Fridericianum per capienza e superfici murali.

Tutte i legittimi requisiti della tutela dei monumenti concorderebbero così con l'intenzione di definire di una gestione dello spazio interno contemporanea e adatta alla nuova funzione dell'edificio. Non c'è alcuna ragione di dubitare che l'edificio rappresenterà una particolare attrattiva per congressi, incontri ed eventi culturali, giustificando così i costi della sua riqualificazione, in ogni caso necessaria".

III documenta 1963, ein Vorschlag [III documenta 1963, una proposta].

In: dA/ d3/ M. 72.

Apparato documentario 4.1.

¹ "Eccetto che con alcune riproduzioni fotografiche a DOCUMENTA 1, non è mai stata mostrata l'architettura. In realtà c'è una riluttanza a rappresentare gli edifici attraverso immagini che non possono davvero riuscire a mettere in chiaro gli elementi essenziali. Pertanto si propone di

Il documento, il cui taglio permette di ipotizzare che l'autore sia Bode, testimonia dunque l'intenzione di ripensare il carattere dell'esposizione facendo dell'architettura un tema portante, seppur senza di fatto specificare i reali soggetti da coinvolgere né effettive possibilità di finanziamento (per quanto concerne il design ad esempio si afferma che non necessariamente i fondi devono essere pubblici, per quanto tale partecipazione possa garantire una maggiore imparzialità, ma non si specifica con quali privati si pensava di collaborare). Ancora una volta tuttavia gli sviluppi successivi seguiranno una direzione del tutto opposta, non solo mantenendo la centralità della pittura e della scultura, ma non includendo affatto l'architettura e aprendo solo marginalmente al disegno industriale.

Il 17 gennaio del 1961 si tiene la prima riunione del consiglio, di cui vengono redatti due documenti: nel primo vengono trascritti i diversi interventi¹, mentre nel secondo (scritto in prima persona da Bode) le posizioni concordate vengono proposte in forma più discorsiva². Nel primo verbale il sindaco Lauritzen afferma che la manifestazione si terrà certamente nel 1963 e che quindi devono essere subito stabiliti il tema, il luogo e il periodo. Già in questa sede emerge come centrale la questione dei finanziamenti, garantiti dalla città ma non dal Land, e la necessità dunque di utilizzare "con parsimonia" i fondi ottenuti in vista di una possibile mancanza di copertura. Per quanto riguarda il titolo dell'esposizione viene proposto "Capolavori delle arti visive del XX secolo" in

indagare il compito dell'architettura - come può abitare l'uomo del nostro tempo - (così come è stato proposto alla Weißenhofsiedlung o l'anno precedente all'Interbau di Berlino) e far rispondere a questa domanda gli architetti più competenti del mondo attraverso una mostra di modelli abitativi di case indipendenti e di un grattacielo.

Per questi edifici, opportunamente collocati in una zona adeguata e in un paesaggio libero si troveranno senza difficoltà imprese edili private o cooperative edilizie. Dotati di giardini e arredamenti interni completi, devono essere accessibili per tutta la durata di DOCUMENTA e solo dopo di essa resi acquistabili. Tutte le esperienze precedenti beneficeranno di questo desiderio di mostrare con finalità pedagogiche la misura in cui viene rilevato e risolto il problema e in quale scala. Come compito comune questa Siedlung dovrebbe comprendere pianificatori dei trasporti, architetti, designer d'interni, pittori, scultori e architetti del paesaggio.

Una mostra completa che documenti le forme di oggi, non può davvero escludere la progettazione degli oggetti d'uso. La terza DOCUMENTA avrebbe finalmente anche un posto per loro. Il sito delle scuderie e i suoi dintorni potrebbe accoglierli, forse anche con padiglioni. I fondi per questo non devono necessariamente essere pubblici, tuttavia senza sarebbe difficile avere una giuria imparziale".

Ibid.

¹ Niederschrift über die Sitzung des Aufsichtsrates der documenta-G.m.b.H am Dienstag, 17.1.1961, 17.00 Uhr, in Kommissionzimmer II des Rathauses [trascrizione della riunione del Consiglio della documenta G.m.b.H. di martedì 17 gennaio 1961 alle ore 5 presso la sala conferenze II del Municipio].

In: dA/ d3/ M. 74.

Apparato documentario 4.2.

² Zur Sitzung der documenta-Gesellschaft am 17.1.1961 [Riguardo alla riunione della società di documenta del 17.1.1961].

In: dA/ d3/ M. 76.

Apparato documentario 4.3.

linea di continuità con le precedenti edizioni, divenute secondo Bode “un progetto stabile per l'intero mondo dell'arte” e a discapito delle critiche “taglienti e ingiustificate” rivolte da parte della stampa tedesca a documenta II, definite come ormai lontane e superate, a differenza delle recensioni positive avute negli Stati Uniti che ne riprovano l'importanza su un piano globale. Gli ulteriori passi per la preparazione della manifestazione suggeriti sono il costituirsi di un archivio dedicato alle arti visive del XX secolo, l'istituzione di un segretariato della documenta-GmbH, l'attivazione di una “cerchia di amici di documenta” e l'attuazione di una serie di conferenze che “diffondano l'idea di documenta”.

Bode suggerisce inoltre di istituire un confronto tra i “vecchi maestri” e i maggiori esponenti dell'arte moderna, sfruttando la disponibilità in loco di opere quali i Rembrandt e i quadri della scuola olandese conservati al museo cittadino. Per quanto concerne gli spazi, egli propone per la pittura e la grafica l'utilizzo del castello di Wilhelmshöhe, collocato all'esterno della città e anch'esso fortemente danneggiato durante la guerra, mentre per la scultura suggerisce gli edifici “Ballhaus” e “Oktagon”; anche in questo caso insiste sulla necessità di dedicare una sezione all'architettura e al disegno industriale e di collegare l'esposizione ad una serie di eventi musicali, teatrali e radiofonici. Il ruolo dell'architettura appare tuttavia già drasticamente ridimensionato rispetto al precedente progetto, riproponendo l'utilizzo di riproduzioni fotografiche come in occasione della mostra nel 1955¹.

¹ “Il sindaco Lauritzen sottolinea che chiaramente la mostra d'arte “III. Documenta 1963” dovrà essere realizzata. Bisogna fin da subito definire il tema, il luogo e il periodo della mostra. [...] Questi fondi devono essere utilizzati con parsimonia perché non è ancora certo se il Land concederà un finanziamento il prossimo anno. È possibile che nel 1962 sia disponibile solo il contributo della città e che si debba far ricorso ai risparmi del 1961.

Come tema della mostra è stato suggerito nella precedente riunione:

“Capolavori d'arte del XX secolo”

Il professor Bode fornisce nel dettaglio i suoi pensieri e le sue considerazioni in merito alla preparazione per la realizzazione di documenta 3.

Le documenta I e II sono diventate un nome familiare per tutto il mondo dell'arte. Le critiche taglienti e in parte ingiustificate a documenta 2 apparse sulla stampa tedesca sono secondo la sua opinione scomparse da tempo. L'attenzione su documenta 2 è stata richiamata in tutte le occasioni. La sua importanza mondiale si riflette anche nei pareri provenienti dagli Stati Uniti.

Come prossimi passi per la preparazione di documenta 3 il professor Bode suggerisce:

- a) l'istituzione di un archivio d'arte del XX secolo
- b) l'istituzione immediata di un segretariato della documenta GmbH
- c) attivazione di una “cerchia di amici di documenta”
- d) promozione di conferenze che diffondano l'idea di documenta
- e) di un archivio d'arte del XX secolo

Il professor Bode conferma il tema a cui dovrebbe sottostare documenta. In particolare afferma che i maggiori risultati dell'arte moderna dovrebbero essere accostati alle opere d'arte dei vecchi maestri. A Kassel c'è l'opportunità unica di avere opere di Rembrandt e di altri maestri olandesi. La mostra richiederà un'attenta preparazione. I dipinti e le opere grafiche possono essere esposti al castello di Wilhelmshöhe, le sculture all'interno e di fronte alla Ballhaus. Inoltre il prof. Bode propone l'utilizzo dell'Oktagon ancora per grandi sculture. Inoltre si potrebbero mostrare

In particolare Bode pone come questione centrale attraverso cui articolare la mostra la problematica: “Cos’è l’arte? Cos’è la messa in scena?” affermando che il criterio di fondo dovrà ancora una volta muovere dalla qualità delle opere. Egli insiste quindi particolarmente sulla necessità di ristrutturare il castello, che avrebbe dovuto essere ultimato entro il settembre del 1963, al fine di garantire un’adeguata “scenografia” alla mostra. L’intento che emerge chiaramente da questi verbali è dunque quello di riprendere il modello di teatralizzazione dello spazio che fin dalla sua genesi aveva caratterizzato documenta, declinandolo in questo caso su una nuova realtà architettonica - anche in questo caso realizzata da Simon Louis du Ry e distrutta dai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale - legata alla storia della città.

Un altro progetto che viene discusso, e che non sarà realizzato, è quello di un eventuale “esportazione” di documenta nel contesto statunitense, senza tuttavia che venga specificato da quale istituzione provenga una simile richiesta¹.

Lauritzen, che si dichiara contrario anche alla sezione di architettura per ragioni di ordine economico, guarda con scetticismo all’eventualità di prestare documenta al di fuori del territorio di Kassel, a differenza di Bode che ritiene la possibilità di una documenta americana come una “grande vittoria” e di Winter che esalta l’idea di estendere una mostra che sorge come “riparazione dello spirito europeo” al contesto statunitense. Il dibattito sulla possibile “esportazione” di documenta risulta molto acceso, e vede soprattutto i rappresentanti dell’amministrazione cittadina - il sindaco, i consiglieri comunali, un assessore - schierarsi nettamente contro questa proposta insistendo sui rischi di una “messa in ombra” della versione originale, sull’indissolubile legame che esiste tra

l’architettura con grandi riproduzioni fotografiche e le buone forme industriali (designer).

Attraverso eventi paralleli saranno inclusi il teatro, il cinema, la radio e la poesia”.

Ibid.

¹ Niederschrift Über die Sitzung des Aufsichtsrates der documenta-G.m.b.H am Dienstag, 17.1.1961, 17.00 Uhr, in Kommissionzimmer II des Rathauses [trascrizione della riunione del Consiglio della documenta G.m.b.H. di martedì 17 gennaio 1961 alle ore 5 presso la sala conferenze II del Municipio].

In: dA/ d3/ M. 74.

Apparato documentario 4.2.

¹ “Questa volta si tratterà solo la grande arte: la selezione dovrà essere più precisa e più critica rispetto alle prime due documenta, in cui si è proposto solamente quello che era disponibile. Ora dovrebbero essere fissate delle norme. Si tratta di una sintesi dell’arte europea e americana. Questa volta non si tratta di esporre una mostra, ma la “messa in scena” della documenta III. A tal fine bisogna contare sulla collaborazione di musei europei e americani in misura molto maggiore che in passato. Da parte americana è stata avanzata la proposta di esportare documenta III negli Stati Uniti.

È essenziale per la pianificazione che il castello di Wilhelshöhe sia completato strutturalmente al più tardi entro aprile del 1963 e che siano disponibili le pareti mobili previste”.

Ibid.

l'esposizione e la città in cui si colloca e considerando anche i problemi tecnici che potrebbero implicare le richieste di prestito necessariamente più lunghe¹.

Le conclusioni deliberate tendono di fatto ad arginare buona parte delle proposte emerse, riflettendo la volontà di mantenere sostanzialmente inalterato il modello espositivo delle precedenti edizioni con le sezioni principali dedicate alla pittura, alla scultura e alla grafica e tutt'al più con eventi speciali paralleli². L'aspetto che emerge con maggiore chiarezza è come la specificità della manifestazione venga identificata, seppur con declinazioni differenti, nel suo legame con la città: Bode vorrebbe infatti estendere le sedi espositive a nuove realtà del contesto urbano, perpetuando l'uso scenografico della rovina e la rifunzionalizzazione a fini espositivi di strutture danneggiate dalla guerra; l'amministrazione cittadina insiste invece affinché Kassel resti l'unica sede di documenta.

Nel secondo documento Bode ribadisce come documenta, nonostante un'accoglienza critica negativa, sia divenuta una "realtà" (letteralmente "*ein Faktum*", "un fatto") di grande importanza per la storia dell'arte. Vengono quindi

¹ "Il sindaco Lauritzen sostiene che la cooperazione con gli Stati Uniti nell'organizzazione della mostra documenta III sembra ragionevole. Ma ritiene che sia fortemente problematico mostrare l'esposizione d'arte documenta III al di fuori di Kassel. Non ritiene che sia appropriato. Non si dovrebbe discutere del prestito della mostra con gli americani. Ha inoltre l'impressione che sia necessario imporre restrizioni nella pianificazione. Si dovrebbe rinunciare nel 1962 all'esposizione di grandi sculture nell'Oktagon. In generale sarebbe utile che l'attuazione di documenta III non si estendesse oltre i limiti ma fosse ristretta, per avere possibili variazioni nelle documenta future. Pertanto, si dovrebbe rinunciare questa volta anche alla sezione di architettura. Alla discussione conseguente partecipano quasi tutti i presenti. Il prof. Bode considererebbe una grande vittoria mostrare documenta negli Stati Uniti. Questa volta devono essere mostrate molte opere provenienti da musei e non sa ancora quali condizioni porranno gli americani. L'ing. Völker esprime preoccupazione che i prestatori dovrebbero privarsi delle loro opere per un periodo eccessivamente lungo se esse dovessero essere esposte in due mostre. Il consigliere comunale Hemfler vede una svalutazione nell'acquisizione dell'intera mostra, perché "documenta" e Kassel vanno di pari passo e sono diventate un nome familiare nel mondo dell'arte. L'assessore Lucas ritiene che la mostra documenta potrebbe essere mostrata in America in modo tale da risultare dannosa per il progetto di documenta e da mettere Kassel in secondo piano. Il nome "documenta" include tanto la natura quanto il luogo della mostra. Documenta e Kassel sono identiche e devono rimanere tali. Il consigliere comunale Mangold spiega che due mostre consecutive richiedono un periodo troppo lungo e che si dovrebbe escludere un prestito dell'intera mostra. Il professor Winter attribuisce alla mostra documenta una riparazione spirituale che ha segnato l'Europa ma che può essere estesa anche all'America".

Ibid.

² "Conclusioni:

il consiglio stabilisce che nel 1963 si terrà la mostra d'arte "documenta III" secondo i seguenti punti preliminari:

Mostra d'arte "documenta III" - Kassel 1963

Ambiti espositivi: pittura, scultura, grafica.

Sono in discussione eventi paralleli quali spettacoli teatrali, film e opere di musica contemporanea.

Le sedi espositive sono il castello di Wilhelmshöhe e la Ballhaus, con il suo ambiente circostante. Dovrebbe essere garantito che il castello di Wilhelmshöhe sia ristrutturato in tempo".

Ibid.

proposte tre domande: se documenta debba o meno proseguire, che aspetto debba assumere e dove sia possibile organizzarla. Per quando riguarda il primo quesito, la risposta fornita è affermativa, ma alla condizione che se ne modifichi l'impianto tenendo conto del fatto che essa si presenta ormai come una realtà consolidata e non si possa dunque "improvvisarne" la preparazione; per questo si decide di istituire il segretariato e l'archivio preposti all'iniziativa¹. Di particolare interesse è sicuramente la costituzione, nello stesso 1961, dell'archivio di documenta, che riflette come alla presa di coscienza del suo ruolo si accompagni una volontà di una storicizzazione dell'istituzione².

Al secondo punto viene proposto invece un breve *exposé* che funga da primo programma temporaneo in cui si ribadisce che per gli organizzatori "il posto in cui si appende un quadro è di importanza cruciale", ponendo il discorso dell'allestimento come elemento fondante della manifestazione. La "nuova tipologia espositiva" che si intende raggiungere attraverso la "comprensione visiva" è concepita come una "messa in scena", un dispositivo quindi significativo che sia in grado di svolgere una funzione didattica attraverso l'impaginazione spaziale. L'intento è quello di porre a confronto le opere dei "grandi maestri" con

¹ "Dopo il successo della prima documenta e per la necessità di continuare questa documenta, nel 1949 è stata organizzata e realizzata documenta II. Ora, dopo quasi due anni, è evidente che l'atteggiamento in parte molto critico da parte della stampa tedesca non è stato giusto, in quanto tutte le critiche sollevate sono state dimenticate. Resta solo il fatto che documenta II si è stabilita come una realtà di grande importanza nella storia dell'arte.

[...] Si pone ora la questione: è necessaria la continuazione di documenta?

Se rispondiamo in modo affermativo bisogna al contempo rispondere alla domanda: sì ma solo alla condizione che per la sua preparazione sia costituita un'istituzione o meglio un archivio, perché per questa terza occasione non si può improvvisare la preparazione come abbiamo dovuto fare nelle due edizioni precedenti.

Proponiamo quindi di istituire subito, dal primo gennaio, un archivio e un segretariato. Da questa richiesta emergerà una preparazione accurata.

Domanda: che aspetto dovrebbe avere la prossima documenta?

In questa riunione si è definito un primo programma temporaneo che prevede: nel castello ristrutturato di Wilhelshöhe si esporrà nel 1963 la pittura. Sarebbe importante mostrare le opere più importanti degli ultimi 50 anni, dal 1914 circa, e documentare quali grandi meravigliose conquiste ha prodotto questo secolo. Non sarebbe una ripetizione di documenta 1, ma il museo della qualità secondo i più alti standard.

[...] Domanda: dove è possibile realizzare documenta?

È progettata nel castello di Wilhelshöhe, si pone la domanda: è possibile che sia disponibile almeno nella struttura nel 1963?"

Zur Sitzung der documenta-Gesellschaft am 17.1.1961 [Riguardo alla riunione della società di documenta del 17.1.1961].

In: dA/ d3/ M. 76.

Apparato documentario 4.3.

² La volontà di una conservazione della documentazione relativa all'iniziativa riflette infatti la presa d'atto dell'importanza di una storicizzazione della manifestazione, ma al contempo non si configura solamente come una forma di "memoria storica" quanto piuttosto, secondo Karin Stengel e Michael Glasmeier, come "archiv in motion", un "sistema" nel senso foucaultiano del termine, inteso cioè come ciò "che governa la manifestazione delle affermazioni".

Cfr. M. Glasmeier, K. Stengel, *documenta Archäologie/ Documenta archaeology*, in M. Glasmeier, K. Stengel (a cura di), *50 Jahre / Years Documenta 1955 - 2005, 2. Archive in motion*, Schriftenreihe des Documenta Archivs, Steidl, Göttingen 2005, pp. 9-14.

le ultime ricerche selezionate a partire da un lavoro che coinvolga anche il neonato archivio della manifestazione, tornando - come nel 1955 - a presentare la scultura e la pittura in dialogo ma aprendo anche ad altre forme espressive¹.

Il terzo punto del documento considera essenzialmente la questione del luogo, insistendo sulla necessità di utilizzare il castello, motivo che porterà allo slittamento stesso della mostra come riportato nel verbale dell'11 luglio del 1962, in cui si afferma appunto che la terza documenta non potrà essere realizzata nel 1963 e dovrà pertanto tenersi l'anno successivo; inoltre si propongono - ancora in modo schematico - tre sezioni tematiche attraverso cui dovrebbe articolarsi:

- a) I grandi maestri del XX secolo in pittura e scultura
- b) Tendenze della pittura mondiale di oggi
- c) Disegno degli ultimi 50 anni²

A partire da questa proposta preliminare vengono sviluppate più nel dettaglio le differenti sezioni nel corso dei mesi successivi, come emerge dal

¹ "Il quadro nello spazio in relazione all'ambiente sarebbe il tema. Questi quadri dovrebbero dare con la loro qualità una prospettiva sul futuro. Si potrebbe pensare di cercare circa 50 nomi dell'ultima generazione che andrebbero a fare parte della sezione contemporanea della mostra. Sarebbe un grande onore essere coinvolti in questo spazio eccezionale. Questi quadri sarebbero scelti dopo un lungo di lavoro, in quanto crediamo che la parte preparatoria debba protrarsi per due anni, al fine di reperire con l'aiuto dell'archivio ancora in fase di costruzione ciò di cui abbiamo bisogno.

Con la stessa ottica di deve selezionare la scultura. Le sculture dovranno confrontarsi con i quadri. [...] Il tutto deve seguire [il principio]: "Riduzione delle opere e aumento della qualità". Pensiamo di procedere così, riunendo insieme i grandi maestri possibilmente con i migliori quadri che hanno dipinto finora a cui si aggiungono la scultura e la grafica, per dare un quadro il più completo possibile della loro personalità. Sicuramente questa volta pittura e piccole sculture saranno situate negli stessi spazi, perché crediamo che questa volta sia fondamentale spiegare le relazioni cronologiche con la scultura.

La tecnica allestitiva dovrà essere ancora più coordinata, più critica, più esatta dell'ultima volta - l'ultima volta sono stati fissati confini attraverso l'edificio. Questa volta, con grandi griglie che attraversano gli spazi, ci sarà la possibilità di costruire davvero gli spazi come li riteniamo necessari. È fondamentale, per ottenere questa successione spaziale, che attraverso questa successione si crei con i quadri una sorta di messa in scena della mostra, poiché lo scopo di una mostra non è certamente solo raccogliere e accumulare quadri, ma è la presentazione di questi quadri, in modo che l'altro, e precisamente il pubblico, arrivi ad una comprensione, e precisamente alla comprensione visiva.

Questa è l'essenza di una nuova tipologia espositiva, che affascini continuamente il visitatore con nuove sequenze spaziali, in modo che egli vada avanti ancora e ancora, fino al punto di credere di essere egli stesso parte della mostra. Questo è un sentimento come quando sentiamo una fuga di Bach per esempio, quando dimentichiamo il nostro stesso io e la contemplazione non si riduce quando la musica termina. Questo confronto con la musica spiega al meglio quello che intendo dicendo che si deve arrivare a una "comprensione visiva".

Zur Sitzung der documenta-Gesellschaft am 17.1.1961 [Riguardo alla riunione della società di documenta del 17.1.1961].

In: dA/ d3/ M. 76.

Apparato documentario 4.3.

² Cfr. 11. Juli 1962, Vermerk [11 luglio 1962, una nota].

In: dA/ d3/ M. 76.

Apparato documentario 4.4.

verbale della riunione del 15 ottobre, in cui appunto vengono illustrate punto per punto le differenti tematiche. Si mantiene l'idea di partire da *Maestri del XX secolo*¹, pensata come una mostra "documentaria", quindi in linea di continuità con le edizioni precedenti, proponendo 400-500 opere circa e gabinetti personali, al fine di rispondere al quesito relativo a quale contributo abbia lasciato il XX secolo alla storia dell'arte; in particolare si pensa di includere una "premessa" che comprenda opere di provenienze e periodi disparati (dall'arte egizia, etrusca e romana a quella rinascimentale e barocca), senza alcuna articolazione storica o stilistica, ma capace di rispondere alla stessa istanza "documentaria" sullo stato dell'arte. Il progetto si pone dunque in chiara linea di continuità con il ruolo svolto dalle gallerie fotografiche del 1955, muovendo da un analogo volontà di proporre una visione estetica improntata su una nozione formale e sovra-storica dell'oggetto artistico.

Viene quindi ripresa l'idea di una mostra del disegno nel XX secolo², da allestirsi presso il Palais Bellevue su progetto di Haftmann e concepita come il "diamante attorno a cui ruota il resto di documenta". È facile comprendere come il

¹ "A) MAESTRI DEL XX SECOLO (spazio: Museo Fridericianum)

In una mostra comprendente circa 400 - 500 opere, sulla base della più alta qualità, dovrà essere documentata l'arte del XX secolo. La terza DOCUMENTA '64 dovrà avere l'impegno esplicito di un piccolo numero: ca. 25 pittori dovranno portare nei gabinetti dalle 15 alle 20 opere. Dovranno rispondere alla domanda relativa a quale contributo abbia lasciato il XX secolo al mondo dell'arte. Si prevede di realizzare una mostra chiara e precisa: "Si tratta della documentazione dell'arte!"

In una premessa storica si dovranno presentare, senza confronti schematici o intenti palesemente didattici, opere provenienti da altre culture e epoche passate, che mostrino l'ancoraggio dell'arte europea nel Mediterraneo e l'irradiazione dalle culture non europee. Si potrebbero includere: una scultura egizia, un Apollo arcaico, una figura delle Cicladi, terrecotte cipriote o siriane, una testa orientale e una verista tardoromana, una scultura etrusca, un'icona russa, mattonelle persiane, arte dell'Oceania, dell'Africa, del Perù, del Messico; dipinti di Uccello, Baldung Grien, Arcimboldo, Tiziano, Rembrandt, Frans Hals, Veronese, Tintoretto, Poussin etc. senza una sistematizzazione storica ma piuttosto con l'intento di giungere a una documentazione dell'arte. Le proposte per la "premessa" sono da considerarsi solo come un prima concezione e devono essere elaborate nel dettaglio con la partecipazione di esperti delle diverse discipline, che dovranno essere raccolti in un comitato speciale".

Protokoll über die konstituierende Sitzung des DOCUMENTA-RATES für die DRITTE DOCUMENTA '64 am Montag, den 15. Oktober 1962 in Schloß-Hotel Wilhelmshöhe [Verbale della riunione di costituzione del CONSIGLIO di DOCUMENTA per la TERZA DOCUMENTA '64 di lunedì 15 ottobre 1962 all'Hotel del Castello di Wilhelmshöhe].

In: dA/ d3/ M. 77.

Apparato documentario 4.6.

² "B) DISEGNI DEL XX SECOLO (spazio: castelletto di Bellevue)

Il dott. Werner Haftmann ha illustrato il suo progetto per una mostra molto concentrata e intima del disegno del XX secolo che si basa sulla più alta qualità e che potrebbe partire da Cézanne e Van Gogh, dal momento che i pezzi sono più facili da ottenere rispetto ai quadri. Dopo la grande approvazione delle proposte di Haftmann la mostra del disegno sarà come "un diamante attorno a cui ruota il resto di documenta", un centro intellettuale e artistico che renderà possibile un'analisi approfondita del singolo foglio e al contempo darà una panoramica di un settore estremamente interessante e ancora poco trattato dell'arte del XX secolo. Si sottolinea che non è ancora mai stata realizzata una grande mostra del disegno europeo del XX secolo".

Ibid.

taglio pensato sia ancora una volta quello di *Malerei*, ovviando alle mancanze delle due precedenti edizioni - ad esempio le opere di fine '800 - grazie alla maggiore disponibilità dei disegni rispetto ai dipinti.

La terza proposta è quella di una mostra intitolata *Scultura nello spazio, pittura nello spazio, collage in spazi costruiti*¹, ed è invece avanzata da Bode. L'intento è quello di proporre un dialogo tra le opere e l'ambiente architettonico, sviluppando ulteriormente il discorso allestitivo proposto nelle precedenti edizioni. Il luogo prescelto in questa sede è quello dell'Orangerie, quindi di uno spazio sostanzialmente all'aperto ma con porzioni della struttura barocca utilizzabili, da modellarsi ancora una volta attraverso interventi di natura per lo più provvisoria capaci di ridefinire la scansione spaziale, come proposto nel 1959 da Trier.

Molto più incerto appare il progetto della quarta proposta, *Tendenze dell'arte attuale*². Inizialmente nel testo si afferma di dover includere una sezione dedicata alle ultime ricerche - aspetto sottolineato in particolare da Bode e Stönke - ma poi è riportato che "non risultano emerse evidenti nuove tendenze cruciali dopo la seconda documenta" (per quanto non si riporti da chi provenga tale affermazione, è lecito ipotizzare che questa fosse la linea di Haftmann), eludendo quindi completamente la questione di forme espressive come la Pop, la Minimal Art o i linguaggi performativi.

Per quanto concerne tale selezione si ipotizza di affidarsi a curatori esterni e si ribadisce come essa debba essere tenuta "separata" dalla mostra dei

¹ "C) SCULTURA NELLO SPAZIO, PITTURA NELLO SPAZIO, COLLAGE IN SPAZI COSTRUITI (spazio: Orangerie)

Il prof. Bode ha sviluppato il concept per una mostra *Scultura nello spazio, Pittura nello spazio, collage in spazi costruiti*; si basa sul fatto che nell'architettura contemporanea solo raramente si è raggiunto un reale contatto tra architettura e scultura, pittura murale e collage. "La migliore scultura non sarà efficace, se non collocata correttamente dall'architetto". L'esperienza della mostra di scultura a documenta II (la migliore presentazione delle sculture di Henry Moore!) deve essere utilizzata con una più ampia portata. Ancora una volta si deve pensare a un'accurata selezione. La singola opera deve essere portata a un contatto adeguato con l'ambiente spaziale". Ibid.

² "D) TENDENZE DELL'ARTE ATTUALE (Spazio: Alte Galerie)

Si è convenuto sul fatto che al livello dei maestri (cfr. proposta A) devono appartenere anche gli appartenenti alle generazioni di mezzo e più giovani, se il loro merito artistico raggiunge il livello più alto. La selezione rigorosa tuttavia esclude di poter mostrare le tendenze dell'arte di oggi nella loro ampiezza. Questo è giustificabile in quanto non risultano emerse evidenti nuove tendenze cruciali dopo la seconda documenta e perché l'arte attuale troverà diffusione alla Biennale di Venezia, anch'essa nel 1964.

Si è discusso di invitare tra i 20 e i 25 esperti nella cerchia dei curatori e del comitato di lavoro, ognuno dei quali presenterebbe un giovane pittore o scultore che ritiene meritevole di una validità internazionale.

Questa presentazione della singola persona qualificata sarà anche riportata per iscritto in un apposito catalogo. Questa documentazione ha lo scopo di fare scoprire i giovani, i futuri maestri. Si è concordato che questa mostra annessa a I MAESTRI DEL XX SECOLO debba essere tenuta separata. Il piano sarà nuovamente discusso nella prossima riunione del consiglio". Ibid.

maestri, proponendo due diverse collocazioni spaziali (il Fridericianum e la Alte Galerie) e impostando così una divisione che risponde chiaramente anche ad una volontà di definire una gerarchia. Viene invece respinta la proposta di una mostra dedicata al collezionismo¹, in quanto giudicata “una soluzione facile” ma non rispondente al concept di documenta, mentre per quanto concerne la mostra di “architettura edificata”² fortemente voluta da Bode, ancora una volta il progetto viene accantonato; in questo caso si afferma che tale mostra, impossibile da realizzare nel 1964, dovrà essere concepita come una documenta a sé stante, e si invita Bode a proseguire piuttosto nella progettazione di una mostra fotografica di architettura.

Anche l’idea di una “premessa storica” proposta da Haftmann verrà poi abbandonata per ragioni finanziarie, visti gli ampi costi che avrebbe implicato, come riportato nel verbale della riunione del dicembre successivo³; in questa occasione viene fissato il programma generale della mostra, facendone il perno nel concetto haftmaniano di “presentazione delle personalità. Schmalenbach propone di assumere un taglio tematico per quanto concerne la mostra di pittura,

¹ “E) LE PIÙ IMPORTANTI COLLEZIONI PRIVATE DEL MONDO

L’idea di presentare le più grandi collezioni private del mondo e di documentare i mecenati in una documenta trova l’approvazione generale. Però la proposta di proporre questo progetto già nella terza documenta del 1964 è stata respinta. La 3. DOCUMENTA ’64 deve portare avanti ancora un impegno. Soprattutto nella situazione attuale non si dovrebbe ricorrere alla soluzione più facile (un simile progetto si potrebbe gestire senza particolari difficoltà organizzative). Tuttavia già ora si può sottolineare come questo progetto appartenga a un più ampio concept di documenta”.

Ibid.

² “F) ARCHITETTURA

Si è convenuto che la presentazione di architettura edificata, anche nei suoi rapporti con l’oggetto, è un compito della massima importanza a cui documenta non può sfuggire e che ora deve essere considerato in una concezione globale, anche se nel 1964 non sarà ancora possibile mostrare architettura edificata. Quella del 1967 (se si torna al ciclo quadriennale) dovrà essere una documenta di architettura. Anche nella terza documenta si dovranno mettere in evidenza grandi riproduzioni fotografiche (in appositi gabinetti nell’Orangerie) dei maestri dell’architettura, senza così esaurire l’argomento. ARCHITETTURA IN FOTO sarebbe un punto fermo per la quarta documenta! Con le modalità di presentazione per cui il professor Bode ha già sviluppato suggerimenti dettagliati, sarebbe garantito che non si tratterebbe di una presentazione con mezzi inadeguati. Arnold Bode è invitato a proseguire su questa idea”.

Ibid.

³ “Punto 5

Il dott. Haftmann riprende il progetto già discusso nella riunione del 15-16 ottobre di fornire alla mostra principale “Maestri del XX secolo” una premessa storica per rispondere - non in modo superficialmente didattico - alla questione della qualità anche nell’arte antica e mostrare che l’arte di tutti i tempi si sviluppa secondo uno stesso impulso e che per gli artisti di tutte le epoche, in ultima analisi, si pongono le stesse questioni estetiche.

Nel corso della discussione tuttavia si è ritenuto all’unanimità che questa proposta così affascinante non può essere realizzata nel modo in cui è stata concepita inizialmente per ragioni di costo”.

Protokoll über die Sitzung des DOCUMENTA-RATES am 15. Und 16. Dezember 1962 in Schloß-Hotel Wilhelmshöhe [Verbale della riunione del CONSIGLIO di DOCUMENTA del 15 e 16 dicembre 1962 all’Hotel del Castello di Wilhelmshöhe].

In: dA/ d3/ M. 77.

Apparato documentario 4.7.

riprendendo il concetto di Grohmann di “modalità della visione artistica” e adottando delle parole chiave, quali “spazio”, “movimento”, “luce”, “oggetto”, che definiscano differenti tipologie indipendenti da fattori stilistici e cronologici, che potrebbero essere riportate anche in catalogo. Nel verbale si afferma però, senza specificare i soggetti coinvolti, che per quanto la proposta sia “apprezzata” e riconosciuta come “prezioso contributo” per la discussione, si ritiene che la sua realizzazione potrebbe risultare di carattere troppo didattico, che presenti dei rischi di “etichettatura” e forzatura nella lettura di opere che non sempre si prestano ad essere ricondotte ad un tema. Si afferma quindi che il punto centrale deve restare quello della personalità artistica, che secondo Haftmann deve dominare l’impostazione in modo ancora più netto rispetto alle precedenti edizioni, anche per differenziarsi dalla Biennale che sarà coeva¹. Nonostante sia solo accennato, questo scambio di opinioni su un possibile approccio “tematico” risulta di particolare interesse. L’ipotesi di un approccio volto ad indagare gli aspetti linguistici e le modalità di fruizione dell’opera riflette infatti l’emergere di una visione alternativa rispetto a quella idealista e incentrata sulle personalità proposta da Haftmann.

Nello stessa seduta Bode definisce la sezione dedicata all’arte murale, il collage e la scultura come una sorta possibile di prototipo di un “museo ideale”, in cui lo spazio viene definito in relazione all’opera che deve accogliere²; essa

¹ “Il dott. Haftmann ha sottolineato, in una sintesi dei risultati del lavoro finora svolto, che il programma proposto dovrà tenere in particolare conto il fatto che documenta-1964 si terrà insieme alla Biennale. Anche riguardando ai temi delle documenta I e II è necessario raggiungere un nuovo concept. Pertanto è stato suggerito di concentrare la terza documenta sulla presentazione delle personalità.

Nella discussione del punto 1 (programma generale) si è trovato un accordo dopo lunghe discussioni nell’idea di orientare la mostra sulla massima qualità con 25-30 gabinetti dedicati ai maestri. [...]

All’inizio della discussione il dott. Schmalenbach ha suggerito di illustrare in una panoramica concentrata e il più indipendente possibile dalle solite classificazioni storico-artistiche i temi della pittura del XX secolo (spazio, movimento, luce, oggetto etc.), cioè i “modi della visione artistica” (Grohmann). (il tema sono i temi) [?]. In questo modo si potrebbero mostrare assieme i cambiamenti delle esperienze del reale nell’arte del nostro secolo e presentare le “parole chiave” in catalogo.

L’idea è stata apprezzata come un importante contributo alla discussione. Si è però constatato che la sua attuazione potrebbe portare troppo in primo piano aspetti storici o didattici. Per quanto ci siano immagini che possono essere rappresentate da esempi, non sempre le grandi opere d’arte e le immagini significative possono essere subordinate ad un tema; pertanto vi è il rischio di una classificazione restrittiva (contributo al dibattito: Bode, Grohmann, Haftmann, Henzen, Schmalenbach, Stünke, Trier).

Infine, con il pieno accordo del dott. Schmalenbach, è stata data la priorità all’idea di una mostra delle personalità (gabinetti dei maestri)”.

Ibid.

² “Punto 4 (opere murali, collage e scultura)

Bode ha spiegato, assieme a Von Stünke, il suo progetto di una sezione espositiva dedicata alle opere murali, i collage e la scultura in cui verrà nuovamente proposta una risposta sulla questione del rapporto tra opera e spazio. Partendo dal fatto che in architettura spesso l’inclusione di opere murali, collage e sculture in contesti spaziali ha spesso fallito (edificio UNESCO) si pensa di collegarsi direttamente all’opera d’arte per definire uno spazio adatto ad essa e dare quindi

rappresenterebbe quindi una risposta al quesito del rapporto tra l'oggetto artistico e l'architettura, citando come esempio di un fallimento di tale relazione l'edificio Unesco¹ senza tuttavia addurre motivazioni a tale critica. L'idea di proporre l'esposizione temporanea di Kassel come un modello di ridefinizione dell'istituzione museale torna con la proposta di Bode - ampiamente dibattuta ma non accettata - di assumere la definizione di "Museo dei cento giorni dell'arte moderna" come sottotitolo stesso della mostra².

Un programma dettagliato del modo in cui dovrà articolarsi l'esposizione è proposto nel documento del 27 giugno 1963 *Die Dritte Documenta: Das Programm (La terza documenta: il programma)* firmato Documenta-Sekretariat, in cui si afferma che l'intento principale della mostra è quello di "permettere la delimitazione tra le problematiche di oggi e quelle (ricerche) influenzate da componenti extra-artistiche". Ancora una volta documenta vuole cioè "documentare" cosa sia l'arte, non attraverso una prospettiva dal taglio storico ma ponendosi, in chiave essenzialista e universalizzante, come dispositivo capace di legittimare ciò a cui può o meno essere riconosciuto lo status artistico. Per raggiungere tale compito, che è definito di importanza "spirituale, politico-culturale e, non in ultimo, pedagogica" si ritiene necessario guardare al lavoro dei singoli artisti, in un percorso che è del tutto ancorato dunque alla categoria della personalità, del "genio" nel senso idealistico del termine³.

un'indicazione su come potrebbe essere un museo ideale che consenta al visitatore un incontro intenso con la singola opera. A partire da questo aspetto particolare si potrebbe documentare l'opera dei maestri della generazione di mezzo e di quella più giovane, ognuno con un'opera (opera murale, collage, scultura)".

Ibid.

¹ Inaugurato a Parigi l'anno precedente, progettato da Pier Luigi Nervi, Antonio Nervi, Marcel Breuer, Bernard Henri Zehrfuss.

² "Punto 1 a) dell'ordine del giorno: relazione sullo stato dei lavori di preparazione del consiglio di documenta.

Il prof. Bode chiede a Nowotny di leggere la relazione sullo stato dei lavori di preparazione del consiglio di documenta per la documenta III. Il lavoro del consiglio di documenta e delle commissioni è stato, anche negli ultimi mesi, intensamente diretto alla realizzazione progressiva del programma artistico di documenta. Gli sforzi per la scelta e il reperimento dei dipinti e delle sculture per la mostra sono stati costantemente accompagnati da discussioni sui principi del programma. Ciò si rifletteva nel dibattito relativo ad un sottotitolo per documenta III, che dovrebbe indicare il programma preciso. Nella prossima sessione del consiglio di documenta sarà deciso se il sottotitolo proposto da Bode "Museo dei 100 giorni dell'arte moderna" possa o meno essere accettato.

Nelle commissioni del consiglio è stato inoltre discusso se la selezione per Aspekte 64 dovrà essere demandata a commissari locali che decidano sotto la propria responsabilità il contributo numericamente limitato per il rispettivo territorio nazionale. A proposito del principio di selezione sarà presa una decisione nella prossima seduta".

Protokoll über die Sitzung des DOCUMENTA-RATES am 15. Und 16. Dezember 1962 in Schloß-Hotel Wilhelmshöhe [Verbale della riunione del CONSIGLIO di DOCUMENTA del 15 e 16 dicembre 1962 all'Hotel del Castello di Wilhelmshöhe].

In: dA/ d3/ M. 77.

Apparato documentario 4.7.

³ "Nella terza DOCUMENTA aumenta l'importanza della presentazione degli impulsi più vivaci ed

Il programma passa quindi in rassegna le diverse sezioni attraverso cui si articolerà la mostra: *i Gabinetti dei maestri*, definita come “la mostra principale”, costituita da piccole monografiche volutamente incentrate su una selezione mirata e non ordinata cronologicamente ma volta piuttosto a mostrare nella sua globalità ciò che caratterizza la produzione degli artisti selezionati, ponendo ancora una volta l’accento non su una riesamina storica ma sul lavoro del singolo¹; la sezione dedicata al disegno, definito come una “trascrizione spontanea di un’immagine mentale ottenuta per intuizione”, particolarmente adatto a rispecchiare la personalità dell’artista e quindi l’idea di fondo della terza documenta²; *Quadro e scultura nello spazio*, in cui torna l’idea del “museo ideale” e che vede un immediato cambiamento di intenti: all’approccio idealista delle prime due sezioni succede infatti un’attenzione per la dimensione fruitiva dell’oggetto artistico a partire dal suo rapporto con l’ambiente circostante; attraverso l’edificazione di appositi spazi direttamente modellati sulle specificità della singola opera si intende dunque valorizzare la dimensione ambientale

efficaci dell’arte del nostro secolo. Il suo obiettivo, attraverso l’accentuazione di come l’arte raggiunge i livelli di qualità non tanto attraverso la creazione di raggruppamenti e costellazioni storiche quanto piuttosto con le specifiche capacità del singolo, è permettere la delimitazione tra aspetti problematici dell’oggi e la parte influenzata da forze extra-artistiche. Tale distinzione è, nel periodo previsto per la mostra, di grande attualità e ipso facto legittima, poiché essa darà un contributo importante e urgentemente necessario a contrastare la crescente incertezza nella valutazione della contemporaneità: un compito di particolare importanza spirituale, politico-culturale e, non in ultimo, pedagogica”.

Die dritte documenta: das Programm [la terza documenta: il programma], 27 giugno 1963.

In: dA/ d3/ M. 74.

Apparato documentario 4.8.

¹ “GABINETTI DEI MAESTRI

La mostra principale dal titolo provvisorio “Capolavori del XX Secolo” (3) comprenderà 26 gabinetti, ciascuno con 10-15 opere caratteristiche. Non si prevede di mostrare queste esposizioni collettive secondo la solita disposizione di ogni opera ordinata cronologicamente, ma di esporre i gruppi e le singole opere in modo corrispondente ai principi guida della “qualità” illustrati sopra. Anche qua non si vuole dare un risalto, che in ogni caso sarebbe possibile solo con grandi mostre personali, a periodizzazioni storiche, ma al chiarimento di un aspetto caratteristico in questo senso (4), che permetta di mostrare “la globalità” e riveda i diffusi giudizi storici.

(3) Il titolo è provvisorio. L’idea principale della TERZA DOCUMENTA non è facile da contenere in un titolo come parola chiave che abbia anche efficacia pubblicitaria. È possibile che in future considerazioni si trovi un titolo accattivante e corrispondente agli obiettivi. Anche se resterà il nome qua proposto i cataloghi della mostra conterranno spiegazioni dettagliate e - come già nel 1955 e nel 1959 - lunghi testi introduttivi.

(4) per es. i dipinti berlinesi di Ernst Ludwig Kirchner realizzati intorno al 1913, grandi collage di Henri Matisse, tardi dipinti a olio di grande formato di Paul Klee, ritratti dell’ultima produzione di Lovis Corinth”.

Ibid.

² “DISEGNO DEL XX SECOLO

Se i “gabinetti dei maestri” sono improntati sul piccolo numero, c’è la possibilità di documentare con un’ampiezza maggiore la qualità attuale nella sezione “Disegno del XX secolo”. Il disegno, come trascrizione spontanea di un’immagine mentale ottenuta per intuizione, permette di riflettere la forza della creatività in modo particolarmente intenso e diretto e trasmettere la comprensione sulla natura dell’arte. La sezione “Disegno del XX secolo” corrisponde dunque in modo particolare all’idea principale della TERZA DOCUMENTA”

Ibid.

dell'opera e fare della tipologia di allestimento uno strumento di analisi critica con precise ricadute sulla dimensione progettuale, tanto in campo architettonico quanto nella tecnica degli allestimenti¹; infine viene proposta la sezione dedicata alle ultime ricerche, *Aspekte 64*, dedicata ai giovani artisti o ad artisti ancora poco noti al di fuori del proprio territorio d'appartenenza, insistendo nuovamente sulla necessità di istituire una linea di demarcazione tra un piano artisticamente legittimato e quelle che vengono definiti come "fenomeno pseudo-moderni", specificando in nota che con tale concetto si intendono la Pop Art e il Nouveau Réalisme².

Non si menziona in questa sede invece l'ultima delle sezioni, che si pone in netto contrasto con questa affermazione, a cui accenna invece Bode in un'intervista radiofonica del 10 gennaio 1964. Alla domanda dell'intervistatore

¹ "QUADRO E SCULTURA NELLO SPAZIO

Nella sezione "Quadro e scultura nello spazio" verrà proposta in modo nuovo la questione del rapporto tra arte e ambiente. La sua risposta è basata sulla convinzione che i rapporti tra forma e spazio non siano mai nell'apparenza decorativa, ma che l'esperienza dell'arte e l'esperienza dello spazio in cui sono collocati un quadro o una scultura non siano scindibili. Si prevede di edificare appositi spazi, direttamente collegati alla singola opera, adeguati nelle dimensioni interne ed esterne, che dimostrino come ottenere (all'esterno) una simbiosi tra la pittura - o la scultura e l'architettura (7) o come nel nostro tempo si possa progettare (all'interno) un museo ideale, per consentire ai visitatori un incontro intenso con l'opera d'arte (8).

Questa sezione della TERZA DOCUMENTA è in primo luogo rivolta alla generazione di artisti tra i quaranta e i sessant'anni, senza limiti anagrafici rigorosi. Essa comprende piccoli gabinetti (ognuno con 6 lavori) e singole opere (dipinti, collage e sculture). Sarà particolarmente evidente la continuità tra essa e le altre documenta; già la prima DOCUMENTA è stata un passo avanti essenziale rispetto al museo "museale" vecchio stile; con DOCUMENTA II si è riusciti, nelle rovine del padiglione centrale dell'Orangerie - nello spazio aperto per Henry Moore - a unire la scultura e lo spazio in un'unità. La TERZA DOCUMENTA deve continuare a perseguire questi sforzi, che avranno un impatto significativo sulla progettazione urbana e sull'architettura d'interni (ad esempio nuovi edifici e allestimenti museali).

(7) Nell'architettura contemporanea l'inserimento di quadri e sculture in relazione allo spazio è per lo più fallito. Così ad esempio nell'opera murale di Mirò alla sede UNESCO, che non ha alcun legame intrinseco con l'architettura.

(8) Nei musei si assumono spazi predeterminati in cui si deve trovare il miglior posto possibile per quadri e sculture. Nella sezione "Quadro e scultura nello spazio" è invece l'opera d'arte il punto di partenza. La struttura di ogni spazio deriverà dalle sue dimensioni, dalla sua struttura formale e dalla sua aspetto visivo (ed esempio il colore)".

Ibid.

² "ASPETTI DEL '64

La quarta sezione della terza documenta è intitolata "Aspetti del '64". Comprenderà i lavori di pittori e scultori internazionali ancora poco conosciuti (9) e implicherà una panoramica di tutti i diversi indirizzi ma una selezione basata sulla qualità.

Aspetti del 64 chiude il programma di documenta, le cui quattro parti formano un'unità diretta all'immediata attualità. Così il fine della documentazione sarà su un ambito ancora poco sottolineato: un impegno a cui DOCUMENTA non può sottrarsi nel suo progetto generale e della sua storia. Così ci si impegnerà inoltre, con il miglioramento del giudizio qualitativo, per una chiara demarcazione tra i fenomeni moderni dagli ambiti dell'arte contemporanea (10).

[...] (9) Saranno presi in considerazione sia giovani artisti ancora all'inizio della loro carriera ma che hanno già dimostrato il proprio talento, sia pittori e scultori di età più avanzata la cui opera è conosciuta solo a livello locale.

(10) Qua ci si riferisce a concetti come la pop art o i cosiddetti "Nouveaux Realistes".

Ibid.

riguardo al taglio retrospettivo di documenta, egli risponde infatti che le nuove generazioni saranno presenti nelle diverse sezioni della mostra, e che non si esclude un "appendice" che illustri ricerche come la Pop Art, il monocromo, l'arte cinetica, affermando però anche che tali aspetti non saranno il punto centrale della mostra¹.

La ricostruzione delle differenti fasi di progettazione della mostra riflette dunque una contraddizione intrinseca tra le diverse istanze e i differenti modelli espositivi propugnati dai suoi organizzatori. La volontà espressa da Bode nell'intervista di aprire, seppur cautamente, al contemporaneo - e proprio a quegli indirizzi indicati invece nell'*exposé* del '63 come estranei alla sfera estetica - troverà solo un parziale riscontro sul piano espositivo, mentre come illustrato è quasi subito eliminata dal programma la sezione che aveva inizialmente previsto per l'architettura.

Sarà invece soprattutto il progetto di rilettura del dispositivo "museale" a trovare riscontro nella terza documenta, definita da Bode come "il museo dei cento giorni". L'assunzione della dicitura di "museo" in relazione ad una mostra effimera si fa però specchio anche di un'altra istanza, quella appunto del voler "musealizzare", cioè storicizzare: documenta III porta così all'estremo l'istanza "documentaria" che aveva caratterizzato le prime due edizioni, proponendosi come portatrice di una visione normativa, non priva di contraddizioni, basata sul concetto gerarchico di "qualità dell'arte". L'oggetto di design, l'opera pop o cinetica, il progetto e il modello architettonico, per non parlare delle ricerche

¹ 1. Domanda: Documenta si terrà per la terza volta a Kassel quest'estate. Professor Bode, come si distingue questa terza mostra internazionale di arte moderna da quelle che l'hanno preceduta? Bode: [...] Le discussioni sulla seconda documenta portavano già per così dire alla terza. Il taglio di documenta III dovrà prima di tutto riguardare la questione della qualità dell'arte del ventesimo secolo [...].

2. Domanda: Questo significa che questa volta documenta dovrà guardarsi indietro, presentando quello che in qualche modo è già stato riconosciuto, senza dare spazio agli artisti più giovani e attivi oggi?

Bode: Su questo non ci può essere alcun dubbio: questi artisti saranno presentati prima nella sezione "Pittura e scultura nello spazio" con opere rappresentative che hanno dipinto per documenta - come nel caso dell'italiano Emilio Vedova - collegate ad uno spazio costruito appositamente per le loro opere; inoltre saranno presentati gli aspetti della pittura e della scultura di oggi. Il consiglio di documenta ha invitato un comitato di esperti di diversi paesi, fino all'America, a selezionare tra i sei e i dieci artisti con tre opere ciascuno, e tra questi naturalmente ci sono anche giovani artisti. Tutto questo comporta tre grandi sezioni di pittura, scultura e disegno negli edifici del Fridericianum, dell'Alte Galerie e dell'Orangerie nell'Auepark. Forse sarà anche possibile mostrare in un certo modo, in un'appendice con poche opere, la direzione che hanno preso le numerose nuove ricerche, ad esempio la Pop Art, il monocromo, l'arte cinetica. Ma questa volta il chiarimento di queste nuove tendenze non deve essere il punto centrale".
Exposé Rundfunkinterview Prof. Bode - Dr. Kraft [Exposé - intervista radiofonica Prof. Bode - Dott. Kraft], 10 febbraio 1964.

In: dA/ d3/ M. 90.

Apparato documentario 4.17.

performative mai neppure menzionate, non possono rientrare all'interno di questo museo ideale né - vorrebbe sancire l'esposizione- nella storia dell'arte.

Al contempo però la terza documenta rappresenta un momento cardine nella riformulazione del dispositivo espositivo, ponendo al centro non l'oggetto da esporre ma lo spazio stesso che accoglie il visitatore; riprendendo la distinzione tra le tipologie espositive proposta da Boris Groys¹, si può affermare che documenta III si pone sulla linea dello "spazio dell'installazione", ossia di uno spazio e percorribile, in contrapposizione allo "spazio tradizionale" concepito come accumulo di oggetti destinati ad essere osservati dall'esterno.

5.2 Una documenta di transizione

La terza documenta inaugura il 27 giugno del 1964 e si apre con il discorso del senatore Adolf Arndt che ringrazia le personalità e i politici (il sindaco, il ministro, il Land, il governo) che hanno reso possibile la manifestazione, l'UNESCO e la European Cultural Foundation di Amsterdam per il suo riconoscimento internazionale, i musei, le gallerie e le collezioni che hanno prestato le loro opere, gli artisti che vi hanno preso parte e in particolare quelli che hanno appositamente creato delle opere in relazione all'impostazione espositiva prevista².

¹ B. Groys, *Il Museo nell'epoca della cultura di massa*, in S. Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 39-50.

² "I nostri più sentiti ringraziamenti vanno alla città di Kassel, ormai indissolubilmente legata con la tradizione di documenta, al consiglio regionale e agli organi di governo statali del Land di Essen, così come al Ministero degli Interni che con le loro sovvenzioni - per quanto ripartite diversamente - hanno contribuito in modo decisivo alla realizzazione di documenta per la terza volta a Kassel. I nostri più sentiti ringraziamenti al Consiglio Internazionale dei Musei UNESCO di Parigi, che ha conferito il patrocinio della commissione per le mostre d'arte internazionali. Questo conferma il carattere internazionale di documenta e facilita notevolmente i prestiti da musei di tutto il mondo e gli sgravi doganali. I nostri più sentiti ringraziamenti alla European Cultural Foundation. Questa fondazione ha permesso di coprire i costi per la mostra del disegno dal 1880, la cui completezza non ha precedenti.

I nostri più sentiti ringraziamenti ai musei e a coloro che hanno prestato le opere, i collezionisti e le gallerie private, che come prestatori hanno accettato il sacrificio di separarsi temporaneamente dalle proprie opere per contribuire al successo dei progetti espositivi.

I nostri ringraziamenti vanno, non in ultimo, ai pittori e agli scultori che hanno fatto propria la causa di documenta, per esempio accettando di creare delle opere appositamente e servendo l'idea specifica di questa terza documenta; in particolare si devono ringraziare quegli artisti che hanno riaffermato la loro solidarietà a documenta donando un'opera alla neonata Fondazione documenta dando un generoso aiuto senza il quale la piena realizzazione del progetto non sarebbe stata possibile.

I nostri sentiti ringraziamenti vanno a chiunque in tutto il mondo, nominato o non nominato, abbia partecipato al consiglio di fondazione, abbia fornito la propria consulenza o abbia aiutato in altro modo a rendere documenta III una realtà nonostante i dubbi e le difficoltà.

Il ringraziamento per cui cerco le parole, che cerco, sapendo che le parole possono essere una grande forza, ma spesso anche nient'altro che parole - un ringraziamento che deve essere di più

In particolare la mostra è definita come una “documentazione libera dell’arte nel mondo libero”, insistendo sul suo valore sovranazionale e sull’indipendenza da ingerenze ideologiche, di mercato o da una volontà di semplice accumulazione.¹ Il discorso si pone in chiara linea di continuità con quelli che erano stati i presupposti di Haftmann su cui si era basata l’impostazione di documenta negli anni ’50, e quindi con l’esaltazione dell’esposizione come luogo di presentazione dell’arte “libera” a partire da una libertà della sua stessa organizzazione. Arndt si sofferma però anche su come essa proponga una nuova tipologia di modello espositivo, inteso come alternativo alla tradizione museale nella sua logica storica e tassonomica, senza che questo implichi una “negazione del museo” ma piuttosto proponendone una riformulazione in chiave di luogo di incontro e confronto².

Gli stessi ringraziamenti tornano nel testo che apre il primo dei due cataloghi della mostra, *Malerei Skulptur (pittura scultura)*, firmato dal sindaco Karl Brenner, in cui si ricorda anche la menzione dell’ICOM, mentre i due testi

di una formula retorica, per quanto sentita - per la città e lo stato che hanno nuovamente investito risorse per rendere possibile una nuova, terza documenta. In quanto non sto ringraziando solo per i contributi finanziari ma con un significato più profondo per la fiducia concessa con la nomina di Arnold Bode, assistito da Herber von Buttlar, nel consiglio di documenta”.

Rede Arndt [discorso di Arndt], 27 Juni 1964.

In In: dA/ d3/ M. 35.

Appendice documentaria 4.27.

¹ “Grazie al dono di questa fiducia è stato possibile rendere un servizio utile perché la nostra mostra potesse essere una documentazione libera dell’arte libera. A differenza di altri eventi, che sono un mosaico frammentario di singoli contributi nazionali o una loro semplice somma e in cui prevale l’interferenza di potere di enti governativi e associazioni interessate, a documenta contano solo l’arte e gli artisti. Qui non ci sono un ebreo o un greco, si potrebbe dire con le parole della Bibbia, qui non c’è un tedesco o un americano, né un polacco, qui c’è una contemporaneità critica in un’indissolubile unità dell’arte visiva del nostro tempo, ovunque soffi in lei lo spirito della libertà e della creatività. Perché fin dall’inizio appartiene ai principi di documenta non essere un mercato, un accumulo o una mera compilazione ma una scelta consapevole, quindi anche un riferimento, un appello, una sfida. Ma può una mostra così critica essere libera? Proprio attraverso tale principio è libera, perché la libertà non è nell’arbitrario, nell’indiscriminato, nella mancanza della forma ma si ottiene nella forma della figura. L’essenziale tuttavia è nel fatto che non si tiene nascosto chi ha selezionato e come e questa scelta non è subordinata a legami con poteri o interessi, e non è anonima come le strutture dello Stato e della associazioni in cui a causa della propria mancanza di trasparenza si perdono nell’anonimia e svanisce la loro responsabilità. La responsabilità è personale ed è possibile solo se nominale, indipendente e per mezzo di una critica verificabile e aperta”.

Ibid.

² “Ciò può essere una ribellione verso l’idea tradizionale di museo, contro la sua vecchia natura statica, arrestata in un tempo passato, che annuncia di aver perso la faccia nella svalutazione del “museale”. Questa ribellione non si esegue con l’iconoclastia, ma conquistando un modello di museo delle muse del nostro tempo attraverso un “Musée pilote” con il suo senso di punto di scambio, luogo di incontro dinamico. Nel museo vecchio stile l’arte è archiviata storicamente, incapsulata in una bella sala in un arresto solenne, pietrificato come la compattezza della Pittura Metafisica nelle architetture. [...] Ma non si tratta di una negazione del museo, quanto piuttosto della sua nuova posizione dinamica nel nostro tempo, di cui documenta vuole dare un esempio e non solo una panoramica nel suo aspetto e nella sua critica reciprocamente unite nella sua forma”.

Ibid.

introduttivi sono affidati a Haftmann e Bode. In entrambi si ricorda la storia e lo sviluppo dell'esposizione; Haftmann esalta ancora una volta il parallelismo tra modernismo e libertà, il carattere internazionalista che la rende "un episodio unico al mondo" e sottolinea come la terza edizione proponga un approccio diverso da quelle che l'hanno preceduta, non ammettendo più "tesi" o "gruppi" e impostandosi sul criterio fondamentale della personalità artistica. Queste individualità sono quindi poste in dialogo tra loro nel contesto espositivo, con l'obiettivo di creare "un coro" a partire dalle diverse voci, riproponendo dunque una metafora analoga a quella formulata in occasione di documenta 1, in cui come visto si parlava di un mazzo di fiori. In questo caso tuttavia l'insistenza sulla ricerca di una forma omogenea che muova dalle individualità senza annullarle viene intesa come programmaticamente antitetica rispetto all'emergere di indirizzi di ricerca che, secondo Haftmann tendono ad annullare il processo artistico, come la Pop e la Op Art:

Soprattutto negli ultimi anni si sono formati ovunque nei paesi europei singoli gruppi artistici, i cui portavoce teorici traevano le proprie conclusioni dalla struttura sociale della moderna società, dalle necessità dei singoli gruppi sociali, dai moderni metodi di lavoro (automazione) e dal loro controllo (cibernetica), rivolgendosi contro l'esercizio artistico individuale per aderire a un lavoro comune come collettivo artistico e volendo far percepire il materiale stesso come il più impersonale possibile: negli standard formali della geometria, in elementi formali di ambito tecnico prefabbricati, nello svolgimento di serie matematicamente verificabili di motivi formali per la fascinazione del numero di strutture attraverso cui si muove il lavoro contemporaneo.

Queste idee non sono nuove. Esse ripetono un livello sviluppato con idee molto efficaci a partire dal 1920 dai costruttivisti, gli esponenti di "De Stijl" e il "Bauhaus". Significativamente anche allora penetrarono elementi ludici e ironici, che provenivano dal dadaismo e che oggi trovano particolare espressione nella "Pop Art": rovesciamenti ironici, grotteschi montaggi sbagliati, automatismi atavici dell'uomo nella perfezione del mondo meccanico come quelli mostrati da Chaplin nel suo indimenticabile "Modern Times"¹

Dopo aver illustrato le diverse sezioni attraverso cui si articola la mostra - non includendo la parte dedicata al design che sarà inaugurata solo in un secondo tempo né la sezione sull'arte cinetica, e sottolineando come le scelte per *Aspekte 64* siano state svolte da collaboratori esterni - egli definisce quindi documenta come "un modello di museo di arte contemporanea", in cui il concetto di museo è assunto liberamente in base a una personale interpretazione che guarda alla struttura espositiva come luogo di incontro tra gli artisti e il pubblico:

Il museo moderno non deve essere soltanto una galleria visiva in cui si mostra la storia dell'arte moderna o il progetto centrale dell'arte contemporanea. Il museo moderno deve essere un luogo di incontro per la presentazione della singola opera d'arte nel quale essa raggiunge la sua completa pienezza e il suo

¹ Haftmann, *Einführung*, in *documenta III Kassel '64, Band 1, Malerei und Skulptur*, Du Mont Schauberg, Köln 1964, p. XXI.

significato; deve divenire continuamente un laboratorio vitale di lavoro artistico, il luogo di lavoro dello stesso artista.¹

La questione del rapporto tra l'arte e il contesto espositivo è al centro anche del breve intervento di Bode, limitato a un'unica pagina e rivolto alla problematizzazione del concetto tradizionale di museo come luogo di tassonomia storica:

Abbiamo vissuto uno sviluppo in cui l'opera d'arte è stata sottratta al suo contesto spirituale, inteso come sociale e architettonico, alle chiese e ai palazzi, e questo è diventato il contenuto della vecchia forma di museo; le opere d'arte sono state ordinate secondo criteri storici, catalogazioni, forse anche aspetti estetici e attraverso la perdita del loro contesto d'origine sono state isolate e umiliate. [...] Per questo cerchiamo di creare degli spazi e stabilire delle relazioni spaziali in cui i quadri e le sculture possano aprirsi, in cui possano crescere e dispiegarsi per colore e forma, per spirito.²

L'aspetto che viene quindi sottolineato con più enfasi dai due curatori è quindi quello del rapporto tra documenta, esposizione effimera, con il concetto di museo e quindi di presentazione di una collezione permanente. Per quanto si ponga come un fenomeno cronologicamente delimitato - che copre un arco appunto di circa cento giorni - nelle intenzioni dei suoi organizzatori essa deve ricoprire un ruolo analogo alla presentazione dell'oggetto in una collezione stabile e proporsi quindi come modello museale, rileggendone la "vecchia forma" tassonomica. Ancora una volta torna ad imporsi come centrale la questione della delocalizzazione dell'oggetto artistico rispetto al suo contesto di appartenenza operata dal museo, a cui documenta vuole rispondere creando delle "relazioni spaziali".

È all'interno di questo progetto culturale che si iscrive la struttura della mostra, in cui è proposta chiaramente una gerarchia tra le diverse sezioni che trova una precisa corrispondenza nei cataloghi. Il primo³, l'unico edito a Colonia dall'editore DuMont, è suddiviso in cinque sezioni, di cui solo le prime quattro sono numerate: "1. Kabinette in der Alte Galerie (Gabinetti nella Alte Galerie)"; "2. Kabinette im Museum Fridericianum (Gabinetti nel Museo Fridericianum)"; "3. Bild und Skulptur im Raum (Quadro e scultura nello spazio)"; "4. Aspekte 1964 (Aspetti 1964); Licht und Bewegung (Luce e movimento)".

Gli artisti sono riportati in ordine alfabetico - ancora una volta, senza alcun approfondimento critico né biografico, oltre alle date e ai luoghi di nascita e morte o di attività - nelle diverse sezioni, ciascuna delle quali si apre con una pagina di colore nero, in cui è riportato unicamente il numero. Differisce nel colore (rosso) e

¹ Haftmann, *Einführung*, cit., p. XVI (trad. in A. Cestelli Guidi, *Le documenta di Kassel* p. 33).

² A. Bode, *Einführung*, cit.

³ *Documenta III: Internationale Ausstellung*, 27. Juni-5. Oktober 1964, Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Band. 1, *Malerei, Skulptur*, DuMont Schauberg, Köln 1964.

nell'impaginazione (il titolo e l'elenco degli artisti sono riportati direttamente sulla tavola e non nella pagina successiva) l'ultima, in cui è riportata anche la scritta: "Responsabilità della scelta delle opere presentate: Prof. Arnold Bode".

La differenza grafica e soprattutto questa nota mettono quindi in luce come questa parte sia considerata come disgiunta dalle altre e come gli organizzatori prendano esplicitamente le distanze dalla sezione aggiunta ad appena sei mesi dall'inaugurazione, attribuendone la responsabilità unicamente a Bode. In netto contrasto con l'impostazione "personalistica" di Haftmann essa propone infatti un approfondimento delle ricerche optical e cinetiche, riallacciandosi a quanto proposto da Kultmermann dalla fine degli anni '50 presso il Museum Schloss Morsbroich di Leverkusen.

Il secondo catalogo¹, edito a Kassel dalla Hessische Druck- und Verlagsanstalt è invece dedicato alla sezione del disegno e, dopo la riproposizione dello stesso testo introduttivo redatto dal sindaco Brenner pubblicato in apertura al primo, contiene un nuovo saggio di Haftmann, che ripercorre il percorso del modernismo a partire dagli artisti presenti, esaltando la "spontaneità" di questa tecnica e accomunando il blocco da disegno ad un "diario" dell'artista. Anche in questo caso non sono proposti altri interventi né approfondimenti sui singoli artisti, riportati come nel primo in ordine alfabetico.

L'ultimo catalogo², sempre edito a Kassel ma da un altro editore rispetto a quello del disegno (Friedrich Lometsch) è relativo all'ultima sezione della mostra, dedicata al design e alla grafica, che si tiene presso la Staatliche Werkkunstschule a partire dal 28 agosto, a oltre due mesi quindi dall'inaugurazione ufficiale di documenta III. Nella parte dedicata al design e curata da Jupp Ernst, direttore della scuola, vengono presentanti i "maestri" del modernismo, al fine di ripercorrere la storia del disegno industriale sempre in un'ottica personalista, presentando prodotti eseguiti per la Braun, la Olivetti, l'IBM da designer internazionali quali Gugelot, Nizzoli, Rams.

I saggi introduttivi sono curati da Hans Eckstein e Werner Doede, entrambi docenti presso l'Accademia di Kassel. Nel saggio di Eckstein, direttore dal 1955 al 1964 del museo di design *Die Neue Sammlung* di Monaco, lo studioso torna a considerare il progetto di una sezione di apertura di documenta che avrebbe illustrato opere e oggetti di tempi e culture differenti, affermando che esso, se fosse stato realizzato, avrebbe costituito un grandioso manifesto della libertà artistica, capace di "testimoniare ciò che è ed è sempre stato vero e essenziale

¹ *Documenta III: Internationale Ausstellung*, catalogo della mostra, Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, 27 giugno - 5 ottobre 1964, Band. 2, *Handzeichnungen*, Hessische Druck- und Verlagsanstalt, Kassel 1964.

² *Industrial design, graphik: Documenta III.*, catalogo della mostra, Kassel, Staatliche Werkkunstschule, 22 agosto - 31 ottobre 1964, Friedrich Lometsch, Kassel 1964.

per l'arte: il dare forma e semantizzare la realtà immaginativa"¹. Egli afferma che se la mostra del disegno industriale avesse compreso oggetti d'uso comune di tutte le epoche, dal neolitico ai giorni nostri, anch'essa avrebbe potuto porsi come un simile manifesto capace di mettere in luce come la progettazione dell'uomo si sia sempre legata alla funzionalità, a differenza delle "opere d'arte"; egli instaura quindi una netta differenziazione tra "arti libere", intese come "emanazioni di visioni e emozioni personali", e oggetti di uso pratico, affermando che il valore espressivo legittimo delle prime non solo non ha senso per il design ma ne rappresenta una minaccia in quanto l'estetizzazione nuoce alla qualità formale e alla funzionalità.

Il valore essenziale dell'oggetto di uso comune è dunque individuato nella componente utilitaria, criticando la tendenza - definita come diffusa nelle scuole di design - ad identificare l'ambito progettuale e quello artistico privilegiando soluzioni decorative e non accogliendo quelle di ordine pratico da sempre adottate nell'ambito artigianale e ingegneristico. Egli ripercorre quindi la storia dell'affermazione di una forma "funzionale" a partire dall'800, arrivando ad identificare le questioni contemporanee con una nuova "battaglia", che non è più quella per l'affermazione della modernità quanto piuttosto quella contro una sua "deformazione" e contro lo svilimento della buona forma in relazione a mode, effetti di breve durata, strategie di vendita.

Le posizioni espresse da Eckstein si iscrivono dunque chiaramente nella cultura del funzionalismo, riprendendo la battaglia di Loos contro l'ornamento decorativo applicato all'oggetto d'uso e muovendo da un assunto che tende ad una rigida distinzione tra le categorie dell'"arte" e del "design" basata sui presupposti di origine kantiana di una bellezza artistica del tutto disgiunta da motivazioni di ordine utilitaristico. In modo non dissimile da quanto proposto da Haftmann, egli non considera le ultime ricerche in atto, la messa in crisi di una categorizzazione disciplinare operata in questi anni dalla Pop Art, dalla Minimal Art, dalle esperienze radicali, riducendole a semplici "mode" e non cogliendone dunque la portata.

Werner Doede, che dal 1945 al 1953 è stato direttore del Kunstmuseum di Düsseldorf e dal 1961 insegna a Kassel storia dell'arte contemporanea, propone invece un intervento più breve ma che in parte si discosta dai precedenti assunti idealisti². Egli muove da una citazione di A. M. Cassandre, secondo cui il manifesto implica la rinuncia alla personalità a differenza della pittura, in quanto l'autore di un manifesto non è chiamato ad esprimere una propria opinione, ma a veicolare in modo chiaro, buono ed esatto una comunicazione tra venditore e pubblico, operando quindi in modo non dissimile da un operatore del telegrafo.

¹ H. Eckstein, *Einführung*, in *Industrial design, graphik*, cit., s.p.

² W. Doede, *Einführung*, in *Industrial design, graphik*, cit., s.p.

Doede problematizza quindi questo passo, domandandosi se sia davvero possibile impostare una rigida distinzione tra arti “libere” e “arti applicate”. Dopo aver ripercorso brevemente la storia del manifesto, soffermandosi in particolar modo sul ruolo svolto dal Bauhaus nel riconoscimento di esso all’interno dell’estetica modernista, conclude affermando che non si possa avere più alcun dubbio sul ruolo svolto dall’arte del manifesto in relazione alle arti visive. Per quanto il saggio proposto proponga dunque un tentativo di apertura rispetto al carattere dominante della terza documenta, riconoscendo un ruolo “artistico” alla pubblicità, esso mantiene una linea che non considera i termini del dibattito emerso a partire dalle mostre londinesi dell’Independent Group e non tiene conto della complessità di un dibattito sulla natura del linguaggio pubblicitario che in questi anni coinvolge la linguistica e la semiotica.

Le due sezioni non sono quasi considerate nelle recensioni, anche perché per la maggior parte redatte prima della loro apertura, ma vengono comunque segnalate sulle principali testate locali e nazionali¹ e elogiate da storici dell’arte come Erich Pfeiffer-Belli sul “Süddeutsche Zeitung”², mentre Kurt Fassman ne propone una stroncatura vedendo una mancanza di selezione sistematica e un’impostazione casuale e provinciale³. Di fatto né le sezioni dedicate alle ultime ricerche e all’arte cinetica né la mostra del design e della grafica riescono a scalfire il carattere cristallizzato della mostra e la sua rigida divisione in categorie gerarchicamente organizzate.

Per quanto non manchino elogi della mostra in cui si esalta la monumentalità e la grandezza - ad esempio Peter Petersen afferma che essa è arrivata a imporsi come un progetto dello stesso peso della Biennale di Venezia⁴ - l’idea di un’arte legata a “un regno estetico autonomo”, “che rifugge il contatto con la realtà”⁵ è una delle maggiori critiche che le viene rivolta. Lo storico dell’arte Wiland Schmied - che prenderà invece parte al comitato curatoriale di documenta 6 - su “Die Zeit”⁶ parla una visione parziale della modernità; analogamente John Antony Thwaites, come visto tra i pochi ad aver criticato anche le due precedenti edizioni, legge la terza documenta come caotica e priva

¹ Cfr. *Design und Graphik*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18 agosto 1964; *Die Ausstellungen „Industrial Design“ und „Graphik“*, in “Westdeutsche Zeitung”, 24 agosto 1964; J. J. Hock, *Die Schönheit der alltäglichen Dinge: Neu in der Kasseler documenta III: Die Ausstellung „Industrial Design und Graphik“*, in “Saarbrücker Zeitung”, 29 agosto 1964; H. L. Schulte, *Dokumente der Gebrauchskultur*, in “Kasseler Post”, 2 settembre 1964.

² E. Pfeiffer-Belli, *Industrieform und Plakat: Eine Ausstellung anlässlich der Kasseler „documenta III“*, in “Süddeutsche Zeitung”, 28 agosto 1964.

³ K. Fassmann, *Quo vadis Documenta?*, in “gehört - gelesen”, anno 11, n.11, 1964, pp. 1315-1320.

⁴ P. Petersen, *documenta III in Kassel*, “Gießener Anzeiger”, 1 agosto 1964.

⁵ A. Cestelli Guidi, *Le documenta di Kassel*, cit., p. 37.

⁶ W. Schmied, *Im Brennpunkt des Gesprächs: Die documenta III ist nicht die ganze moderne Kunst*, in “Die Zeit”, 17 luglio 1964.

di spessore critico¹. Una delle critiche più feroci è quella proposta su “Die Welt”² da Krämer-Badoni, che definisce l'impostazione basata sulle personalità banale e come frutto di un retaggio romantico; egli afferma che Haftmann nel corso dell'inaugurazione ha “sproloquiato” portando avanti una polemica contro i gruppi e le scuole la cui unica finalità è quella di giustificare il carattere dogmatico delle scelte proposte e afferma che una simile visione idealista riduce movimenti come il Bauhaus e il Dadaismo, che si sono avvicinati al design e all'architettura, a forme di semplice “arte applicata” e non coglie i fattori di continuità che portano questo discorso - bruscamente interrotto dal nazionalsocialismo - a riproporsi in ricerche come il Neocostruttivismo, l'arte cinetica e la Pop Art. Inoltre pone questa linea come un'esplicita contrapposizione al sostegno dato da Argan a ricerche come quelle del “Gruppo N” e del “Gruppo T”.

Krämer-Badoni fa riferimento in questo caso alle posizioni espresse da Argan in occasione della IV edizione della Biennale d'Arte di San Marino del 1963, dal titolo particolarmente esemplificativo *Oltre*. In questa occasione il critico italiano, che ricopriva il ruolo di Presidente della Commissione Giudicatrice, aveva infatti sostenuto le ricerche gestaltiche e programmate identificando nella metodologia di lavoro collettiva e nell'assunzione di modelli operativi affini a quelli della produzione industriale il superamento delle istanze soggettivistiche nell'informale in favore di un rinnovato rapporto con il reale e un ritorno ad un impegno etico e sociale. Non bisogna scordare che in questi stessi anni Argan aveva fortemente criticato il linguaggio “informale” - riferendosi all'accezione di tale termine delineatasi a partire degli scritti di Tapié, e quindi anche ad una precisa lettura critica³.

La questione dell'intervento dell'arte sulla società, al centro delle sue riflessioni dal dopoguerra e legata ai temi dell'urbanistica, del design e dell'astrazione, resta per Argan la condizione essenziale del fare artistico così come del fare critico, tornando a riproporsi all'inizio degli anni '60 in relazione alla crisi del linguaggio informale. In particolare nell'articolo proposto su “Il Verri” nel 1961, *Salvezza e caduta dell'arte moderna*⁴ egli afferma che l'informale non solo non è da intendersi come avanguardia, ma piuttosto come retroguardia. Muovendo da una citazione del celebre passo di apertura de *Il mito di Sisifo* di

¹ J.A. Thwaites, *documenta: the self-saboteurs*, in “Arts Magazine”, settembre 1964, pp. 37-41.

² R. Krämer-Badoni, *Große Begabungen überwinden die Krise: Kasseler Internationale Kunstausstellung: "documenta III" - Eine erste Uberschau*, in “Die Welt”, 1 luglio 1964.

³ Cfr. C. Zambianchi, *Nota su Giulio Carlo Argan e l'informale*, in G. Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan 1909-2009, Atti di due convegni tenuti a Roma nel 2009 e nel 2010, Electa, Milano 2012, pp. 352-356.

⁴ G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in “Il Verri”, n.3, 1962, pp. 3-42; rist. in G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, Il Saggiatore, Verona 1964, pp. 39-72.

Camus¹ sostiene che la questione fondamentale - accettare oppure o no di continuare a esistere - viene a porsi con maggiore gravità che in passato in quanto lo sviluppo dell'impresa collettiva è giunto a un punto limite. Lo stesso problema viene a porsi nel fare artistico: che non si interroga più quindi sulle modalità con cui fare arte, ma sulla liceità stessa del fare arte². Egli individua quindi una frattura tra quelle correnti sorte con un preciso programma di riforma sociale - l'urbanistica, il design, l'astrazione geometrica; ossia quella cultura del progetto che muove dal Bauhaus e che documenta esclude - e l'informale, vedendo nelle prime una crisi derivata dall'incapacità di portare avanti un disegno utopico, nel secondo una semplice risposta a questa stessa crisi, ma priva di motivazioni o scopi sociali, che si riduce a semplice negazione sterile³.

Le posizioni di Argan non possono quindi apparire come più distanti rispetto a quella che è l'impostazione proposta da Haftmann a documenta, per quanto paradossalmente non manchino anche punti di contatto - seppur mossi da presupposti del tutto antitetici - quali l'iniziale diffidenza verso la Pop Art che, secondo il critico italiano è "svalutazione e negazione del processo operativo". Il rapporto tra i due critici è quindi estremamente complesso; sicuramente, come dichiarato in *Malerei*, Argan rappresenta un costante riferimento per Haftmann per quanto concerne l'arte italiana, ma secondo una concezione del ruolo dell'arte e delle funzioni della critica in netto contrasto, come emerge chiaramente dalla loro differente visione del Bauhaus: per Argan esso rappresenta il caso esemplare di un'arte capace di confrontarsi con la società e la cultura del suo tempo, dando vita ad una "scuola" a partire da un metodo progettuale. Haftmann propone invece un'opposta visione di Gropius come una sorta di "difensore delle arti liberali" nei confronti delle posizioni più rigidamente funzionaliste che volevano mettere "l'arte in secondo piano" per fare "prendere il suo posto all'industrial design", e ancora una volta esalta il ruolo delle singole personalità: "malgrado tutti questi tentativi diretti contro le arti liberali, al centro del Bauhaus stava una falange imperturbata di grandi artisti - Klee, Kandinsky, Schlemmer e Feininger"⁴.

¹ "Juger que la vie ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie"; cfr. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942, p. 17. (trad. it. *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1946).

² Quest'impasse, questa sorta di "fallimento" del progetto artistico - ossia della possibilità di intervento dell'arte nella sfera sociale - che mina la stessa possibilità di esistere dell'arte stessa - presenta dei chiari punti di tangenza con quanto sostenuto da Adorno, che identifica nel "dopo-Auschwitz" un momento di necessaria ridefinizione delle funzioni dell'arte.

Cfr. cap. 4.2.

³ "L'informale non è una tendenza organizzata intorno a un programma e, soprattutto, non è una tendenza d'avanguardia perché quando non si riconosce più nella storia il fondamento strutturale e direttivo dell'esperienza e dell'attività umane, non ci si può più collegare consapevolmente al passato né pretendere di condizionare l'avvenire".

G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, op.cit., p. 55.

⁴ W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 325.

La sostanziale divergenza di vedute tra i due storici emerge in particolare dalla recensione della terza *documenta* proposta da Argan su “La Fiera Letteraria”: seppur lodando la sezione storica - la mostra del disegno, i gabinetti dei maestri - egli vede infatti nella mostra di Kassel l’imporsi di una “interpretazione restrittiva e unilaterale”, spacciata come libera da tesi preconcepite:

La tesi è che l’arte è quello che fanno gli artisti, e non contano le tendenze, le correnti, i gruppi. Non contano nemmeno le “peculiarità nazionali” se non come parziali di un “grande Tutto”. Contano soltanto le personalità degli artisti. E a questo punto la tesi, in se stessa tutt’altro che peregrina, diventa insidiosa ed ambigua per quello che dice ma dà a vedere con le scelte dettate e le decretate esclusioni. La personalità, infatti, è un certo tipo di personalità; e il grande Tutto non è altro che la peculiarità artistica tedesca, vale a dire la tradizione dell’Espressionismo. [...]

Indubbiamente l’Espressionismo, specialmente nella sua fase iniziale, della Brücke, ha posto l’individuo come unico protagonista della storia e, in se stesso, soprastorico perché si eccipisce dalla media sociale e la sovrasta. È quanto eredita, con tutta la miglior cultura tedesca del principio del secolo, dal pensiero di Nietzsche. Ma è uno spunto e non una costante. [...] Non è con la tesi della personalità che si scongiura il pericolo del nazionalismo culturale, anche se esso scopre, a Kassel, la sua sembianza più benigna e civile. Se veramente la cultura tedesca, dopo il nazismo e la guerra, ha fatto di tutto per liberarsi dal complesso della “anima germanica”, *Documenta III* segna, mi dispiace dirlo, una ricaduta. Non grave s’intende; e come lezione può servire anche a noi dimostrando coi fatti che il proposito di badare soltanto alla personalità degli artisti e alla qualità delle opere, quand’anche in buona fede, preferisce sempre pensieri che si preferisce non confessare¹.

Il culto della personalità e la proposizione dell’individuo come unico protagonista, che vorrebbero scongiurare il nazionalismo culturale, diventano così lo strumento per porre al centro del modernismo una singola peculiarità, ossia la tradizione dell’Espressionismo tedesco, assunto a modello di una nuova centralità individuale venuta poi ad affermarsi nel dopoguerra nelle ricerche europee informali e americane dell’Espressionismo Astratto statunitense. A fronte di un legittima necessità di riaffermare la portata storica dell’Espressionismo, tale visione finisce secondo Argan per screditare il movimento stesso, ridotto al semplice motivo dell’individuo, e per impedire una corretta apertura ai nuovi linguaggi, come la Pop Art, verso cui sembra mettere da parte le remore espresse l’anno precedente:

L’area dell’arte non è più la concezione del mondo (il grande Tutto) ma il mobile “mondo della vita”; e se proprio perciò la cultura del secondo dopoguerra, col suo orientamento essenzialmente fenomenologico ed esistenziale, ha potuto ravvisare nell’Espressionismo la più consistente ed impegnativa delle proprie premesse, non si vede davvero come oggi si possa, facendo marcia indietro, contrapporre l’arte delle “personalità”, come mondo dei valori, alla società, come

¹ G. C. Argan, *documenta 3*, in “La Fiera letteraria”, 11 ottobre 1964.

mondo del lavoro. [...] Naturalmente, partita con l'idea fissa di seguire le piste delle personalità, la corsa si ferma dove se ne perdono le tracce. La Biennale, fatta di gente che ha le mani assai meno libere, ha onestamente affrontato lo scandalo pur di far vedere le cose come stanno: non ha respinto la Pop Art (che a Kassel è ammessa sotto veste di umorismo inglese) e non ha relegato le ricerche visive e cinetiche in una specie di Kindergarten nel sottotetto. Se queste correnti d'oggi sono ancora connesse, magari per avversione polemica, con la tradizione dell'Espressionismo, bisognava parlarne; se non lo sono, bisognava ammettere che il grande ciclo è chiuso e annunciare la mostra come quella retrospettiva che di fatto è.

Una linea analoga è sostenuta anche da Pierre Restany, che parla di un orientamento aprioristico, che pone la mostra come "la documentazione dell'Espressionismo come stile, dell'Espressionismo inteso come corrente generatrice dell'arte moderna"¹ affermando che tale impostazione finisca con l'escludere tutto ciò che non è assimilabile, più o meno forzatamente, ad un'influenza del movimento, compresa la Pop Art. Pur muovendo da un approccio differente rispetto ad Argan, anche in questo caso le posizioni del critico - che in questi anni sostiene le ricerche neoavanguardiste del Nouveau Réalisme e della Mec-Art - non possono risultare più lontane dal taglio della mostra.

Nel complesso, documenta III riflette il momento di esaurimento di quella che in questa trattazione si è voluta identificare come la prima fase storica di documenta. Da una parte la manifestazione viene ormai a collocarsi - come ribadito dai suoi stessi organizzatori - come una realtà stabile nel panorama delle grandi esposizioni periodiche con cui la critica internazionale è chiamata a confrontarsi; da un'altra la compresenza delle spinte sperimentali di Bode e del modello idealistico di Haftmann, che trovano un ultimo punto di contatto nella sezione *Bild un Skulptur im Raum*, si pone come prossima alla frattura, di cui è esemplificativo l'isolamento della sezione destinata all'arte cinetica. Questa duplicità è chiaramente espressa dalla contrapposizione tra le posizioni proposte in catalogo dai due critici: la formula tautologica di Haftmann, "L'arte è ciò che fanno gli artisti famosi" e la concezione del "Museo dei cento giorni" di Bode difficilmente potevano coesistere in una nuova edizione, che infatti vedrà l'ingresso del curatore Jan Leering a fianco a Bode e una prima apertura ai linguaggi della contemporaneità, definitivamente protagonisti a Kassel con la quinta edizione curata da Harald Szeemann.

¹ P. Restany, "Kulturkampf 1964" a Kassel: l'espressionismo storico contro i gruppi d'avanguardia, in "Domus", settembre 1964.

5.3 Il percorso espositivo di documenta III

Documenta III comprendeva 1450 opere di 280 artisti provenienti da 21 paesi e si articolava su tre sedi; oltre al Museo Fridericianum e all'Orangerie era stata aggiunta infatti l'Alte Galerie (attuale Neue Galerie), appositamente ristrutturata per l'occasione, rinnovando quindi l'impostazione delle precedenti edizioni basata sul recupero di edifici danneggiati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. La storica dell'arte Anna Klapheck scriveva al riguardo sulle pagine del "Rheinische Post":

L'efficacia delle precedenti documenta si è basata non in ultimo sui loro magistrali allestimenti, a cui Arnold Bode ha dedicato tutta la sua fantasia creatrice. È stato produttivo come qui a Kassel la "rovina" sia stata utilizzata come realtà ed esperienza, ma al contempo come forza di convincimento di un gioco mentale. La Alte Galerie bruciata [...] ha mantenuto qualcosa di questa "magia della rovina"¹.

In questa sede erano allestite la mostra del disegno e i gabinetti monografici dei maggiori artisti del '900, ossia le due sezioni che maggiormente rispecchiavano la linea di Haftmann. *Disegno a mano* ("Handzeichnung", e non semplicemente la forma comunemente usata "Zeichnung", a sottolineare la manualità con cui tali opere sono realizzate) *del XX secolo*, allestita al primo piano dell'edificio, era presentata come "la base e il documento di documenta III"² e prevedeva un percorso con oltre 500 opere, isolate e inserite in appositi light box, messi maggiormente in risalto dalla mancanza di illuminazione delle sale. Haftmann intendeva illustrare l'intero "sviluppo" dell'arte moderna, partendo da Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Auguste Rodin (sala 1), passando a Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Henri Matisse, Marc Chagall, James Ensor e Edvard Munch (sala 2). Il percorso proseguiva con il Cubismo (sala 3)³, l'Espressionismo e la Neue Sachlichkeit (sala 4)⁴, la Secessione Viennese (sala 5)⁵, il Blaue Reiter e il Bauhaus (sala 6)⁶, la Metafisica e le ricerche italiane (sala 7)⁷, l'arte inglese del dopoguerra, il Surrealismo, il Dadaismo⁸ (sala 8, fig. 48, e sala 10), l'Informale (sala 9)¹.

¹ A. Klapheck, *Fünf Jahre verändern die Welt. Gedanken zur documenta III*, in "Rheinische Post", 4 luglio 1964.

² Haftmann *Einführung*, in *documenta III Kassel '64, Band 1, Malerei und Skulptur*, Du Mont Schauberg, Köln 1964, p. XV.

³ tra cui: Picasso, Gris, Lurçat e Léger.

⁴ tra cui: Corinth, Kubin, Barlach, Nolde, Modersohn-Becker, Grosz, Dix, Beckmann, Kirchner.

⁵ tra cui: Klimt, Schiele e Kokoschka.

⁶ tra cui: Marc, Macke, Fieninger, Schlemmer, Kandinsky, Klee e Mondrian.

⁷ tra cui: De Chirico, Modigliani, Morandi.

⁸ Nella sala 8 erano affiancati disegni di Ernst, Mirò e Masson a Moore, Sutherland, Arp, Kitaj e Duchamp, mentre nella 10 erano proposti disegni di Michaux e Bellmer.

L'impostazione riproponeva quindi essenzialmente le scelte operate per documenta 1 con l'aggiunta di artisti del tardo ottocento (come visto esclusi in quell'occasione per ragioni economiche) e con una maggiore attenzione per il Dadaismo - per la prima volta veniva incluso Marcel Duchamp - e per il Surrealismo. Uno dei gabinetti (12) era dedicato invece a disegni preparatori di Emil Nolde per opere mai realizzate, e il percorso si concludeva con la grande sala centrale (13, fig. 49) in cui erano presentati gli artisti definiti come "i più importanti disegnatori della generazione che determina oggi il nostro mondo artistico" affiancati alla generazione più giovane: Alberto Giacometti, Marino Marini, Jackson Pollock, Wols, Wilhelm Nay, Hans Hartung, Jean René Bazaine, Maria Helena Vieira de Silva, Nicolas de Staël, Edouard Pignon, Pierre Soulages, K.R.H. Sonderborg, Emilio Vedova, Jules Lismonde, Ben Nicholson, Joseph Fassbender, Heinz Trökes, Werner Gilles, Josef Hegenbarth, Hann Trier e Joseph Beuys.

La seconda mostra allestita presso l'Alte Galerie e collocata al primo piano era costituita da 29 gabinetti monografici dedicati agli artisti proposti da Haftmann come i "maestri del XX secolo": appena salita la scalinata che conduceva al secondo piano il percorso si apriva con la Kniende di Wilhelm Lehmbruck (sala 38) - sottolineando dunque la ripresa della prima documenta - proseguendo nel corridoio con Alberto Giacometti, Constantin Brâncuși (39, fig. 52) e Paul Klee (40). Si passava quindi al corridoio con le sale di Marino Marini (35, fig.51), Hans Arp (34), Max Ernst (33), Julio González e Kurt Schwitters (32), Max Beckmann (31), Ernst Ludwig Kirchner (30), Lovis Corinth (29). Lo spazio al termine del corridoio era suddiviso attraverso un sistema di pannelli che definivano quattro ambienti, di cui uno "inglobato" nella sala 18; le restanti tre porzioni erano dedicate a Pablo Picasso (26, fig.50), Henri Matisse (28, fig.50) e Fernand Léger (27); nell'ultimo corridoio infine erano presentati Marc Chagall (15), Pierre Bonnard (16), Chaïm Soutine (17), André Derain (18), Joan Mirò (19), Piet Mondrian (20), Oskar Schlemmer (21), Julio González (22), Wols (23) e Oskar Kokoschka (24).

Per quanto questa sezione riscontri ampio successo, non mancano le critiche al modo in cui è strutturato il percorso nella Alte Galerie: ad esempio Horst Richter² parla degli spazi della mostra del disegno come piccoli, bassi e labirintici, in cui gli spettatori tendono a perdersi e pestarsi i piedi, mentre Albert Schulze Vellinghause³ riporta le difficoltà per lo spettatore nel visionare i disegni inseriti in scatole di legno con passe-partout in lino grezzo, definiti "artificiosi

¹ Tra cui: Matta, Gorky, Lam, Jorn e Dubuffett.

² H. Richter, *Kunst-Fürster Kunst-Bürger Kunst-Handwerker. Rhenisches auf der documenta*, in "Neues Rheinland", n. 40, 1964, pp. 20-22.

³ A. Schulze Vellinghausen, *Eine Reise wert: documenta III in Kassel*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 7 luglio 1964.

quanto inutili". Sicuramente il sistema dei box, pensato in funzione di una visione individuale, risulta infatti limitante in relazione all'ampio afflusso di visitatori. Lo scrittore e drammaturgo Horst Laube¹ elogia invece l'architettura espositiva che definisce come un "organismo", soffermandosi in particolare sull'articolazione dei gabinetti letta come uno spazio aperto in cui attraverso le singole personalità si definiscono percorsi e rapporti.

Al Museo Fridericianum erano invece proposte le sezioni più innovative dell'esposizione: *Aspekte 64*, dedicata alle ultime ricerche, *Bild und Skulptur im Raum*, improntata sul concetto di dialogo tra quadro, scultura e ambiente, e *Licht und Bewegung*, dedicata all'arte cinetica. La tipologia di allestimento riprendeva la tendenza al contrasto coloristico delle precedenti edizioni, assumendo una propria specificità nell'impaginazione spaziale ottenuta attraverso l'utilizzo di pannelli bianchi ancorati al soffitto e lievemente rialzati rispetto alla pavimentazione, strutturati in elementi modulari quadrangolari.

A partire dall'ufficio informazioni inserito nello spazio di ingresso si accedeva sulla sinistra alla prima sezione della mostra dedicata alle ultime tendenze. Il percorso prendeva le mosse da Piero Dorazio, Fred Thieler, Peter Brüning (sala 7, fig.53), a cui seguiva l'ampia sala tripartita con l'inserimento di due pannelli longitudinali, in cui erano proposti lavori di Kenzo Okada, Yves Klein, Josef Mikl. Nell'ala sinistra si proseguiva quindi con Paul Van Hoeydonck, James McGarrell, Constant (sala 2) e combine painting degli anni '60 di Alfonso Ossario, Arman e Reva Urban (sala 1). La sezione destra si apriva invece con la maggiore sala del piano terra (10, fig.54), anch'essa suddivisa in tre ambienti attraverso pannelli, in cui era proposto un confronto tra opere degli anni '60 di Robert Rauschenberg, Larry Rivers, Jasper Johns, Lee Bontecou e la grande tela di Jackson Pollock, posta sulla parete in fondo alla sala, *Number 32* del 1950.

Nelle due strette sale successive si concludeva la prima parte di *Aspekte 64* con tra Valerio Adami, di cui erano proposte tre opere del 1963, e Joseph Beuys, con tre opere della serie del 1952 dedicata all'"ape regina" (sala 11, fig. 55) e tra la scultrice americana Lee Bontecou e l'esponente del nouveau réalisme belga Vic Gentils (sala 12). Dopo il caffè (sala 48), in cui era proposta una rassegna fotografica dedicata alle prime due edizioni della manifestazione, lo spettatore accedeva alla prima sala (49) della sezione *Bild und Skulptur im Raum*, con la composizione "Migof-Raum" del 1963-64 dell'artista tedesco Bernard Schultze, appartenente appunto alla serie dei Migof, elaborata da questi a partire dal 1961 come forma di ibridazione tra la resa pittorica e quella scultorea. La mostra proseguiva quindi al piano superiore, che si apriva con una

¹ H. Laube, *Gemälde, Graphik, Skulpturen einem Ort in der Welt. Erste Eindrücke von der documenta III in Kassel*, in "Westdeutsche Rundschau", 1 luglio 1964.

piccola sala dedicata a Giuseppe Santomaso e Andrè Masson (sala 15) seguita da un ampio spazio parzialmente suddiviso mediante pannelli che definivano una serie di “gabinetti” dedicati a Asger Jorn, Ben Nicholson, Willi Baumeister, Wifredo Lam. Da qui, passando per il corridoio si accedeva alla sala (19, figg. 56-57-58) con l’*Absuder Berliner Tagebuch* di Emilio Vedova¹.

Nella sala 20, suddivisa in quattro spazi da pannelli, erano esposti Karel Appel, Pierre Alechinsky, Victor Pasmore, Emil Schumacher e nuovamente Willi Baumeister, e da questa si accedeva alla piccola sala (21) dedicata a Francis Bacon. Lungo il corridoio si incontravano opere di Vieira De Silva (17), Wiliam Scott, Nicolas de Staël e da qui si accedeva alla rotonda, in cui erano presentate opere di Piero Dorazio, Pierre Soulages, Friedensreich Hundertwasser, Alexander Calder, e quindi alla sala (23, fig.59) in cui i grandi dipinti murali realizzati tra il 1956 e il 1958 da Sam Francis per la Kunsthalle di Basel erano posizionati diagonalmente rispetto alle pareti, alternandosi a pannelli bianchi e definendo così uno spazio esagonale; un’analoga impostazione era proposta nella sala di Wilhelm Nay (24, fig.60), in cui i dipinti erano invece disposti sul soffitto, obliquamente, creando una sequenza spaziale. Posizionata nel punto centrale del Museo la sala di Nay (ricostruita nel 2009 in occasione della mostra monografica dedicata a Nay alla Schirn Kunsthalle di Francoforte²) doveva costituire uno dei momenti chiave di *Bild und Skulptur im Raum* ed era stata concepita autonomamente da Bode, incontrando resistenze iniziali da parte dell’artista che temeva che una simile soluzione potesse essere letta come “decorativa³”. Secondo Dirk Schwarze le opere di Nay, a differenza di quelle presentate da Vedova, rispecchiavano una concezione ancora “classica” della tavola pittorica ma, proprio grazie alla tipologia di allestimento proposta da Bode, divenivano uno dei casi più discussi di *documenta*, aprendo un dibattito sul pittore che si protrarrà negli anni successivi⁴. I tre spazi di Vedova, Francis e Nay erano infatti tra i più discussi da parte della critica coeva e successiva alla manifestazione, che esaltava le connessioni tra “opere e spazio”⁵ definendo gli ambienti ottenuti come sacrali e ieratici⁶.

¹ I primi plurimi sono del 1961, ma importanti precedenti del discorso di ridefinizione spaziale proposto da Vedova erano stati lo spazio/ambiente *Scontro di situazioni* montato da Carlo Scarpa in occasione della mostra del 1959 “Vitalità nell’arte” a Palazzo Grassi e le scenografie eseguite l’anno successivo per *Intolleranza ’60* di Luigi Nono.

² Cfr. E. W. & M. Hollein, *Ernst Wilhelm Nay: Bilder der 1960er Jahre*, catalogo della mostra, Francoforte, Schirn Kunsthalle, 22 gennaio - 26 aprile 2009, Hirmer Verlag 2009, München 2009.

³ Cfr. D. Schwarze, *Nays documenta-Raum für die Schirn rekonstruiert*, 19 gennaio 2009.

⁴ <<http://dirkschwarze.net/2009/01/18/bilder-im-raum/>> [accessed 12.01.2013].

⁵ Ibid.

⁶ Cfr. J. Weichardt, *Handzeichnungen*, cit.

⁶ Ad esempio Horst Laube e Doris Schmidt definiscono lo spazio di Sam Francis rispettivamente una “cattedrale pura” e “un’apoteosi”, mentre Anna Klapheck paragona il corridoio con i quadri di Nay alla navata di una chiesa.

La mostra proseguiva nell'ala sinistra del primo piano e nel piano di passaggio, mantenendo un'impostazione che non seguiva criteri cronologici o territoriali, con artisti quali Antonio Saura e Antoni Tàpies (sala 25), Pierre Soulages (26), Fritz Winter (29) e affiancando Giuseppe Capogrossi, Mark Tobey e Robert Delaunay (27), proponendo una contrapposizione tra Victor Vasarely e Alberto Burri (38, fig.61) e concludendosi con opere di Afro, Kumi Sugai (40). Non erano presenti quindi molti degli artisti Pop che nello stesso anno trionfavano a Venezia, ma più che una vera e propria esclusione della Pop Art documenta III tendeva piuttosto ad isolarne gli esponenti proponendone le opere assieme a quelle di artisti informali e quindi come non riconducibili ad un movimento o un indirizzo specifico¹.

Nel sottotetto era allestita la parte più sperimentale dell'edizione, la mostra *Licht und Bewegung*, organizzata da Bode autonomamente dal consiglio al fine di fornire una panoramica di quelle tendenze artistiche rivolte a un'indagine sul movimento e sulla luce. Vi erano presentanti oggetti e installazioni come le "sculture mobili" di Harry Kramer e Jean Tinguely, *Optophonium* di Hermann Goepfert, un apparecchio che combinava effetti luminosi e musica elettronica. Inoltre erano proposti ambienti ottico-cinetici di Mack, Piene e Uecker del gruppo Zero (sala 47, fig. 62), tra cui *Lichtraum* (1960-1964), dedicato dagli artisti a Fontana.

La sezione dedicata alla scultura si apriva invece su Fridrichsplatz, sviluppandosi nell'Karlsauerpark lungo la scalinata appena ultimata che congiungeva la piazza del Museo all'Orangerie (oggi Gustav-Mahler-Treppe), riprendendo il principio del dialogo tra scultura e architettura e tra ambienti interni ed esterni che aveva già caratterizzato la precedente edizione. A differenza delle pareti in muratura e delle coperture in vetro usate cinque anni prima, in questo caso erano adottati materiali meno durevoli come semplici pareti di cartone e stuoie di canne intrecciate, inserendo le sculture - per la maggior parte posizionate su plinti di calcestruzzo - in una struttura che esibiva il proprio carattere effimero e dall'aspetto quasi esotico².

Il percorso che accompagnava così lo spettatore da una sede espositiva all'altra si apriva con sculture di Henri Laurens, Erich Hauser, Alexander Calder. Al centro della messa in scena spiccavano i lavori di Henry Moore e Karl

Cfr. H. Laube, *Gemälde, Graphik, Skulpturen*, cit.; D. Schmidt, *Die dritte „documenta“ in Kassel*, in "Süddeutsche Zeitung", 29 giugno 1964; A. Klapheck, *Fünf Jahre verändern die Welt*, cit.

¹ A. Nemeček, *Nach dem Sieg Pop Art alles möglich*, in "Art Serie", n. 5, maggio 2004, pp. 54-62.

²Cfr. H. Kimpel, *documenta 3 - widerbesucht nach vier Jahrzehnten*, in H. Kimpel, K. Stengel, *documenta 3 1964. Internationale Kunstausstellung; eine fotografische Rekonstruktion*, cit., pp. 5-15.

Hartung, secondo Kimpel fulcro del concetto di “scultura nello spazio”¹. In questa sede erano inoltre esposti anche gli scultori selezionati per *Aspekte 64*, tra cui figuravano Anthony Caro, Hans Cock, Kengiro Azuma.

Infine l’ultima sezione della mostra, inaugurata il 22 agosto e dedicata alla grafica e all’industrial design, era allestita nella nuova Staatliche Werkkunstschule, edificata da Lucas e Jrahn dal 1960 (e ultimata nel 1965) a ridosso del parco Karlsaue. L’allestimento è così descritto nella recensione di Everett Links:

Jupp Ernst è anche l’architetto di questa sezione. Non si è risparmiato per questo allestimento. Sugli enormi tavoli bassi [...], ricoperti da fogli di legno Taek, ci sono macchine da scrivere, apparecchi radiofonici, elettrodomestici da cucina, giradischi, rasoi, sormontati da un sistema di illuminazione a griglia. Su piattaforme basse o pesanti tappeti di feltro di trovano mobili in forme modulari: sedie, poltrone, tavoli, un divano e nelle vetrine bicchieri, porcellane, posate. Questi oggetti non sono esposti, sono presentati. E proprio questo (e non molto altro) distingue la mostra di design dalle vetrine dei negozi di mobili e oggetti per ufficio: perché si mostra poco, perché ci si limita ai modelli di oggetti intramontabili.²

La sezione grafica era invece curata da Oskar Blase, docente presso la stessa scuola, e prevedeva la disposizione dei manifesti su pannelli bianchi. Vi erano proposte le ricerche del Costruttivismo e del Neoplasticismo con artisti quali El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Piet Zwart, e riproposti nomi presenti anche nella sezione del disegno come Pablo Picasso, Jean Mirò, Marc Chagall; si proseguiva quindi con Raymond Savignac, Max Bill, Bruno Munari, lo stesso Oskar Blase; era proposta inoltre la grafica giapponese con Ryūichi Yamashiro, Kōno Takashi, Ikkō Tanaka e quella polacca con Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Waldemar Świerzy e Stanislaw Zagorski.

La struttura della terza documenta riflette dunque la sostanziale disomogeneità nel progetto di fondo della mostra: il “museo dei cento giorni” auspicato da Bode può essere ricondotto a quel processo di ridefinizione del luogo espositivo che stava emergendo nel corso del decennio e che si imporrà in modo radicale all’inizio del successivo, volto ad un radicale ripensamento delle tipologie di presentazione dell’oggetto artistico. L’idea di coniugare l’istituzione museale permanente con un’esposizione effimera presenta infatti numerosi aspetti accomunabili alle denunce del carattere elitario del museo espresse in area anglosassone da Cameron³ e in area francese da Pierre Bordieu e Alain Darbel⁴, e quindi a quella volontà di ridefinizione ontologica dell’istituzione con la

¹ Ibid.

² E. Links, *documenta III, Parallelen als Versprechen*, in „Kunst“, anno IV, n. 3, 1964, p. 61.

³ D. F. Cameron, *The museum, a temple or the forum*, in “Curator: the Museum Journal”, Volume 14, Issue 1, marzo 1971, pp. 11-24.

⁴ Nel 1966 i due autori conducono uno studio sociologico sui frequentatori dei musei prendendo in esame sei nazioni (Francia, Spagna, Grecia, Italia, Paesi Bassi e Polonia); rivelando la

sua trasformazione da “tempio” a “forum” destinato “al confronto, alla sperimentazione e al pubblico di dibattito”. Queste istanze riescono tuttavia a trovare solo una parziale realizzazione nella sede espositiva, in cui il modello teorico ed estetico di Haftmann finisce con il soffocare i tentativi di rinnovamento.

5.4 Le partecipazioni italiane

La terza documentata vede un'ulteriore riduzione degli artisti italiani, con 25 nominativi su un totale di 353 provenienti da 29 paesi, ossia il 7 %.

Le partecipazioni italiane risultano particolarmente esemplificative della coesistenza tra un taglio retrospettivo e tentativi di aprire alla contemporaneità, ma con una sostanziale marginalizzazione di linee di ricerca di quella cultura d'avanguardia legata a direzioni che cercavano di andare “oltre l'informale”, in primo luogo con l'esclusione di artisti come Manzoni e Fontana. Nelle sezioni *Handzeichnungen*, nei *Kabinetten* dedicati ai maestri del XX secolo e in *Bild und Skulptur im Raum* vengono proposti esclusivamente artisti già presentati in almeno una delle due edizioni precedenti (Afro, Boccioni, de Chirico, Lardera, Marini, Modigliani, Morandi, Santomaso, Sironi, Vedova in entrambe; Burri, Consagra e Pomodoro nella seconda; Carrà, de Pisis, Scipione e Severini nella prima); quasi del tutto inedite sono invece le scelte operate per la sezione *Aspekte 64* (Dorazio è l'unico già presentato nell'edizione precedente, mentre Adami, Azuma, Ghermandi, Pierluca, Pozzati, Romagnoni, Valenti sono esposti per la prima volta a Kassel). Inoltre nella sezione parallela alla manifestazione, dedicata alla grafica e al design, vengono inclusi per la prima volta Nizzoli, Munari, Grignani e Pintori.

Nella prima lista di possibili nominativi da includere contenuta nel verbale della riunione del comitato di lavoro del 16 dicembre 1962¹, per quanto concerne l'Italia, si propone l'inserimento di Marini nei “grandi gabinetti”, (segnalato da Haftmann), Burri (ancora da Haftmann in accordo con Bode) per quelli che vengono qua denominati come *Einbild-Räume* (“spazi per singole opere”), mentre per la scultura è riportato Giò Pomodoro con il tramite dello studio di Trier. Nel verbale del comitato di lavoro delle sedute del 20 e 21 settembre del

prerogativa nelle classi medio-alte, soprattutto per quanto concerneva l'arte moderna, denunciano il carattere “aristocratico” e l'incapacità di apertura ad un pubblico più ampio dell'istituzione. Cfr. P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Éditions de Minuit, Paris 1966 (trad.it. *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale: musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini 1972).

¹ Protokoll über die Sitzung des DOCUMENTA-RATES am 15. Und 16. Dezember 1962 in Schloß-Hotel Wilhelmshöhe [Verbale della riunione del CONSIGLIO di DOCUMENTA del 15 e 16 dicembre 1962 all'Hotel del Castello di Wilhelmshöhe].

In: dA/ d3/ M. 77.

Apparato documentario 4.7.

1963¹ sono quindi proposti i nomi di Arturo Martini e Marino Marini per la sezione dei gabinetti da allestirsi nella Alte Galerie; in particolare essi sono proposti quali scelte di Haftmann e si afferma che egli intende selezionare circa 20 terrecotte di Martini e concordare direttamente con Marini le opere da includere, orientandosi su un "grande cavallo policromo" e un numero non specificato di sculture e quadri di piccolo formato. Per *Bild und Skulptur im Raum* è invece proposto il nominativo di Santomaso, ancora su segnalazione di Haftmann, che propone di esporre quattro o cinque opere del "ciclo pugliese", a cui dedicherà uno scritto nello stesso anno². Haftmann segnala anche Afro, Burri e Vedova nel foglio di proposte di artisti da disporsi "secondo un'impostazione spaziale in accordo con Bode", e torna a proporre Marini per la sezione di grandi sculture all'aperto curata da Bode, Herzog e Trier. Nella stessa sezione si pensa di includere anche Consagra (non segnalando da chi provenga la proposta, quindi probabilmente riconducibile ai curatori preposti), Gio Pomodoro selezionato da Bode e Trier, e, ancora su proposta di Haftmann, Lardera. Per quanto concerne *Aspekte 64*, si decide di coinvolgere curatori esterni per quanto riguarda gli artisti non di provenienza tedesca, e per l'Italia Haftmann propone i nominativi di Argan, Marchiori o Russoli (direttore della Pinacoteca di Brera); vengono comunque anche inserite delle proposte di "giovani artisti e scultori di provenienza estera", tra cui figurano Crippa, Rotella, Cascella, Garelli e Somaini e - riportato sotto le proposte del gallerista Rudolf Springer - Dorazio. Infine, per quanto concerne la sezione del disegno, i nominativi di artisti italiani riportati sono quelli di Boccioni, Carrà, de Chirico, Guttuso, Marini, Modigliani, Scipione, Severini, Sironi e Vedova, in chiara linea di continuità con le proposte della prima documenta, eccetto che per l'idea - ancora una volta poi scartata come già illustrato - di includere anche Guttuso.

A differenza delle precedenti edizioni, non risultano altri nominativi di artisti poi esclusi dalle scelte definitive. Nel primo elenco³ viene però proposto un team di possibili curatori esterni da contattare, in cui figurano Umbro Apollonio, Paolo Arrigoni, Gino Ghiringhelli, Emilio Jesi, Riccardo Jucker, Gianni Mattioli, Franco Russoli mentre non viene citato in questo caso Giuseppe Marchiori, che curerà le scelte per la sezione *Aspekte 64*.

¹ Sitzungen des documenta-Rates am 20. Und 21. September 1963 in Kassel [Verbalì delle riunioni del consiglio di documenta del 20 e 21 settembre 1963 a Kassel].

In: dA/ d3/ M. 92.

Apparato documentario 4.9.

² W. Haftmann, *Santomaso in Puglia: rapporto con il reale nella pittura contemporanea*, Leonardo Da Vinci, Bari 1964.

³ Cfr. Protokoll über die Sitzung des DOCUMENTA-RATES am 15. Und 16. Dezember 1962 in Schloß-Hotel Wilhelmshöhe [Verbale della riunione del CONSIGLIO di DOCUMENTA del 15 e 16 dicembre 1962 all'Hotel del Castello di Wilhelmshöhe].

In: dA/ d3/ M. 77.

Apparato documentario 4.7.

Mentre l'esclusione di Martini non trova riscontro sulla stampa,¹ ancora una volta viene messa in risalto l'assenza di Guttuso. Ulrich Seelmann-Eggebert² sottolinea nuovamente come egli sia stato tralasciato in tutte e tre le documenta, affermando che la sua opera è più importante di almeno tre quarti degli artisti inclusi nell'ultima edizione. Egli menziona inoltre la mancanza, a fianco degli esponenti della Pop Art, di Enrico Baj, che nello stesso anno era stato presentato con una sala personale alla Biennale di Venezia.

Tra le "assenze italiane" Restany segnala in primo luogo Gianni Bertini tra le "figure attuali e in pieno divenire" per quanto concerne la sezione dedicata alla pittura contemporanea, che legge come "una catastrofe di tele, il segno della confusione, il trionfo dell'arbitrarietà". È chiaro anche in questo caso come le posizioni del critico non siano assolutamente compatibili con il taglio della mostra che pone al centro un discorso ancora legato alla gestualità informale; non a caso egli contrappone a queste ricerche la figura di Bertini, che proprio in questi anni - dopo l'esperienza con il MAC e la stagione nucleare (altri indirizzi sistematicamente esclusi da documenta) andava volgendosi alla cosiddetta meca-art, adottando i procedimenti di riproduzione seriale di riporti fotografici quale strumento di messa in crisi dei concetti di originalità, autorialità e unicità dell'opera.

In particolare Restany ritiene che l'Italia sia stata il paese trattato "più duramente" nelle selezioni:

Ma è l'Italia quella che è stata trattata più duramente in questa edizione di "Documenta": forse perché la volta scorsa era stata favorita. Gli scultori italiani compaiono in numero minimo, a parte Marino e Lardera. Né Franchina, né Cappello, né Manzú, né Mastroianni, né Minguzzi, né Viani sono stati reinvitati. Dei due Pomodoro solo Gio è presente. I pittori sono stati serviti anche peggio. Se gli "assemblage" multipli (i "plurimi") di Vedova - espressionisti, se si vuole - godono dello spazio necessario alla loro integrazione volumetrica, i "plastici" trasparenti di Burri son relegati in un angolo; è assente un personaggio della statura di Fontana; e con lui è assente tutta la giovane generazione, sia milanese, che torinese, che romana. E della "generazione di mezzo" qui sopravvivono solo Afro e Santomaso.³

Analogamente Argan, che come illustrato identifica nell'Espressionismo la linea guida della mostra e critica l'omissione delle ultime ricerche, afferma a proposito della presentazione dell'arte italiana:

¹ A fronte di una presenza costante di suoi allievi come Marini, Viani e Cappello, Martini non partecipa a nessuna edizione di documenta e non sembra che la sua assenza susciti una particolare eco: lo si trova infatti menzionato unicamente al posto di Marini - come errore di stampa - in un trafiletto del 1955 e poi in una recensione del 1964.

Cfr. *Kassel zeigt "documenta"*, cit.; A. Straub, *Kritischer Gang*, cit.

² U. Seelmann-Eggebert, *Das Museum der hundert Tage*, cit.

³ P. Restany, *"Kulturkampf 1964"*, cit.

Non era giusto, invece, dimenticare artisti come Capogrossi, Perilli, Leoncillo, Viani, Rotella, Aricò, Baj e tanti altri ancora che caratterizzano la situazione italiana come una situazione che ha in sé, più che nel rimando a un Tutto più grande, le ragioni della propria attualità. Ed ha senso di oltraggio l'omissione di Lucio Fontana, che però è sintomatica.¹

Per quanto riguarda invece la ricezione tedesca dell'arte italiana, è interessante notare come tra le omissioni citate figurino raramente Fontana²; ad esempio non è menzionato nell'articolo di Fritz Laufer³ che si sofferma sugli artisti inclusi nelle precedenti edizioni e non nuovamente confermati. Egli sottolinea come il taglio della manifestazione sia sostanzialmente cambiato - esemplificativo di un diverso approccio è il fatto che il nome di punta non sia più Picasso, ma Schwitters - e che conseguentemente molti artisti non siano ripresentati in favore di nuove inclusioni; menziona quindi Capogrossi, Cassinari, Magnelli, Mušič (assieme ad altri artisti come Beaudin, Fautrier, Herbin, Manassier, Mathieu, Prassinou, Singier, Ubac) e si sofferma in particolar modo sul fatto che ancora una volta non sia stato incluso Duchamp, se non nella sezione del disegno. Il pittore e storico dell'arte Klaus Jürgen Fischer⁴ parla invece di un'attenzione insufficiente per le nuove tendenze, citando tra le omissioni Novelli e Perilli, assieme a Twombly e alla Pop Art americana, sottostimata a differenza che a Venezia.

In particolare le presenze italiane proposte nei gabinetti monografici e in *Bild und Skulptur im Raum* risultano particolarmente esemplificative di come nella mostra riescano a coesistere l'approccio di Haftmann teso a esaltare la singola personalità artistica e il progetto di Bode volto a definire un nuovo possibile standard espositivo che ponesse al centro la dimensione ambientale dell'opera.

La selezione proposta si pone in piena linea di continuità con le precedenti edizioni, mantenendo dunque sostanzialmente l'attenzione per quella "generazione di mezzo" di artisti italiani trattata in *Malerei* o nei successivi scritti di Haftmann: Burri, Consagra e Pomodoro sono già stati proposti alla seconda documenta, Afro, Lardera Santomaso e Vedova in entrambe. Tra le rovine dell'Orangerie, affiancati a lavori di Arp, Moore, Calder e Smith vengono presentati due lavori di Lardera del 1960 e 1962 (spazio 9, fig.63), due opere della serie "colloqui" del 1961 di Consagra e tre bronzi eseguiti tra il 1962 e il 1963 di Giò Pomodoro (spazio 2, fig.62); al Fridericianum sono invece collocati

¹ G. C. Argan, *documenta 3*, cit.

² Cfr. H. Dannacker, *Die Kunst der Welt im Spiegel der Biennale: Zu der Monstreschau in den Gärten von Venedig*, in "Trierischer Volksfreund", 10 luglio 1964.

³ F. Laufer, *Sag mir, wo die Künstler sind, wo sind sie geblieben...*, in "Tages-Anzeiger", 8 agosto 1964.

⁴ K. Jürgen-Fischer, *Im Brennpunkt des Gesprächs: Im Zeichen des Informalismus*, in "Die Zeit", 10 luglio 1964.

Afro, con tre grandi quadri a olio e tempera del 1962, tutti presentati l'anno precedente nella monografica alla Catherine Viviano Gallery di New York curata da Brandi, inseriti nella stessa sala del pittore giapponese Sugai; Santomaso con cinque opere della serie delle "Suite Friulane", inserite a fianco a tre a oli di Masson; Burri con cinque assemblage in ferro e plastica realizzati tra 1959 e il 1964, affiancati ai rilievi in metallo di Vasarely e ad una scultura in rame di Kemeny, a cui nello stesso anno veniva assegnato il Gran Premio per la scultura a Venezia¹; infine è proposto Vedova - presente anche alla mostra del disegno con *Architettura veneziana* del 1936 e delle pagine dell'autobiografia - con *l'Absurdes Berlinese Tagebuch*, oggi alla Berlinische Galerie.

Nel complesso l'accoglienza critica della compagine italiana esposta in questa sezione della mostra è positiva; i nominativi degli artisti ricorrono infatti centinaia di recensioni. In particolare Ingrid Seidenfaden, critica teatrale di Monaco, elogia sulla pagina culturale del "Bayerische Staatszeitung"² la capacità della sezione di mettere in crisi i tradizionali confini tra pittura e scultura, citando tra i principali esempi di questa relativizzazione gli assemblage di Burri, proposto assieme alle opere dello scultore croato Dušan Džamonja, di cui a Kassel erano esposte delle opere in ferro e acciaio³ e del belga Vic Gentils, di cui erano proposte tre opere ricavate a partire dall'assemblaggio di parti di un pianoforte⁴. Niels von Holst torna invece a definire Afro uno dei maggiori esponenti della "generazione di mezzo"⁵, August Straub elogia i lavori di Consagra e Lardera⁶, e la "Oberhessische Presse" dedica un breve trafiletto appositamente alla presentazione dei lavori di Santomaso⁷.

Ma il grande protagonista della rassegna è indubbiamente Vedova, il cui lavoro appositamente realizzato per documenta III è, assieme alle sale di Nay e di Francis, uno dei momenti più dibattuti della mostra.

5.5 L'Absurdes Berliner Tagebuch di Vedova

L'*Absurdes Berliner Tagebuch* è realizzato da Vedova nel corso del soggiorno nella capitale tedesca, in cui risiede dalla fine del 1963 come borsista per la Fondazione Ford nell'ambito del *Künstlerprogramm des deutsche Akademischen Austauschdienstes*, ed è costituito da sette "plurimi", ossia delle

¹ Si rimanda al capitolo 4.5 per quanto riguarda le opere di Afro, Burri e Santomaso; al 4.8 per Lardera, Consagra e Pomodoro.

² I. Seidenfaden, *Ein lockendes Labyrinth*, in "Bayerische Staatszeitung", 25 settembre 1964.

³ *Skulptur in Metall 17* e *Skulptur 7* del 1961, *Skulptur in Metall 27* del 1962.

⁴ *Toccate und Fuge* e *Berlin-Lepizig* del 1963, *Venice by Night* del 1964.

⁵ N. von Holst, *documenta III*, cit.

⁶ A. Straub, *In den Kabinetten der Bildhauer*, in "Freie Presse", 21 luglio 1964.

⁷ *Aquarelle von Santomaso in Kassel*, in "Oberhessische Presse", 19 settembre 1964.

pitture su elementi mobili di legno trattati con le tecniche più disparate (collage, graffiature, bruciature) su cui si innestano strutture in ferro, cerniere, funi. I plurimi sono quindi dei “dispositivi spaziali complessi”¹ che interagiscono con lo spazio in cui si collocano creando una sorta di labirinto che lo spettatore è chiamato a percorrere. Ursula Prinz² riconurrà l’opera a quel contesto di “installazione nello spazio” che ha le sue radici nel Costruttivismo russo (e come visto nel capitolo 2.2, El Lissitzky è un riferimento essenziale anche per Bode) ma anche nel Neoplasticismo olandese o nelle ricerche presso il Bauhaus di Moholy-Nagy. Ciò che accomuna i Plurimi a queste ricerche è identificabile infatti nella volontà di rendere l’opera uno spazio praticabile in cui il fruitore assume il ruolo di attore attivo, che non si limita appunto a “fruire” l’opera ma agisce su essa, vi partecipa, secondo un’impostazione che presenta dunque delle chiare affinità con quel modello ideale di museo come laboratorio e luogo partecipato ricercato da Bode.

Come illustrato nel capitolo 5.1 la presenza di Vedova è segnalata da questi già nell’intervista radiofonica del 10 febbraio del 1964, in cui il direttore artistico di documenta esalta l’opera realizzata appositamente per la sede espositiva del Fridericianum³. *L’Absurdes Berliner Tagebuch* ha una grandissima circolazione sulla stampa tedesca e internazionale e non manca di sollevare un dibattito: considerando solo alcune delle testate su cui è riprodotto si possono segnalare la “Oberhessische Presse”⁴, in cui è riportata a tutta pagina una foto dell’artista davanti dall’opera erroneamente intitolata *Turbulente Berliner Tage* (Giornate berlinesi turbolente), titolo che torna anche nelle didascalie proposte dal “Pfälzischer Merkur”⁵ e il “Rhein-Zeitung”⁶; “Die Welt”⁷, in cui è scelta una foto dell’artista al lavoro - motivo iconografico che ha molta fortuna - o ancora la “Freie Presse”⁸ che lo mostra intento a illustrare i Plurimi ad “un critico francese”, il cui nome non è specificato; al di fuori del contesto tedesco, la recensione sul “Time Magazine”⁹ firmata da Rosetta Stone propone gli spazi di Vedova e Sam

¹ E. Longari, *I Plurimi di Emilio Vedova. Un’esperienza singolare e plurale*, in “Ricerche di S/Confine”, vol. III, n. 1, 2012, p. 55. Available at: <<http://www.ricerchedisconfine.info/III-1/LONGARI.htm>> [accessed 24.10.2014].

² U. Prinz, *Permanente Gegenwart. Zur Raumkompositionen des Absurder Berliner Tagebuchs von Emilio Vedova*, in J. Merkert, U. Prinz (a cura di), *Emilio Vedova. Absurders Berliner Tagebuch '64. Die Schenkung an die Berlinische Galerie*, Berlinische Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst Photographie und Architektur, Berlin 2002, pp. 24.

³ Cfr. Exposé Rundfunkinterview Prof. Bode - Dr. Kraft [Exposé - intervista radiofonica Prof. Bode - Dott. Kraft], 10 febbraio 1964

In: dA/ d3/ M 90

Apparato documentario 4.17.

⁴ *Auf der documenta III wird auch diskutiert*, in “Oberhessische Presse”, 30 giugno 1964.

⁵ *Ein Gesicht der documenta*, in “Pfälzischer Merkur”, 1 luglio 1964.

⁶ *Unter den 1450 Werken*, in “Rhein-Zeitung”, 1 luglio 1964.

⁷ *Große Begabungen überwinden die Krise*, cit.

⁸ J. Kretzer, *Kunst in Kassel*, in “Freie Presse”, 4 luglio 1964.

⁹ R. Stone, *Exhibition. Rosetta Stone at Kassel*, in “Time Magazine”, 7 dicembre 1964.

Francis e anche "Arts Magazine" lo inserisce a tutta pagina nella lunga recensione di John Antony Thwaites¹.

Gottfried Sello definisce il lavoro come il contributo più interessante all'interno del progetto di "attivazione spaziale" di Bode e lo legge come una "risposta all'assurdità del reale"²; anche Heinrich Wigand Petzet, storico dell'arte che si era formato con Heidegger, si sofferma sulla fruizione dello spazio affermando che con Vedova "l'assurdo invade violentemente lo spettatore" in una recensione apparsa su diverse testate³. Secondo Lothar Orzechowski, esso instaura un dialogo drammatico tra pittura, scultura e ambiente e recide i confini tra la "rappresentazione" (*Darstellung*) e "l'esposizione" (*Schaustellung*)⁴. Stronca invece l'opera - definendola come debole - Wieland Schmied⁵, che tuttavia rivedrà completamente questo giudizio negli anni successivi, chiamando Vedova come docente all'Accademia di Salisburgo e curando nel 1988 una sua mostra monografica nella stessa città⁶. Analogamente lo storico dell'arte e curatore Rolf Wedewer, che nella recensione della Biennale dello stesso anno afferma che l'artista "pensa di disporre i suo quadri, senza alcuna ragione, come dei paraventi"⁷, chiamerà Vedova nel 1981 ad esporre presso il Museo di Leverkusen⁸.

L'*Absurdes Berliner Tagebuch* - una delle opere più note di Vedova - è stata ampiamente trattata dalla letteratura ed è stata oggetto, in occasione della donazione dell'opera nel 2002 alla Berlinische Galerie⁹, di uno specifico volume dedicato alla memoria di Werner Haftmann. Tuttavia, le ricerche svolte sui materiali conservati presso il documenta Archiv hanno permesso di reperire alcuni materiali ancora inediti che possono essere integrati a quelli pubblicati in questa occasione portando ad una maggiore contestualizzazione della genesi dell'opera e del ruolo esercitato dai curatori di documenta.

¹ J. A. Thwaites, *Documenta: The Self-Saboteurs*, cit.

² G. Sello, *Museum für hundert Tage*, in "Die Zeit", 3 luglio 1964.

³ W. Petzet, *Rhythmus und Farbe als Geheimnis der Spannung*, in "Miesbacher Merkur", 2 luglio 1964; "Weilheimer Tagblatt", 2 luglio 1964; Freisinger Zeitung, 2 luglio 1964; "Garmisch-Partenkirchner Tagblatt", 2 luglio 1964.

⁴ L. Orzechowski, *Ausmaße - Masse - Maßstäbe*, in "Hessische Allgemeine", 1 luglio 1964.

⁵ W. Schmied, *Die documenta III ist nicht die ganze moderne Kunst*, in "Die Zeit", 17 luglio 1965.

⁶ Cfr. W. Schmied (a cura di), *Emilio Vedova und Salzburg*, catalogo della mostra, Salzburg, Künstlerhaus, 4 agosto - 11 settembre 1988, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg 1988.

⁷ R. Wedewer, *Deutliche Zeichen der Erschöpfung*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 1 luglio 1964.

⁸ Cfr. R. Wedewer (a cura di), *Emilio Vedova, Das zeichnerische Frühwerk 1935-1950*, catalogo della mostra, Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 26 giugno - 30 agosto 1981, Städtisches Museum Leverkusen 1981.

⁹ J. Merkert, U. Prinz (a cura di), *Emilio Vedova*, cit.

Da una lettera di Haftmann a Vedova del 28 maggio 1953 pubblicata nel volume edito dalla Berlinische Galerie¹, risulta che sia stato proprio il critico tedesco a proporre all'artista di prendere parte al progetto fortemente voluto dal senatore Arndt al fine di "rompere l'incubo di isolamento e del provincialismo che minaccia un po' la vita culturale di Berlino"². Il primo documento inedito in cui si menziona il lavoro di Vedova reperito è invece una lettera scritta da Haftmann a Bode l'8 ottobre del 1963, principalmente concernente le perplessità di Nay riguardo alle ipotesi di allestimento; a margine del discorso principale si menziona una "lunga lettera di Vedova" arrivata ad Haftmann lo stesso giorno (non reperita presso l'archivio), in cui l'artista propone delle "nuove opere pieghevoli e mobili". Probabilmente egli aveva mandato anche del materiale documentario, in quanto Haftmann si dice impressionato da questi nuovi lavori in cui è subentrato anche "un impulso coloristico" e che, afferma, operano "nel" e "con" lo spazio"³. Il 9 novembre del 1963 Bode scrive all'artista - che soggiornava ancora a Venezia - e già in questa fase emerge l'idea di allestire un apposito spazio; Bode non sembra tuttavia essere a conoscenza della natura complessa del plurimi, in quanto suggerisce la possibilità di "mettere un quadro al centro della sala" lasciando intendere ancora una concezione legata a un'idea di

¹ Nel catalogo non vengono riportate le collocazioni dei materiali documentari provenienti dalla Fondazione Emilio e Annabianca Vedova.

² "Emilio Vedova- Werner Haftmann

Lettere 1963- 64

28.5.63

Emilio, Annabianca,

sono stato à Berlino poco fa. Ho visto lì il senatore per la cultura, Dr. Arndt, elemento molto bene [?]. Lui ha l'idea (ed i soldi!) di invitare artisti internazionali e conosciuti di venire è Berlino e di stare, abitare e partecipare e lavorare per almeno sei mesi (al massimo un'anno) in questa città. L'idea è di rompere l'incubo di isolamento e del provincialismo che minaccia un po' la vita culturale di Berlino. Pensavo subito a te. Sarebbe una nuova esperienza per te e per gli altri un aprire di nuovi orizzonti. Direi, che dovresti accettare! Dunque, fammi sapere, se saresti disposto di andare à Berlino per almeno 6 mesi senza nessun'altro obbligo, che di essere presente lì, di vedere, di lavorare. Ti danno un'appartamento bello e ti pagano uno stipendio ogni mese, che è, in quanto so io (non m'immischio mai nelle questioni finanziari), molto alto. Ho già parlato col senatore sulla faccenda. Per concludere mi manca solo il tuo consenso. Per il resto potete trattare tutto fra voi altri: - Arndt e te. Pensar bene e fammi sapere la Tua decisione. Ti consiglio di accettare! Niente guerra fredda!!!

Saluti à te e buon lavoro! Baccio la mano a Annabianca.

Sempre vostro

Werner Haftmann"

In *Emilio Vedova- Werner Haftmann. Lettere 1963- 64*, in J. Merkert, U. Prinz (a cura di), *Emilio Vedova. Absurders Berliner Tagebuch '64*, cit., p. 160.

³ "[...] Oggi è arrivata una lunga lettera di Vedova. È dell'idea di installare in uno spazio le sue nuove opere pieghevoli e mobili. Ti prega di andare presto a Venezia per valutare le cose. Ti interesserebbe molto quello che ha pensato, io ne sono rimasto impressionato. Nella sua pittura è anche subentrato un nuovo impulso coloristico. Inoltre ora è molto deciso a lavorare "nel" e "con" lo spazio. Confrontatevi con lui perché mantenga questo slancio".

Lettera di Werner Haftmann a Arnold Bode, 8 ottobre 1963.

In: AGM b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 4.10.

“quadro” per quanto fruibile da entrambi i fronti, più che di un vero e proprio ambiente attraversabile¹.

A questa data Vedova sta preparando la monografica alla Galleria Merlborough di Roma - che si tiene in dicembre - in cui mostra il primo ciclo dei “Plurimi”, presentati da Argan. Nel saggio proposto in catalogo questi parla di un passaggio da “una pittura della protesta” ad una “dell’impazienza” affermando che i plurimi sono “pittura strutturalmente nuova, condotta su molti piani, con molte eventualità di visione”. Egli legge l’opera come una “distruzione dello spazio ipotetico e convenzionale della pittura”, identificato nella superficie a due dimensioni, che dà esito ad una immagine come “evento”, come “fenomeno”, raggiungendo così una familiarità con il teatro - il precedente fondamentale è appunto indicato nella collaborazione con Nono ad *Intolleranza 1960*² - e individua inoltre anche un’affinità con i procedimenti delle correnti gestaltiche nel

¹ “4.11.63

Caro Emilio,

Mi dispiace risponderti solo ora, sono stato via per settimane e ho trovato la tua lettera. Haftmann mi ha parlato dei tuoi nuovi esperimenti ed era molto soddisfatto. Ha suggerito che tu dovresti per così dire dipingere una sala a documenta. Io ho intenzione di venire a Venezia, ma per ora ho dovuto rivedere i miei piani perché devo andare urgentemente a Londra e Parigi. Raggiungerò sicuramente poi anche Milano e Venezia, ma non prima di metà dicembre. Ti volevo quindi suggerire di mandarmi progetti, fotografie e schizzi in modo tale che possa farmi un’idea. E probabile che in base agli schizzi e alle foto io possa dire: la stanza deve essere grande tot. Magari potrebbe esserci anche la possibilità che sia tu a venire a Kassel per parlarne, ma penso che si possa anche andare avanti se ti mando un progetto e ti faccio sapere l’aspetto della stanza. Ti mando nei prossimi giorni una pianta del pianterreno del Fridericianum da cui puoi vedere quale spazio potresti usare. È tutto è ancora da definire, quindi puoi scegliere tutto. Potresti anche mettere il tuo quadro al centro di una stanza in modo tale che si possano vedere entrambi i lati. L’intero progetto è ancora molto vago, quindi ti prego di mandarmi il prima possibile una tua proposta. E non arrabbiarti, non posso fare ciò che voglio ma ciò che devo, e devo attenermi ai miei piani di viaggio, determinati dal molto lavoro.

Un caro saluto.

Arnold”

Cfr. Lettera di Arnold Bode ad Emilio Vedova, 4 novembre 1963

In: dA/ d3/ M. 96.

Appendice documentaria 4.13.

² Vedova realizza le scenografie ed i costumi per l’opera, andata in scena per la prima volta nel 1961 presso il teatro La Fenice di Venezia.

L’artista aveva conosciuto Luigi Nono nel 1958 quando, nel clima delle relazioni bilaterali tra Italia e Polonia negli anni del disgelo, si era tenuta una sua mostra monografica presso il Palazzo delle Esposizioni di Varsavia; in questa stessa sede era ospitato il Secondo Festival Internazionale Polacco di Musica Contemporanea, che vede Nono tra i suoi partecipanti.

Lo stesso Vedova propone *Intolleranza 60* - assieme allo “spazio/ambiente” realizzato l’anno nel 1959 per la mostra curata da Carlo Scarpa a Palazzo Grassi Vitalità nell’arte, come una premessa fondamentale per la genesi dei plurimi.

Cfr. M.V. Marini Clarelli, *Le strutture della coscienza. Vedova e il dibattito sull’informale, 1958-1962*, in A. Rorro, A. Barbuto (a cura di), *Emilio Vedova 1919 - 2006*, cit., pp. 21; E. Vedova, *Auszug auf Notizen in Skizzenbuchern zu der ersten Plurimi*, Venezia, in W. Haftmann (a cura di), *Vedova-Plurimi*, catalogo della mostra, Monaco Galerie Günther Franke, (trad. it. *Appunti da quaderni di disegni preparatori ai “Plurimi”*, in G. Celant, I. Gianelli (a cura di), *Emilio Vedova 1935-1984*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica; Magazzini del Sale, 12 maggio - 30 settembre, Electa, Milano 1984, pp. 171-174).

rendere manifesto il processo che genera l'opera¹. Per Argan il lavoro di Vedova si discosta quindi da quei limiti che aveva ricondotto alle poetiche dell'informale in quanto esprime un "essere nel mondo" come partecipazione attiva, non rinuncia al contatto sul reale e quindi ad una coscienza morale. Una lettura analoga era stata proposta anche nel già citato articolo pubblicato su "Il Verri" nel 1961², che si concludeva con un parallelismo tra Vedova e la concezione di ribellione di Camus³ riallacciandosi dunque all'incipit del saggio che come visto muoveva da *Il mito di Sisifo*. Una lettura "politica" dell'arte di Vedova è avanzata in questi anni anche in area tedesca - in cui come illustrato nel capitolo 2.8 circolavano sia le sue opere sia i suoi scritti - da Jürgen Claus, pittore e critico d'arte, che nel 1963 sottolinea il rapporto dell'artista con *Guernica* di Picasso⁴, sostanzialmente in antitesi quindi con la lettura dell'artista romantico proposta da Haftmann in *Malerei* e nell'introduzione al catalogo della monografica presso la galleria Springer⁵.

La conferma da parte di Vedova di aderire al progetto berlinese è del gennaio del 1964, in una lettera in cui è affrontata anche la questione del lavoro che sarà presentato a Kassel⁶. Nel documento emerge con chiarezza la

¹ G.C. Argan, *I plurimi di Vedova*, in *Vedova*, catalogo della mostra, Roma, Marlborough Galleria d'Arte, dicembre 1963- gennaio 1964, s.p.

² G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, cit.

³ In questo caso Argan non cita il testo di riferimento, ma parla di un motivo dominante di Camus che identifica in "lo sono, dunque noi ci ribelliamo", che può essere ricondotto in particolar modo a *L'uomo in rivolta*.

Cfr. A. Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris 1951 (trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1957).

⁴ J. Claus, *Theorien Zeitgenössischen Malerei*, Rowohlt, Amburgo 1963, p. 74.

⁵ Cfr. cap. 3.7.

⁶ "Carissimo Werner, dunque andrò a Berlino.

Dai nostri colloqui a Gmund, mi era nato il convincimento di operare, là in una città ricca di osmosi.

... Il drammatico arrivo, passando l'ultimo dell'anno attraverso le zone russe, l'arrivo in questa città tesa e presente un tutto indimenticabile. Un subito correre ai disegni di Grosz, ai tanti e tanti che avevano vissuto in questa città di flusso culturale (Kandinsky, Schönberg... ecc.). Un complesso esame, i tuoi ricchi suggerimenti, l'intenzione di fare di Berlino una città di appuntamenti coscienti, per una precisa funzione dentro le sue complesse tensioni. [...]

Abbiamo bel capito anche nell'entusiasmo di Bode, quanto tu hai voluto la mia presenza qui in terra di Berlino, l'invito per Kassel. Mi auguro che questa sarà un'atmosfera propizia la mio lavoro. Spero di trarne un diario, oltre che pittorico. Vorrei che questo spazio riservatomi da Bode al Fridericianum 12 x 12, alto 8, fosse dentro i Plurimi di Berlino; io stesso affondo nello spirito di questa città, trarne la sua "coscienza", i suoi punti contraddittori e drammatici. Il battito frenetico del suo polso, infine la sua mutilazione. Le tensioni, le voci, che noi abbiamo captato come non mai quella notte del primo d'anno 1964, in uno spazio di forte sopravvivenza. Di prove durissime. Di schianti incolmabili i muri nella lacerante memoria di infinite divisioni umane. Muri di coercizione, d'arbitrio infine, qualsiasi sia "l'ideologia". [...]

Ho avuto - lo sai - qualche dubbio nell'accettare. Ma poi ho ben capito - Un sentimento preciso di individuo presente, critico, intento a difender e il senso della libertà -a livello sociale. Speriamo! Stiamo facendo tutte le pratiche, bagagli etc., per essere colà al più presto, non oltre il 5/6 febbraio. Perché il lavoro di Kassel stringe, perché ormai non vedo l'ora di essere là, al lavoro là" In *Emilio Vedova- Werner Haftmann. Lettere 1963- 64*, cit., p. 161.

centralità del ruolo di Haftmann per quanto riguarda il soggiorno tedesco dell'artista, così come il forte impatto che ha su di lui la realtà di Berlino, in cui aveva già soggiornato ma in anni precedenti all'edificazione del muro. Già in questa fase Vedova sta progettando il suo lavoro destinato a Kassel - in cui conta di recarsi in febbraio - e afferma che lo spazio assegnatoli dovrebbe essere "dentro l'opera", in un capovolgimento metonimico tra contenitore e contenuto che non ha semplice valenza retorica ma vuole essere espressione della condizione stessa dell'artista che "affonda" nello spirito città.

La prima difficoltà che Vedova incontra a Berlino, come si evince dalla lettera successiva, è quella relativa al reperimento di uno studio adatto. Dopo un breve periodo in un atelier come ospite della Akademie der Kunst egli riesce a trovare uno spazio di lavoro sufficientemente ampio nel Grunewald, in quello che era stato lo studio dello scultore nazista Arno Breker¹. Sfruttando l'ampia superficie (27 x 15 metri) può realizzare al suo interno una falegnameria, uno spazio dedicato alle prove tecniche e di colore e un piccolo studio più intimo, ricavato con pareti provvisorie e interamente nero, in cui dedicarsi a lavori di più piccole dimensioni come i disegni e i guazzi.

Egli inizia quindi a progettare il lavoro per Kassel, di cui ha definito in questa fase il titolo come *Berliner Tagebuch*, in stretta correlazione con lo spazio inizialmente previsto² - ampio 12 x 12, identificabile quindi nella sala 13 - ma che

¹ "Carissimo Werner, [...]

Ti dicevo di Venezia anche la mia gratitudine per avermi provocato in modo determinante a lasciare per un lungo periodo la mia città., cui tu sai molto bene quanto sono legato, ma che proprio per quegli argomenti che più volte, da anni, noi abbiamo affrontato era venuto il momento di decidere l'appuntamento con Berlino.

Da qui subito le prime difficoltà, soprattutto per la mancanza dello studio, ampio, adatto al lavoro per i miei plurimi ecc. Sono state giornate piuttosto dure, anche perché ero arrivato con degli allievi che mi rimanevano "sospesi"... Per fortuna il mio lavoro non ne risentito una interruzione, perché l'Accademia aveva subito provveduto a darmi uno degli studi all'Hansaviertel, dove ho potuto continuare il mio lavoro di indagine e di sentimento, mentre Annabianca con preziose collaborazioni messe a disposizione dal Senato cercava un possibile studio. Tutto questo in avanzarsi di giorni sembrava sempre più difficile.... in vere e proprie "scorribande" seguivo anche io in estremi punti della città, su contraddittorie segnalazioni. Addirittura in fabbriche maleodoranti con schianti di orecchie in spazi allarmistici meccanici. Con prospettive di assurdo/drammatico "muro".

Questo sarebbe già un capitolo a parte: la straordinaria storia del mio studio "nazista". Nel bosco di Grunewald, a Käuzchenstein, nello studio immenso di un certo Arno Breker! Con carrelli, catene....

Questo studio era gonfio di scene/kitsch da basso teatro che lo avevano invaso in una confusione/dopoguerra. Il Senato ha affrontato dinamicamente la liberazione e in tesi scontro sbattuto fuori dalla porta scene e impresario. [...]

Il dopo è ancora lungo: l'organizzazione. Si tratta di uno studio lungo 27 metri, largo 15 alto 14. Vi ho realizzato: rapporto costruzione (falegnameria): parte colori, prove tecniche, ecc.; rapporto prova/modelli/spazio per "documenta"; infine un altro piccolo studio ho ricavato, con pareti improvvisate, più intimo per studi, guazzi, disegni, scritti... tutto nero questo. Da giorni ormai la mia vita cammina là dentro nell'ambito di questa dinamica farsi. I plurimi sono in costruzione.

² Attendo di ora in ora Bode, come si è già annunciato con una lettera, per una più precisa definizione di spazio. Che io ho impostato però già sulle dimensioni a suo tempo indicatemi: 12 x

non corrisponderà alla sala definitiva. Il primo titolo pensato dall'artista vuole dunque instaurare un parallelismo tra una forma di scrittura introspettiva come quella diaristica e la dimensione pittorica, insistendo così sulla natura di memoria personale che si lega ai plurimi, ma anche sul loro legame con il luogo in cui sono collocati. Questo "diario berlinese" prenderà poi anche il nome di "assurdo", termine che indica quindi una natura contraddittoria - nella sua etimologia una "dissonanza" - ma che può rimandare anche a quell'accostamento proposto da Argan con Camus, secondo cui la condizione assurda nasce da una frattura - quella tra la ragione e la coscienza dell'irrazionalità del reale - ed è la radice della "rivolta" come unica forma filosofica coerente.

Nella seconda lettera inedita reperita presso il documenta Archiv, scritta in un'alternanza di tra francese, un tedesco piuttosto maccheronico e sgrammaticato e termini italiani - che può solo parzialmente essere restituita in forma tradotta - l'artista lamenta come un "duro colpo" il cambiamento della sala da parte di Bode, a riprova di come i sette plurimi siano progettati come strettamente legati allo spazio espositivo. Egli non manca tuttavia di affrontare la questione con ironia, affermando di essersi messo subito al lavoro sul nuovo ambiente ma di essersi ferito ad un ginocchio, e auspicando che documenta non risulti "altrettanto aggressiva". Egli chiude la lettera tornando ad alludere alla precedente destinazione d'uso del grande atelier - la cui "porta nazista", afferma, "è sempre serrata"¹.

La centralità che assume questo luogo - che sarà definito da Erich Stengräber come un *Lebenselement*, uno spazio storicamente connotato, verso

12 (9 di altezza) con bozzetti vari di ambiente, in scala. Questo insieme di opere, che sono sul farsi, vorrei chiamarle Berliner Tagebuch, un diario insomma. Questa volta dipinto invece che scritto. O insieme, perché ogni sera, se non sono troppo stanco, faccio il diario in un quaderno". In *Emilio Vedova- Werner Haftmann. Lettere 1963- 64*, cit., p. 161.

¹ "Berlin, 17 Maggio 1964

Carissimi Arndol e Marilù,

Caro Arnold, non posso nascondere la mia delusione (spero che Annabianca traduca correttamente) per il piccolo spazio nuovo! Ma spero che sia del tutto chiaro che non volevo niente di speciale: semplicemente per me è stato un duro colpo dover cambiare lo spazio in cui avevo pensato i miei "Plurimi".

Appena lei è andato via, ho studiato ancora per molto, e per fortuna il progetto della nuova sala è nell'atelier. Ora sono di nuovo in grande lavoro e mi sembra che il nuovo spazio - con la galleria/ponte - vada molto bene per realizzare un vero e proprio labirinto di plurimi assurdo e aggressivo. Nel gran lavoro ieri mi sono fatto un buco nel ginocchio con un chiodo e sono dovuto andare in ospedale per farmi fare una puntura "antitetanica" [termine in italiano]: spero che documenta non sarà così aggressiva! Per ora sto ancora bene. Domani viene Franke da Monaco per la nuova mostra in settembre. Dopodomani viene Andrea Masson, curioso del mio nuovo lavoro. Al mattino sono però sempre al lavoro, la porta nazista è serrata!

Hier inclus une lettre de Nele que nous a fait sehr froh! Risponderemo presto.

Noi la ricordiamo avec grande amicizia e affetto. Con Annabianca.

Emilio Vedova"

Cfr. Lettera di Emilio Vedova a Arnold Bode, 17 maggio 1964

In: dA/ d3/ M. 96.

Apparato documentatio 4.26.

cui l'opera si porrebbe come diretta risposta, a partire dal recupero del Dadaismo¹ - ci viene inoltre riconfermata dalle parole dell'artista stesso in un'intervista rilasciata ad un giornalista di "Die Welt". Conservata presso il documenta Archiv, la recensione è parzialmente strappata e non risultano quindi identificabili né la data (ma il fatto che Vedova fosse presente rende plausibile che si trattasse dei giorni dell'inaugurazione), né l'autore, di cui è leggibile unicamente il nome proprio "Rudolf". Anche in questo caso il passo non è di facile traduzione, e spesso appare come una trascrizione diretta di un discorso parlato:

Il sono un figlio di Venezia - mi ha detto quest'uomo focoso dalla barba come un tappeto - e Venezia è l'architettura ecclesiastica barocca, che qua ritorna. Indipendentemente dal fatto che lei stia sopra o sotto una balaustrata la posizione è corretta. Contatto con il colore, strappare il colore alla superficie, sfidare e liberare il senso del tatto e dello spazio dello spettatore: la libertà quindi sta dietro ai Plurimi. Gestì fisici nello spazio. Il tutto è un "assurdo diario" da Berlino. Qui ho fatto negli ultimi mesi questi "quadri con i piedi". Questa figura a cassa che pende è la bestia nazista e anche le corde sono simboli drammatici: con queste corde i nazisti hanno innalzato le loro statue eroiche e me le hanno lasciate. Qui nell'angolo ci sono gli ebrei sotto il terzo Reich. Qui, questa grande struttura percorribile e mobile è un ricordo del Kurfürstendamm. Sospesa qui nello spazio, la vita di oggi, perché io non rappresento solo la morte ma anche la voglia di vivere, la protesta e allo stesso tempo i sì alla vita.

Nel passo l'artista insiste dunque sulla radice veneziana dei plurimi, con un esplicito richiamo a quelle architetture barocche di cui un disegno era esposto anche a Kassel, ma al contempo sullo stretto legame che lega l'opera con la realtà berlinese in cui è concepita e con il passato tedesco di cui gli elementi strutturali sono proposti come simboli. Lo studio di Breker - che aveva collaborato con Albert Speer alla progettazione della "nuova Berlino" nazista ed era stato uno dei membri della giuria della Grande Mostra di Arte Germanica che nel 1937 era stata contrapposta alla mostra dell'arte "degenerata" - viene quindi rievocato nei plurimi, che ad esso contrappongono un ideale di libertà - quell'impegno morale identificato da Argan - che passa anche attraverso la ridefinizione spaziale. Al contempo l'opera è definita come un ricordo del *Kurfürstendamm*, arteria stradale profondamente radicata nella storia urbanistica di Berlino, sorta nel XVI secolo per collegare la città a Grunewald - poi "foresta cittadina", in cui era situato l'atelier di Becker -, trasformata in un ampio viale sul modello degli Champs Élysées nella ridefinizione urbana tardo-ottocentesca voluta da Bismarck, luogo di ritrovo intellettuale della Germania di Weimar e centro della Berlino Ovest all'indomani dell'edificazione del muro che divide la città. Ma *Kurfürstendamm* era anche il quartiere della borghesia ebraica - raccontato da Benjamin in *Infanzia*

¹ E. Steingraber, *Der multidimensionale Raum als Mythos der Freiheit*, in Carla Schulz-Hoffmann, *Emilio Vedova, catalogo della mostra*, Staatsgalerie Moderner Kunst, Monaco, 28 febbraio - 17 aprile 1986, Hirmer, München 1986, pp. 59-64.

berlinese - teatro del pogrom antisemita del 1931, preludio che quello che sarebbe accaduto di lì a due anni.

In questo periodo Vedova scrive in una lettera citata da Haftmann:

una simultaneità di presenze, fatti avvenuti, che avvengono e che non possono non provocare chi arriva in questa città-isola gravida di diverse paure: ieri, oggi; di latente dimenticanza; di malinconie anacronistiche; di antagonismo sovraccitati; scontro di situazioni infine [...]. A Berlino sono tornato, sono venuto a lavorare per rendermi conto - de visu- ancora per rintracciare, dopo le mostruose incrostazioni naziste, nelle strade, nella sua inquieta babelica vita, lo spirito critico democratico dei Grosz, dei Dix dei Beckmann¹.

Tali appunti conservano, secondo Jörn Merkert, la loro validità fino al 1989, definendo alla perfezione il clima psicologico della metropoli che i conflitti della politica internazionale avevano assunto a teatro privilegiato della guerra fredda:

“più di qualsiasi altra città della Germania occidentale, Berlino giaceva in mezzo alle macerie - e tuttavia doveva diventare un'isola nel cuore della Germania comunista, a ridosso della Cortina di ferro, una vetrina luccicante per la supremazia economica del capitalismo [...]. Da quartiere generale del regime tedesco del terrore, Berlino era diventata il teatro del violento scontro tra comunismo e capitalismo, impotente nel suo essere contemporaneamente scenario della politica mondiale²”.

Oltre all'*Absurdes Berliner Tagebuch* altre opere di questi anni sono espressamente dedicate alla città e alle sue stratificazioni storiche. Nel 1963, quindi appena arrivato a Berlino, Vedova realizza il rilievo *Berlin 33/63*, composto da legni tagliati e bruciati, legati con del filo di ferro, su cui è issata una bandiera strappata su cui è scritto “EBREI BERL... 194...”. Il plurimo è definito da Merkert come composto da “frammenti lacerati di storia”, a partire dal titolo che crea un parallelismo tra il presente e “il più cupo capitolo della storia tedesca”³. Tra il 1964 e 1965, immediatamente dopo documenta, è la volta di *Omaggio a Dada/Berlin*, che si propone dunque come un esplicito richiamo alla poetica dadaista e in particolare può essere messa in rapporto con l'estetica del collage oggettuale del Merzbau di Schwitters, ma anche con le sperimentazioni di John Heartfield e Hannah Höch, e quindi con un modello di avanguardia che aveva adottato il procedimento del fotomontaggio come strumento comunicativo in chiave politica.

¹ Citazione di Vedova, da W. Haftmann, *Emilio Vedova*, in D. Mahlow, W. Haftmann, *Emilio Vedova*, catalogo della mostra, Baden-Baden, Staatl. Kunsthalle, 19 dicembre 1964 - 17 gennaio 1965, F.W. Wesel, Baden-Baden 1964, s.p.

² J. Merkert, *Pittura astratta come realtà o scontro di situazioni. Sull'“Absurdes Berliner Tagebuch” di Emilio Vedova*, in R. Chiappini (a cura di), *Emilio Vedova*, Lugano, Museo di Arte Moderna, 12 settembre - 7 novembre 1993, Electa, Milano 1993, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 68.

A seguito della terza documenta tre dei sette plurimi che compongono l'opera sono riproposti alla Haus am Wandsee di Berlino in occasione della mostra di chiusura per la fine della borsa di studio della fondazione Ford curata da Will Grohmann¹; parallelamente si tiene anche una sua monografica alla Galleria Günther Franke di Monaco, in occasione della quale viene proposto un estratto con le annotazioni di Vedova sui plurimi². Tra il 1964 e il 1965 inoltre Dietrich Mahlow e Werner Haftmann curano la grande monografica dell'artista a Baden-Baden, accompagnata da un catalogo formato da pagine trasparenti serigrafate che cercano di restituire la natura polivalente dei plurimi³. Nel suo saggio Haftmann ripercorre le sue partecipazioni alle tre edizioni di Kassel e spiegava la natura del plurimi nei termini di uno "spazio in azione":

Da quando nel 1953 insieme agli italiani del gruppo degli "Otto" Emilio Vedova espose per la prima volta a Berlino e Hannover, furono poi fatte sempre di nuovo sue mostre personali - da Franke a Monaco, da Springer a Berlino, ecc. Nelle prime tre mostre di "Documenta" venne presentato in modo importante. Nella Documenta III gli fu messo a disposizione un intero grande spazio per la libera interpretazione.

Fu proprio questo spazio, -trasformato, sbarrato, con opere pittoriche molto particolari, attraverso le di cui pareti lo spettatore poteva addirittura perdersi, - a dare occasione a tante discussioni. E già subito l'allestimento entusiasmava o irritava lo spettatore, più che tutto il resto. Era veramente uno "spazio in azione". Conteneva tutto un Ensemble di nuove opere, in reciproca relazione, che il pittore chiama PLURIMI. Una definizione nuova era infatti necessaria, perché questi oggetti straordinari portano una rappresentazione della pittura completamente nuova: - pittura come evento spaziale; come mobile, da toccare; agganciante costellazione colorata nello spazio; come articolazione semoventesi, con cerniere - che si può cambiare, snodare, percorrere e camminarci anche sopra.

Visto da oggi, dal dopo, tutto il lavoro della vita di questo pittore sembra aver mirato diritto a quello scopo.⁴

Egli ne identifica inoltre le radici nella collaborazione con Nono, riallacciandosi dunque al discorso di Argan nella lettura in termini di "evento" dell'opera che rimandava ad una dimensione scenica, ma insistendo più sul carattere personale e psicologico dell'artista che su un suo "impegno morale".

Come già illustrato, nella Germania Federale del dopoguerra il dibattito sulla necessità che l'arte si confrontasse o meno con la realtà politico-sociale si era posto in termini differenti rispetto al contesto italiano, dove il linguaggio figurativo

¹ W. Grohmann (a cura di), *Stadien und impulse. Benrath, Cravo, Francken, Goldstein, Jaffe, Scott, Vedova*, Berlino, Haus am Wandsee 11 settembre - 25 ottobre 1964, Haus am Waldsee, Berlin 1964.

² *Vedova- Plurimi*, Monaco, Galerie Günther Franke e Galerie Franke all'Arco Palais, settembre-ottobre 1964, Günther Frank, München 1964.

³ D. Mahlow, W. Haftmann, *Emilio Vedova*, catalogo della mostra, Baden-Baden, . Staatl. Kunsthalle, 19 dicembre 1964 - 17 gennaio 1965, F.W. Wesel, Baden-Baden 1964.

⁴ W. Haftmann, *Malerei aus räumliches Ereignis*, cit.

non era stato oggetto di un'analogia condanna e la stessa pittura astratta si era spesso concepita nei termini di un linguaggio socialmente critico, ad esempio con gli artisti di Forma 1. Tuttavia, tra la fine degli anni '50 e '60, iniziano ad emergere in area tedesca nuove istanze a partire dal linguaggio performativo, dal recupero del fotomontaggio dadaista, da un ritorno al figurativo che non guarda alla convenzionalità degli stilemi realisti: artisti come Joseph Beuys, Wolf Vostell, Georg Baselitz propongono, attraverso linee di ricerca differenti, opere e azioni che si confrontano con la storia tedesca e con i suoi "rimossi". Jörn Market propone un parallelismo tra *l'Absuders Berliner Tagebuch* e l'opera realizzata nello stesso anno da Wolf Vostell, *Wir waren so eine Art Museumsstück*, vedendo in entrambe l'utilizzo di un linguaggio astratto per veicolare un atteggiamento socialmente critico. A partire dal procedimento del collage dadaista Vostell propone infatti degli stralci di articoli di giornale, riportati pittoricamente su tela, giustapponendo citazioni del reale (tra cui figurano il rapporto sul "processo Auschwitz", la rivolta del 1953 a Berlino est, l'assassinio di Kennedy, la costruzione del muro) ad ampie pennellate che rimandano ai colori della bandiera tedesca e conferiscono al quadro un impianto non figurativo¹. Il parallelismo tra i due artisti, a partire da un comune recupero del Dadaismo politico berlinese e della sua concezione di un parallelismo tra arte e vita, è avanzato anche da Ursula Prinz, seppur mettendo in luce una differenza nell'uso iconico dell'immagine in Vostell rispetto alla ricerca di prospettive spaziali inedite e angoli visuali mutevoli in *Vedova*².

La presentazione di *Vedova* per la terza volta a documenta si pone come un momento fondamentale per la sua ricezione in Germania³. Nel corso degli anni '70 la critica tedesca continuerà a interessarsi alla sua opera, spesso facendo riferimento alla lettura di Haftmann: ad esempio nel 1969 Hans Hofstätter propone un parallelismo con l'emergere del concetto di *environment*⁴, "ambiente", analogamente a quanto era stato proposto dal critico tedesco rifacendosi ad Argan. L'anno successivo Eva Fehsenbecker torna invece sul concetto di "pittura in azione"⁵ in un articolo pubblicato sul "Frankfurter Allgemeine Zeitung". Nel 1982 *Vedova* sarà inoltre proposto per la quarta volta a Kassel, nella documenta di Rudi Fuchs, concepita in netta antitesi rispetto alle precedenti edizioni di Szeemann e Schneckenburger, come una mostra libera da

¹ J. Merkert, *La visione fluttuante: tempo, storia e politica nell'opera di Emilio Vedova*, A. Rorro, A. Barbuto (a cura di), *Emilio Vedova 1919 - 2006*, cit., pp. 27-33.

² U. Prinz, *Permanente Gegenwart*, cit., p. 27.

³ Per quanto riguarda la ricezione tedesca di *Vedova* si rimanda al dettagliato contributo di Katharina Hausel proposto in occasione della mostra del 2006 alla Galleria Nazionale di Roma e alla Berlinische Galerie di Berlino. Cfr. K. Hausel, *Incontro o scontro?*, cit.

⁴ H. Hofstätter, *Malerei und Graphik der Gegenwart*, collana *Kunst der Welt, ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen*, Holle Verlag, Baden-Baden 1969, p. 278; cit. in K. Hausel, *Incontro o scontro?*, cit., p. 45.

⁵ E. Fehsenbecker, *Malen heißt handel. Litographien von Vedova in Heidelberg*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 16 settembre 1970.

strutture teoriche e in linea con “il ritorno alla pittura” sostenuto al MoMa da Barbara Rose con la mostra *American Painting: The Eighties*. Non mancano tuttavia anche delle interpretazioni che oltre all’aspetto spaziale e gestuale insistono sulla valenza “politica” della ricerca di Vedova: Georg Bussmann ad esempio lo inserisce all’interno della mostra *Kunst und Politik (Arte e politica)* che si tiene nel 1970 alla Badischen Kunstverein di Karlsruhe¹. In particolare nel 2002, in occasione della donazione alla Berlinische Galerie, i due curatori Jörn Merkert e Ursula Prinz nell’introduzione leggono l’opera come collocata nella “tradizione dello spirito cosmopolita nella pittura della città sulla laguna”, affermando che essa è però al contempo “l’infuocata drammatica risposta di un artista agli interrogativi sull’esistenza che la guerra fredda poneva con la fatale dura realtà della divisione di Berlino”².

L’*Absuder Berlier Tagebuch* presenta dunque una complessa stratificazione di significati, in cui si intrecciano molteplici questioni e differenti chiavi interpretative. Da una parte esso è il frutto di una rielaborazione della componente barocca - ancora una volta, scenografica - dell’architettura veneziana coniugata con il confronto con una realtà storica in atto, la divisione della Germania, ponendosi come racconto “personale”, appunto diaristico, di una realtà in una chiave che è sentita anche come civile, storica e sociale. Al contempo è un lavoro che dialoga direttamente con lo spazio in cui è inserito, attraverso una rilettura scenografica perfettamente affine all’impostazione spaziale ricercata e documentata fin dalla sua prima edizione e che trova il suo logico sviluppo nel 1964 in *Bild und Skulptur im Raum*.

5.6 documenta e le ultime ricerche

La terza documenta può essere letta, come illustrato, come un tentativo sostanzialmente mancato di apertura alle ultime ricerche e ai rapporti tra i diversi linguaggi. Laddove le Triennali di questi anni propongono costantemente un confronto tra le differenti modalità espressive e una riflessione sulla cultura del progetto facendosi promotrici di un dibattito, i tentativi di Bode - illustrati all’inizio del capitolo - di portare una diversa impostazione anche a Kassel restano per lo più sulla carta.

Aspekte 64 è una sezione contraddittoria, che vorrebbe mostrare le tendenze contemporanee ma che vede al contempo un rifiuto esplicito e dichiarato di quelle ricerche espressive che in questi anni si stanno confrontando con le problematiche poste dalla “cultura dello spettacolo”, come appunto la Pop

¹ R. Bussmann (a cura di), *Kunst und Politik*, catalogo della mostra, Karlsruhe, Badischen Kunstverein di Karlsruhe, 31 maggio - 13 agosto 1970, Karlsruhe 1970.

² J. Merkert, U. Prinz (a cura di), *Einleitung*, in *Emilio Vedova*, cit., p. 10.

Art, il Nouveau Réalisme o l'Internazionale Situazionista. Anche in questo caso non troviamo però una perfetta corrispondenza tra il piano programmatico e le scelte espositive, che vedono ad esempio la presenza del New Dada americano con Rauschenberg, della Pop inglese con Hamilton, del Nouveau Réalisme con Gents e di Joseph Beuys che in questi anni si era accostato a Fluxus.

Per quanto concerne le partecipazioni italiane, la selezione è sostanzialmente demandata ad un esterno, con il diretto coinvolgimento nel comitato esecutivo di Giuseppe Marchiori. Già nel 1962 questi consiglia ad Haftmann l'inclusione nell'edizione successiva dei suoi "due pupilli veneziani"¹, Ghermandi ed Helman; sarà tuttavia nell'ottobre dell'anno successivo che Haftmann lo includerà espressamente nell'organizzazione della mostra, chiedendogli di segnalargli i nominativi di "6 o 8 pittori, scultori, collagisti, dècollagisti" tra i più interessanti presenti nella giovane scena italiana e ancora poco noti su un piano internazionale². Marchiori gli risponde riproponendo Ghermandi, assieme a Pierluca e Trubbiani, per quanto concerne la scultura, Valenti come collagista, Rotella come decollagista, Pozzati, Biasi, Romagnoni e Adami per la pittura³. Egli segnala inoltre il testo *Disegni e parole*⁴, un'antologia curata da Luigi Carluccio, Ezio Gribaudo e Edoardo Sanguineti in cui le opere di 33 artisti erano accompagnate da poesie e immagini, in linea quindi con la costituzione della linea sperimentale basata sul confronto visivo-testuale portata avanti dal Gruppo 63.

Haftmann accoglie positivamente questi suggerimenti, per quanto di fatto conosca solo Ghermandi, Valenti, Rotella e - in modo che definisce vago - Pierluca e Trubbiani; si accorda quindi con Marchiori perché gli mandi del materiale documentario sugli artisti⁵ e nel febbraio del 1964 lo informa che i nominativi scelti tra quelli segnalati per rappresentare la "gioventù artistica Italiana" sono quelli di Pozzati, Ghermandi, Romagnoni, Pierluca ed Adami, a cui si è aggiunto Azuma, di cui afferma di aver anche già selezionato l'opera: una

¹Cfr. Lettera di Giuseppe Marchiori a Werner Haftmann, 30 giugno 1962.

In: AGM b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 4.5.

²Cfr. Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 15 ottobre 1963.

In: AGM b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 4.11.

³Cfr. Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 31 ottobre 1963.

In: AGM b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 4.12.

⁴L. Carluccio, E. Gribaudo, E. Sanguineti, *Disegni e parole*, Ed. d'arte F.lli Pozzo, Torino 1963.

⁵Cfr. Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 15 novembre 1963; lettera di Giuseppe Marchiori a Werner Haftmann del 26 novembre 1963; lettera di Giuseppe Marchiori a Werner Haftmann del 27 novembre 1963.

In: AGM b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 4.14; 4.15; 4.16.

stele che aveva visto nel corso di una sua visita allo scultore¹. La selezione definitiva sarà poi ampliata anche a Dorazio, unico artista proposto in questa sezione ad essere già stato esposto a Kassel, e a Valenti.

Dopo aver incontrato Pierluca a Parigi², Haftmann si reca quindi in Italia per selezionare le opere degli artisti destinati ad *Aspekte 64*³ sempre in accordo con Marchiori. Egli viene inoltre coinvolto anche per quanto concerne il reperimento di opere destinate alla mostra del disegno⁴ - come già illustrato nel capitolo 4.8 a proposito dell'iniziale volontà di coinvolgere Guttuso - rappresentando dunque un riferimento costante per quanto concerne la scena italiana proposta alla documenta del 1964 nelle diverse sezioni. Il riconoscimento di tale ruolo emerge nella sua inclusione tra i nominativi degli organizzatori della mostra, per quanto di fatto egli non risulti mai tra i presenti nei verbali delle riunioni.

Oltre agli artisti menzionati, Marchiori propone ad Haftmann di visitare anche lo studio di Minguzzi, che da quanto riportato pare essersi autoproposto per partecipare nuovamente all'esposizione. Il critico italiano afferma infatti di aver ricevuto un espresso da parte dell'artista in cui gli erano richieste informazioni sull'esposizione, e di aver risposto in modo evasivo, ma ricorda anche ad Haftmann che si tratta di "uno degli scultori più quotati della generazione di mezzo". Nell'aprile egli segnala anche la richiesta di essere presente nella mostra del disegno da parte di Magnelli⁵; entrambe le proposte saranno tuttavia scartate dalle selezioni definitive.

Per quanto concerne Ghermandi, sono scelte tre sculture in bronzo del 1964, forse quindi appositamente pensate per questo contesto espositivo, collocate nell'Orangerie (spazio 4, fig.63): *Sesto Calende*, *Westcrown* e *La mantide atea*, quest'ultima riproposta l'anno successivo alla Quadriennale di Roma. Le opere proposte a Kassel si collocano in una fase di sostanziale ripensamento stilistico, come sarà lo scultore stesso a ricordare insistendo sul

¹ Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 28 febbraio 1964.
In: AGM b.27 / fasc. 50.
Apparato documentario 4.18.

² Cfr. Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 13 marzo 1964.
In: AGM b.27 / fasc. 50.
Apparato documentario 4.21.

³ Cfr. Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 2 marzo 1964.
In: AGM b.27 / fasc. 50.
Apparato documentario 4.20.

⁴ Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 29 febbraio 1964.
In: AGM b.27 / fasc. 50.

Apparato documentario 4.19.

⁵ Lettera di Werner Haftmann a Giuseppe Marchiori del 22 aprile 1964
In: AGM b.27 / fasc. 50.
Apparato documentario 4.23.

carattere “frontale” che caratterizza tali lavori (secondo una linea di ricerca che può dunque essere accostata a quanto proposto da Consagra):

Nel '63 vivo un momento di incertezza e il mio lavoro per un attimo si ferma. Sarà il museo egizio di Torino a fornirmi una nuova soluzione: la frontalità, ecco la scultura! Nascono così “Pepete a piombo”, “Il Miro e la Goccia”, “Teodoro Jonico” e “Giselda e Tomoteo”. Tutte sculture con un punto di vista privilegiato, frontali insomma. Nel '64 con questi miei lavori espongo al Documenta III di Kassel e poi, nel '66, di nuovo alla Biennale di Venezia, la XXXIIIa.¹

Nato a Crevalcore nel 1916, a questa data Ghermandi non può certo essere ascritto alla categoria dei “giovani artisti” né in quella di artisti ancora poco noti su un piano internazionale - ossia le due categorie che la sezione si propone di documentare - per quanto a Kassel il suo nome passi completamente inosservato (non si è reperita nella rassegna stampa alcuna menzione). Lo stesso Marchiori lo aveva particolarmente sostenuto presentandolo nel 1960 alla Biennale di Venezia con una personale e l'anno successivo alla Galleria L'Obelisco di Roma, mentre nel 1962 curava la sua monografia per la collana “Scultori d'oggi” della casa editrice bolognese Alfa². Lo scultore aveva inoltre vinto nel 1959 il Premio Internazionale del Bronzetto a Padova, insieme a Chadwick, preso parte alla Biennale di San Paolo nel 1961, e nel 1963 si era tenuta una sua monografica presso la Galleria Birch di Copenhagen.

Nella sua monografia Marchiori ripercorre le tappe della sua vicenda artistica più recente, a partire dal 1958, tralasciando dunque la prima fase (dalla fine degli anni '30) di sapore novecentista e quella del dopoguerra, ancora legata ad una dimensione figurativa. Egli vede nell'opera dello scultore uno dei pochi contributi significativi in ambito italiano alle problematiche della scultura contemporanea, capace di dare una risposta originale alle questioni ancora una volta poste dal fondamentale insegnamento di Martini, recuperando una dimensione del “lavoro” dalla tradizione della scultura rinnovata a partire dal rapporto con la materia.

Nel 1983 si tiene una monografica dedicata all'artista presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara e nel 1994 è incluso nel saggio di Marina de Stasio dedicato alle ricerche scultoree degli anni '50 all'interno del volume curato da Luciano Caramel sull'arte italiana tra il 1945 e il 1960³. Il nome di Ghermandi resta tuttavia sostanzialmente poco noto e nel 2005, in occasione della mostra

¹ Q. Ghermandi, senza titolo, in *Quinto Ghermandi*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2 luglio - 11 settembre 1983, Crevalcore, Centro Civico di Porta Modena, 9 luglio - 12 settembre 1983, Siaca Arti Grafiche, Cento 1983, s.p.

² G. Marchiori, *Quinto Ghermandi*, Edizioni Alfa, Bologna 1962.

³ Marina De Stasio legge l'opera di Ghermandi come una forma di nuova monumentalità, in cui non conta più la massa ma la superficie.

Cfr. M. De Stasio, *Eredità dell'Avanguardia e nuove esperienze*, in L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, cit., p. 298.

promossa dall'Associazione Artistico Culturale Il Ponte presso Pieve di Centi, il curatore Graziano Campanini¹ afferma che è lecito domandarsi perché un artista presente a tre Biennali di Venezia, ad una documenta di Kassel e in svariati altri contesti espositivi sia oggi dimenticato, tanto su un piano critico che di mercato, e auspica l'organizzazione di una grande mostra che torni a collocarlo all'interno del panorama italiano del dopoguerra. Nella sua lettura Ghermandi è vittima del "sistema delle arti", interpretazione che in parte torna anche nel saggio proposto nello stesso catalogo da Nicola Zamboni, scultore assistente di Ghermandi all'Accademia di Bologna dal 1975, che ascrive "l'oblio storico" dell'artista alla sua non appartenenza a schemi precostituiti e teorizzati e al fatto di non avere la "devozione" di alcun critico"². Tali posizioni possono apparire come semplicistiche, soprattutto se si considera il fatto che Ghermandi, come visto, era tutt'altro che isolato dalla critica italiana e godeva dell'appoggio di un personaggio della rilevanza di Marchiori. Al di là della singole circostanze, e quindi delle ragioni contestuali che possono determinare un successo di critica e mercato più o meno duraturo, la vicenda dello scultore può essere assunta come un caso emblematico di un artista che, a seguito di un periodo di grande fortuna espositiva - in cui si inserisce appunto anche la partecipazione a Kassel - non sia riuscito ad uscire da un contesto essenzialmente locale.

Analogamente scarsa eco ottiene Pierluca (Pierluca degli Innocenti), scultore fiorentino che dal 1960 operava a Parigi proponendo una ricerca legata all'informale materico e all'uso del metallo. Esposto anche alla Biennale dello stesso anno - e menzionato da Dorfles tra i giovani promettenti³ - era proposto nello spazio adiacente a Ghermandi (spazio 3) con due opere in acciaio nero del 1962 della serie delle "Lacerazioni", forme metalliche lavorate a fuoco con la fiamma ossidrica⁴. Anche in questo caso da una riesamina del suo percorso espositivo emerge come preponderante il ruolo di Marchiori, che presenta la sua opera alla Galleria Lorenzelli di Bergamo (nel 1961, e poi nuovamente nel 1969⁵) e proporrà una sua monografica accompagnata da fotografie di Gianni Berengo Gardin nel 1967⁶, l'anno precedente alla morte dello scultore in un incidente.

¹ G. Campanini, *Alcune domande attorno a Quinto Ghermandi*, in G. Campanini (a cura di), *Quinto Ghermandi. Un racconto fotografico*, catalogo della mostra, Associazione Culturale Il Ponte, Pieve di Cento, Bologna 10 dicembre 2005- 28 febbraio 2006, Electa, Milano 2005, pp. 13-21.

² N. Zamboni, *Quinto Ghermandi*, in G. Campanini (a cura di), *Quinto Ghermandi*, cit., p. 23.

³ G. Dorfles, *Gli italiani alla XXXII Biennale*, in "Art International", VIII, n.7, settembre 1964, pp. 40-42; rist. in G. Dorfles, *Inviato alla Biennale*, cit., pp. 297-307.

⁴ Cfr. *Pierluca*, in L. Caramel, *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, Mazzotta, Milano 2002, p. 148.

⁵ Cfr. G. Marchiori, *Pierluca*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Lorenzelli, ottobre 1961, Galleria Lorenzelli, Milano 1961; G. Marchiori, *Pierluca*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1969.

⁶ G. Marchiori, *Pierluca*, Venezia, Alfieri 1967.

Sempre nella parte interna è infine esposto Azuma (spazio 7), come visto l'unico della sezione *Aspekte 64* a non essere stato proposto direttamente da Marchiori. L'artista aveva esposto in Germania nello stesso anno con tre personali (alla galleria Senatore di Stoccarda, alla Galleria Emmy Widmann di Brema e alla Galleria Wilm Falazik di Bochum), ed era inoltre stato proposto nel 1962 alla Mostra internazionale sculture in città di Spoleto, manifestazione che può essere indicata come importante riferimento per l'esposizione di sculture all'aperto proposta a Kassel. Qua è proposto il bronzo *Mu-88* del 1963 - erroneamente datata 1962¹ - su cui si sofferma Jorg Lampe, nella recensione proposta per "Die Presse"², citandola come una delle opere più felici nella sezione scultorea. Essa appartiene a quella fase della ricerca dello scultore - formatosi all'Università d'arte di Tokyo e poi, dal 1956, all'Accademia di Brera come assistente di Marino Marini - elaborata a partire dalla fine degli anni '50 e caratterizzata da un progressivo abbandono della tridimensionalità; in particolare MU-88 è letta da Abraham Marie Wilhelmus Jacobus Hammacher³ come un importante momento di passaggio verso il progressivo liberarsi di Azuma dal "vecchio concetto di volume", coniugando elementi ripresi dalla cultura orientale (il concetto Zen di "nulla", appunto MU) e la tradizione della statuaria occidentale filtrata dalla lezione di Marini e dall'inserimento in una società del tutto differente rispetto a quella nativa. Sugli influssi della cultura zen si sofferma in particolare Gillo Dorfles, che in occasione della monografica dell'artista del 1966 alla Galleria Toninelli ne riconduce la poetica al concetto di "wabi" nella presenza di zone erose, volutamente incompiute, che aggiunge senso di imperfezione alla completezza dell'opera attraverso la contrapposizione del pieno (ku) e del vuoto (mu)⁴.

Tra le sculture proposte quella che presenta il più alto valore di mercato è *Grande Lacerazione F 52* di Pierluca: oltre 4.000.000 di lire, sia come valore assicurativo che come prezzo di vendita⁵; molto inferiore è invece il valore di *Lacerazione K63*, in vendita per poco più di un milione di lire⁶. Troviamo forti oscillazioni anche nei valori di Ghermandi, che vanno dalle le 600.000 lire di *Westcrown* ai 3.900.000 lire de *La mantide atea*, mentre l'opera di Azuma si attesta su 2.300.000 lire.

Al Museo Fridericianum è invece allestita la sezione di *Aspkte 64* dedicata alla pittura. Dorazio è l'unico artista della sezione ad essere già stato esposto a Kassel e, come illustrato precedentemente, è particolarmente noto in ambito

¹ Cfr. A. M. Hammacher, *Azuma*, Il Polifilo, Milano 1971, pp. 62-63.

² J. Lampe, *Das Experiment ist in vollem Gange*, in "Die Presse", 7 luglio 1964.

³ Cfr. A. M. Hammacher, *Azuma*, cit.

⁴ G. Dorfles, *Azuma*, brochure della mostra, Milano, Toninelli Arte Moderna, 7 - 27 giugno 1966.

⁵ 30.000 franchi corrispondevano a 4.340.760 lire secondo la valuta corrente nel 1964.

⁶ 7.000 franchi.

tedesco¹. Nell'edizione del 1964 è riproposto con due opere ancora della Galleria Springer di Berlino (*Marmaviglia* e *Mano della clemenza*, entrambe del 1963) e una della Galleria Marlborough di Roma (*Jeu de long distance* datata 1962/63), appartenenti alla ricerca formale che sviluppa in questi anni sull'uso delle bande di colore puro disposte secondo texture che indagano "i rapporti tra il piano e il supporto, tra spazio pittorico e immagine dipinta"².

In occasione della monografica curata da Grohmann presso la *Kunstverein* di Düsseldorf l'artista era entrato in rapporto con Otto Piene, Heinz Macke e Gunther Uecker, che lo avevano invitato a prendere parte al "Gruppo Zero"; aveva quindi partecipato a mostre quali "Nove Tendenze" a Zagabria nel 1961, "Nul" allo Stedelijk Museum nel 1962, "Zero" alla Galleria Diogenes nel 1963. Ma il riferimento maggiore alla sua ricerca era sorto nel contesto statunitense, dove si era accostato "alle invenzioni di quegli artisti la cui arte era fortemente strutturata senza tuttavia abolire i dati visuali e il formalismo plastico"³, trovando punti di contatto con Newman, Reinhardt, Rothko e giungendo quindi dalla fine degli anni '50 ad un'organizzazione del dipinto a partire da strisce di colore puro stese sempre più fittamente.

A Kassel la sua opera è affiancata a due esponenti dell'informale tedesco (Peter Brüning, allievo di Baumeister, e Fred Thieler, che aveva fatto parte del gruppo "Zen 49"), nella sala (7, fig.53) immediatamente successiva a quella in cui era proposto Yves Klein (6) assieme all'artista informale austriaco Josef Mikl. L'accostamento di Klein e Dorazio a ricerche più legate ad una tipologia "gestuale" restituisce una precisa chiave di lettura, che può essere interpretata come antitetica rispetto a quanto proposto da Kultermann che li aveva invece iscritti all'interno del percorso sul "monocromo" tracciato a Leverkusen.

Nel complesso l'artista risulta il più affermato della sezione, tanto per quanto concerne il valore di mercato - in particolare *Jeu de long distance* della Galleria Marlborough è in vendita per 3.500.000 lire, il prezzo più alto tra i pittori italiani presenti ad *Aspekte 64* - quanto nell'attenzione rivoltagli dalla stampa tedesca: ad esempio Heinz Ohff lo cita tra i "punti più altri della pittura"⁴ mentre Klaus Jürgen-Fischer lo inserisce tra i protagonisti di una "Nuova astrazione" assieme ad artisti quali Morris Louis e Ellsworth Kelly⁵.

Al Fridericianum è collocato anche - in una posizione non attestata - Italo Valenti, incluso nonostante non fosse menzionato nella prima selezione. Anche

¹ Cfr. cap. 4.5.

² N. Vernizzi, *Le bande di colore 1963-1968*, in N. Vernizzi (a cura di), *Piero Dorazio*, op.cit, pp. 76-99.

³ N. Vernizzi, *Piero Dorazio. Motu proprio e Moto perpetuo*, cit., p. 24.

⁴ H. Ohff, *Hinter jeder Ecke ein Minotauros?*, in "Der Tagesspiegel", 30 giugno 1964.

⁵ K.J. Fischer, *Im Brennpunkt des Gesprächs*, cit.

se non considerato in *Malerei* né in altri scritti di Haftmann, è probabile che il critico tedesco avesse una conoscenza diretta delle opere dell'artista, attivo dagli anni '30 (e dal '37 tra gli artisti di Corrente) e particolarmente esposto negli anni immediatamente precedenti a documenta in Germania, in Svizzera (dove risiedeva dai primi anni '50) e negli Stati Uniti¹. A Kassel vengono selezionati cinque collage recenti: *Fiore nero* del 1962, proposto l'anno precedente alla mostra monografica presso la Galleria Leinhard di Zurigo, le tre opere del 1964 *Cerveteri*, *Etana* e *Giardino a mezzogiorno*, esposti per la prima volta a Kassel, e *Pietra* dello stesso anno, non reperito nella bibliografia². La scelta dunque è quella di proporre l'ultimissima produzione del pittore, che dalla fine degli anni '50 aveva adottato l'uso del collage quale "radicale ripensamento del linguaggio pittorico in termini astratti, entro il quale oscillano forme di evocazione lirica del reale".

In Svizzera, nel Ticino, Valenti aveva frequentato Jean Arp, Remo Rossi e soprattutto Ben Nicholson, volgendosi progressivamente ad una pittura sempre più essenziale, a proposito della quale Virginia Baradel parla di "un'essenzialità poetica, un delicato ermetismo affidato a una forma concreta da cui è bandita ogni traccia di illusionismo" in cui vengono evocati, a partire dai titoli, degli archetipi ricorrenti³. Nelle opere proposte a documenta emerge questa compresenza per luoghi più o meno definiti (*Cerveteri*, *Giardino a mezzogiorno*), oggetti concreti (*La pietra*), rimandi mitologici (*Etana*, mitico re sumerico tramandato dai frammenti di un poema epico del 2.000 a.C. circa) e la riduzione formale, con un impianto formale solido per cui Claudio Cerittelli propone un riferimento a Morandi⁴. Elena Pontiggia vede nel collage appunto lo strumento prediletto di una pittura che "non è mimesi, è apparizione", in un'adesione al linguaggio informale che non guarda né alla violenza gestuale né al groviglio segnico, ma piuttosto la forma, libera da nessi sintattici⁵.

Fino al 1952 Valenti insegna all'Accademia di Brera, come assistente del suo maestro Aldo Carpi, con cui si forma anche Bepi Romagnoni. Nato a Milano nel 1930, questi era effettivamente ascrivibile a quella giovane scena italiana che

¹ Sono proposte sue mostre monografiche nel 1959 alla Galerie Charles Leinhard di Zurigo, che lo riproporrà nel 1963, nel 1960 alla Galerie Rudolf Zwirner di Essen e alla Kunstverein Friburgo, nel 1962 alla Galerie d'Art Modern di Basilea. Inoltre partecipa alle Biennali del 1948, del 1950 e del 1958

² C. Carena, S. Pult, *Italo Valenti. Catalogo ragionato dei collage*, Skira, Milano 1998, n. C192, C290, C295, C298.

³ V. Baradel, *Figure poetiche e forme concrete nei collage di Italo Valenti*, in V. Baradel (a cura di) *Italo Valenti*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, Milano, 1992, Electa, 1992, p. 14.

⁴ C. Cerittelli, *Italo Valenti, intorno alle fonti astratte*, in Baradel (a cura di) *Italo Valenti*, cit., pp. 11-25.

⁵ E. Pontiggia, *Italo Valenti. Il sogno e la magia*, in E. Pontiggia (a cura di), *Italo Valenti. Mostra antologica*, Bellinzona, Civica Galleria d'Arte, aprile - giugno 1991, Città di Bellinzona 1991, pp. 11-25.

la sezione si proponeva di documentare, così come gli altri due nomi proposti, Adami e Pozzati, entrambi del 1935 e quindi non ancora trentenni. Romagnoni, che morirà a pochi giorni dall'inaugurazione per un incidente subacqueo, è proposto nel Fridericianum con tre opere realizzate nello stesso anno dunque della sua ultimissima produzione: *Brecht: vita di Galileo*, proveniente da una collezione privata, *Utenza televisiva* e *Operazione pericolosa*, della Galleria Marconi. Anche Adami si era formato all'Accademia di Brera, come allievo di Achille Funi tra il 1951 e il 1954, e nel 1957 aveva trascorso l'inverno a Londra con Romagnoni, alternando poi negli anni successivi soggiorni a Parigi, Londra, New York, Città di Messico al Lago Maggiore. Pozzati aveva invece studiato all'Accademia di Bologna e a Parigi con Sepo, specializzandosi in grafica pubblicitaria, ma era in costante contatto, dalla fine degli anni '50, con la scena milanese.

I tre artisti possono essere ascritti a quella tendenza, mai configuratasi come un movimento in senso stretto, ascrivibile all'area della "Nuova Figurazione", letta da Cristina Casero come una delle "metafore epistemologiche"¹ - nel senso attribuito a tale definizione da Umberto Eco² - che, dalla fine degli anni '50, si pongono come momento non tanto di rottura quanto di reinterpretazione del linguaggio informale; in particolare tutti e tre avevano preso parte nel 1960 alla mostra curata alla Galleria L'Attico di Roma da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi e Emilio Tadini *Possibilità di relazione*, che aveva riunito una serie di ricerche differenti legate appunto alla figurazione intesa prima di tutto come strumento di comunicazione - del tutto differente rispetto a quello che era stato il linguaggio del realismo³ - aprendo una riflessione che tornerà in una serie di mostre successive (quali il ciclo di tre mostre Alternative attuali tenutesi a L'Aquila nel 1962, nel 1965 e nel 1968 e la mostra del 1963 La nuova Figurazione alla Galleria La Strozzi di Firenze).

Un'importante precedente può essere identificato nella mostra alla Galleria San Fedele del 1956 in cui Romagnoni aveva esposto con Cerretti e Guerreschi, definita da Crispolti come una mostra "di tendenza":⁴: i tre giovani pittori

¹ C. Casero, *Nuove "possibilità di relazione": l'Informale oltre l'Informale*, in "Ricerche di S/Confine", vol III, n. 1., 2012 p. 47.

Available at: <<http://www.ricerchedisconfine.info/III-1/CASERO.htm>> [accessed 24.10.2014].

² Cristina Casero fa riferimento all'articolo pubblicato da Umberto Eco sul numero monografico de "Il Verri" del 1961, in cui questi considera le caratteristiche specificatamente linguistiche della pittura informale, notando che "essa si collega decisamente a una condizione generale di tutte le opere aperte. Si tratta di strutture che appaiono come metafore epistemologiche, risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica".

Cfr. U. Eco, *L'Informale come opera aperta*, in "Il Verri", n. 2, 1961 pp. 98 - 125.

³ Per la ricostruzione di questa esposizione si rimanda al saggio di Cristina Casero sopramenzionato. C. Casero, *Nuove "possibilità di relazione"*, cit.

⁴ E. Crispolti, *Alcuni protagonisti della "nuova figurazione" in Italia. Vacchi, Guerreschi, Romagnoni. Fenomenologia di una "Nuova figurazione"*, vol. II, Fausto Fiorentino, Napoli 1976, pp. 497-498.

proponevano infatti una ricerca di carattere figurativo che voleva porsi come alternativa all'approccio del Neorealismo "in nome di un'ipotesi di realismo concretamente effettuale, anzitutto fenomenico"¹. Nell'opera di questi pittori milanesi emergeva dunque progressivamente la crisi del linguaggio realista nelle sue forme più convenzionali e didascaliche e l'emergere di una nuova forma di figurazione, non più solo in chiave di critica sociale ma come riflessione esistenziale². Quello che Marco Valsecchi avrebbe definito appunto come "realismo esistenziale"³ guardava in particolar modo all'esistenzialismo di Camus, come visto nei capitoli 5.4 e 5.5, proposto come riferimento anche da Argan nel saggio dedicato alla crisi dell'informale. Del 1957 è la traduzione italiana de *L'uomo in rivolta*, in cui lo scrittore francese sostiene l'irrinunciabilità dell'esperienza del mondo affermando che "nessun arte può rifiutare assolutamente il reale"⁴. Secondo Camus tanto l'idea di un'arte formale quanto quella di un'arte realista erano da intendersi come concetti assurdi, in quanto un vero formalismo - un totale immaginario che espelle da sé ogni realtà - sarebbe "silenzio" e ogni realismo - una riproduzione del reale allo stato grezzo, che neppure la fotografia, che nasce da una scelta e quindi non è mera documentazione, può restituire - presuppone "un minimo di interpretazione ed arbitrio".

Nello stesso clima culturale in cui in questi anni emerge in ambito filosofico la cosiddetta "Scuola di Milano", che con autori come Remo Cantoni, Dino Formaggio ed Enzo Paci - fondatore nel 1951 della rivista "aut aut", di cui è caporedattore Dorflès - oppone alla cultura idealista di matrice crociana un approccio esistenzialista e fenomenologico⁵, intorno all'Accademia di Brera si

¹ Ibid., p. 499.

In questo caso Crispolti si rifà alla definizione di "realismo fenomenico" proposta da Kaiserlian proprio in occasione della mostra al Centro Culturale Galleria San Fedele.

Cfr. L. Budigna, H. Kaiserlian, *Ceretti, Guerreschi, Romagnoni*, Centro Culturale San Fedele, Milano 1956.

² Cfr. M. Corgnati, *Arte a Milano 1946-1959. Fra storia e cose: Realismo esistenziale e dintorni*, Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Galleria S. Fedele, Galleria Centre Culturel Français, 16 giugno - 31 luglio 1999, Gruppo Credito Valtellinese, Milano 1999.

³ Valsecchi parla appunto di "un certo realismo definito esistenziale" in un articolo proposto su "Il giorno" del 5 novembre 1957 e adotterà questa definizione nella presentazione della personale di Vaglieri alla Galleria Bergamini di Milano, ma già in precedenza aveva proposto l'esistenzialismo come referente interpretativo di queste ricerche.

Cfr. S. Pinna, *La responsabilità del reale. Eredi del realismo sociale tra informale e pop art: l'esperienza neofigurativa in Italia e Messico*, unpubl., Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Udine, 2012/2013.

available at: <<https://dspace.uniud.cineca.it/handle/10990/282?mode=full>>

[accessed 24.10.2014]

⁴ Cfr. A. Camus, *L'Homme révolté*, cit., rist., p. 258.

⁵ Muovendo in particolare dalle posizioni esistenzialiste di Antonio Banfi gli esponenti della Scuola di Milano avevano rivolto la propria attenzione alle nuove modalità espressive come la musica dodecafonica ed elettronica (Rognoni), i rapporti tra filosofia e antropologia (Cantoni), la fenomenologia delle tecniche artistiche (Formaggio) portando così in Italia le principali correnti di pensiero critiche e letterarie estere.

sviluppa quindi una linea di ricerca analogamente volta al recupero di un aspetto fenomenico ed esistenziale del reale¹; al contempo essa si propone come del tutto differente rispetto al lessico del Realismo Socialista, che soprattutto a seguito della repressione della “rivoluzione ungherese” del 1956 vede sempre più artisti e intellettuali in crisi nei confronti delle posizioni del partito².

Nelle opere di Adami ritroviamo gli influssi del realismo esistenziale in una commistione stratificata e complessa di riferimenti culturali che spaziano dalla lezione surrealista e metafisica, all'esistenzialismo baconiano e alla Pop inglese. A Kassel sono proposte due opere dall'impianto sostanzialmente non figurativo in cui risulta evidente l'influsso di Matta e della cartellonistica pubblicitaria - *L'ora del matrimonio* e *L'ora del sandwich*, che sarà proposto anche in occasione della mostra dedicata nel 2001 alla Pop Art dal Centre Pompidou, curata da Mark Francis³ - e una terza opera, *Autosuggestione*, oggi alla Galleria d'Italia di Milano, in cui si delinea marcatamente il profilo di un'automobile resa con stesure di colore piatto, dal sapore fumettistico⁴.

Parallelamente a documenta, Adami è inserito nella mostra *Mythologies quotidiennes* curata da Gérald Gassiot-Talabot e dai pittori Bernard Rancillac e Hervé Télémaque presso il Musée d'art moderne de la Ville di Parigi che lancia la cosiddetta “Figurazione narrativa”, intesa non tanto come un movimento quanto più come una tendenza alla rappresentazione di luoghi e situazioni del quotidiano che, analogamente a quanto stava avvenendo in Italia, andava oltre alla

In particolare Enzo Paci con “aut aut” aveva introdotto nel dibattito filosofico italiano un approccio anti-specialistico e multidisciplinare, basato sull'incontro e il confronto tra diversi ambiti di ricerca e diverse scuole di pensiero, nell'intento di coniugare filosofia, estetica, antropologia, letteratura, critica d'arte, architettura e musica.

Cfr. M. Ferrari, *L'orizzonte della filosofia italiana post-bellica*, in M. Dal Pra (a cura di), *Storia della filosofia, vol.XI / La filosofia contemporanea /Seconda metà del Novecento*, tomo I, II edizione completamente riscritta e ampliata, Piccin Nuova Libreria, Padova 1998, p. 49.

¹ Si rimanda a questo proposito alla “dichiarazione comune” proposta da Ceretti, Guerreschi e Romagnoni in occasione della mostra del 1856 alla Galleria Il Cavallino:

“A Milano da varie parti si avverte il costituirsi di un orientamento figurativo che opera tenendo un riferimento stretto con gli avvenimenti della vita d'oggi. Questo indirizzo comune, di una partecipazione cosciente a ciò che avviene intorno, si manifesta nel sottolineare gli aspetti umiliati o drammatici dell'esistenza che ci commuovono o ci urtano. Vogliamo esprimere la nostra presenza attiva non come militanti di una ideologia, ma portando avanti la nostra qualità di uomini che non possono isolarsi in una vita autonoma”.

G. Guerreschi; M. Ceretti; B. Romagnoni, *dichiarazione comune*, in *Ceretti, Guerreschi, Romagnoni*, catalogo della mostra, Galleria Il Cavallino, Venezia 1956, s.p.

² Nel novembre del 1956 l'Armata Rossa invadeva Budapest soffocando duramente la rivolta che si era innescata e restaurando un governo filosovietico. L'allineamento del PCI a Mosca aveva scatenato una forte indignazione provocando spaccature e allontanamenti dal partito. I “Fatti d'Ungheria” ebbero chiaramente anche un peso per quegli artisti - come appunto Romagnoni, ma si può citare ad esempio anche Franco Francese - che in questi anni già sentivano l'esigenza di staccarsi da un'adesione a un linguaggio convenzionale come quello del Realismo Socialista.

³ M. Francis (a cura di), *Les Années Pop. 1956 - 1968*, catalogo della mostra, Parigi, Centre Pompidou, 15 marzo - 18 giugno 2001, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2001, n. 63.66.

⁴ Cfr. <<http://www.gallerieditalia.com/it/opere/auto-suggestione>> [accessed 24.10.2014].

contrapposizione tra realismo e astrattismo; al contempo essa vuole porsi come risposta al trionfo del New Dada e della Pop Art statunitensi - che nello stesso anno trionfano alla Biennale con l'assegnazione del premio come miglior artista straniero a Rauschenberg - come affermato da Gérald Gassiot-Talabot secondo cui i trentaquattro artisti proposti (tra cui Eduardo Arroyo, Renè Bertholo, Gianni Bertini, Öyvind Fahlström, Bernard Rancillac, Antonio Recalcati, Herve Télémaque e Jan Voss) "alla derisione statica del Pop americano, "tutti" oppongono il prezioso movimento della vita".

È all'interno di questo dibattito che si comprende ad esempio la posizione assunta da Tadini - il cui ruolo critico è fondamentale nel contesto culturale italiano di questi anni¹ - quando nel 1965 afferma in occasione della monografica di Adami all'Attico di Roma:

Adami fa una scelta evidentissima, rifiutando i valori suggestivi e per così dire autonomi della materia (quale che sia, pittoricista o di collage) e puntando su quelli che potremmo chiamare i valori strutturali del segno. Non si tratta certo di prendere astrattamente lo spunto per un elogio del "caro buon vecchio disegno" e della sua intramontabile purezza. Il segno di Adami è uno strumento modernissimo che mette in atto una struttura quanto mai aperta e rende instabile l'oggetto rappresentato disponendolo in una serie continua di alterazioni, di metamorfosi².

Anche di Pozzati vengono selezionate tre opere: *Roma 1962 e per tanti altri anni* e *L'ultimo trionfo del pellerossa* del 1963 e *Caduta di un monumento importante*, datata in questa sede 1962-63, ma 1963-64 in occasione della prima grande monografica dell'artista organizzata nel 1968 dall'Istituto di Storia dell'Arte di Parma (poi CSAC). In questa occasione Quintavalle si sofferma proprio su queste tre opere in apertura del suo contributo in catalogo, proponendole come esempio di un progressivo passaggio nei titoli da un uso descrittivo e allusivo ad una sintesi ironica del discorso che riflette uno stacco critico³. A partire da un'interpretazione in chiave saussuriana dell'artista, egli propone inoltre come centrale la categoria del "kitsch", al centro del dibattito italiano di questi anni. Secondo Quintavalle infatti, Pozzati isola a livello linguistico alcune *paroles* (l'atto

¹ Sempre nel 1965 Tadini torna sulla Pop nel catalogo di *Alternative Attuali* - rielaborando posizioni che aveva già avanzato su "Il Verri" negli anni immediatamente precedenti alla divulgazione dell'esperienza Pop in Italia a partire dalla Biennale - vedendo in essa - in termini psicanalitici - una forma di feticizzazione dell'oggetto anziché la liberazione che si era data con il Dadaismo, facendo quindi della Pop statunitense un modello di sublimazione della civiltà del consumo.

Cfr. E. Tadini, in E. Crispolti (a cura di *Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di pittura - scultura - grafica*, catalogo della mostra, L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto - 30 settembre 1965, s.p..

² E. Tadini, *Valerio Adami*, brochure della mostra, Roma, L'Attico, gennaio 1965.

³ Cfr. A.C. Quintavalle, *Concetto Pozzati: riduzione come rivoluzione?*, in Istituto di storia dell'arte Università di Parma e della Soprintendenza alle Gallerie (a cura di), *Concetto Pozzati*, catalogo della mostra, Parma, Salone Farnese in Pilotta, aprile-maggio 1968, Tip. La Nazionale, Parma 1968, pp. 6- 21.

linguistico individuale) dal contesto della *langue* (la lingua come istituzione astratta e convenzionale) attraverso un metodo analitico che procede su due piani: il kitsch come appesantimento di significato e l'apparente desemantizzazione ottenuta per riduzione. L'oggetto viene cioè sottratto all'universo linguistico, e quindi al suo sistema di convenzioni, e inserito in un nuovo codice, un metalinguaggio. Ancora nel 2002 Quintavalle ricostruisce il complesso percorso dell'artista soffermandosi sul modo in cui si è collocato nel dibattito italiano e si è confrontato con le ricerche internazionali¹, vedendo negli anni dal 1963 al 1964 circa - cioè nel momento in cui partecipa a documenta - il momento in cui giunge a creare delle strutture concependo il quadro come una "cassa-contenitore", "luogo di confronto-conflitto tra forme germinanti, forme organiche, e inorganiche, tra pietre e strutture, fra strisce pedonali e finestre, tra spazio urbano e spazio mentale"².

Ad eccezione di Dorazio, gli altri quattro pittori proposti in *Aspekte 64* hanno scarsa eco sulla stampa tedesca e anche il valore di mercato delle opere è assai limitato: *Autosuggestione* di Adami e *Brecht: Vita di Galileo* di Romagnoni sono assicurati per appena 250.000 lire, mentre Pozzati ha un valore sia assicurativo che di vendita che oscilla tra le 400.000 e le 450.000; i collage di Valenti infine, come visto il più anziano e affermato, sono proposti per 4.000 marchi, corrispondenti a oltre 600.000 lire secondo la valuta corrente nel 1964³.

Herbert Albrecht⁴ cita solo Valenti tra i tre, nella parte della recensione in cui si sofferma su *Aspekte 64* e in cui afferma che essa ospita "splendidi dipinti"; Heinrich Mersmann critica il modo in cui sono state rappresentate le ultime tendenze, senza uscire sostanzialmente da un tracciato conosciuto e non documentando alcuna ricerca nuova ma mostrando unicamente artisti che riprendono stili del passato, tra cui cita anche le opere di Valenti che legge come una rielaborazione delle idee compositive di Soulages (probabilmente ignorando il fatto che non si tratti di un "giovane" artista ma di un esponente della sua stessa generazione). Anche Jürgen Weichardt lo ascrive alla categoria dei "più giovani" esposti a documenta in una recensione appositamente dedicata a questa sezione; egli afferma inoltre che un gruppo consistente di giovani artisti lavora sulla soglia tra figurazione e astrazione, citando a questo riguardo Pozzati, "collocabile forse tra Beckmann e Léger" e Romagnoni, "che rende a malapena

¹ In particolare egli ricorda il modo in cui si è confrontato con la Bologna degli anni '50, e quindi con un clima di matrice longhiana e idealista, con Arcangeli e Volpe, i rapporti con il gruppo dei realisti esistenziali di Milano e con Roma - e quindi con i giovani di "Piazza del Popolo", ma anche con le ricerche internazionali che arrivano in Italia in questi anni, (Pollock, Tobey, Twombly). A. C. Quintavalle, *Giochi di pittura*, in A.C. Quintavalle, *Concetto Pozzati*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 14 maggio - 30 giugno 2002, Electa Mondadori, Parma 2002, pp. 9-42.

² Ibid., p. 22.

³ Precisamente 4.000 marchi corrispondono a 628.860 lire.

⁴ H. Albrecht, *Die Welt im Spektrum der Persönlichkeit*, in "Bremer Nachrichten", 19 giugno 1964.

decifrabili i suoi oggetti”¹. Hans Ludwig Schulte si sofferma su Romagnini, definendo come esitante il suo tentativo di un ritorno a una forma nel mondo dei sensi, capace di sottomettere il caos a un’impressione in modo costruttivo², mentre Bernhard Boie parla di un “ritorno dalla porta posteriore”³ di quel rapporto con il reale che l’astrazione si era prefissa di superare, affermando che la tendenza dominante di *Aspekte 64* è identificabile con la Pop Art; qua definisce come convincente Pozzati, i cui dipinti sono “più fantasiosi che fantastici, più ludici che surrealisti”. L’articolo si chiude con l’affermazione che - alla luce di queste tendenze - la caratteristica fondamentale dell’arte di oggi è identificabile in un utilizzo consapevole del kitsch, come visto nei precedenti capitoli un termine fondamentale nel dibattito tedesco prima e quindi internazionale.

Nella sezione dedicata all’arte cinetica non figura invece nessun italiano, probabilmente anche in considerazione della sua organizzazione in tempi assai rapidi. Gli artisti del gruppo Zero propongono tuttavia un *Omaggio a Fontana* letto da Restany⁴ e Nanda Vigo⁵, oltre che come un riconoscimento del ruolo dell’artista quale punto di riferimento per le ricerche del gruppo tedesco, anche come forma di risposta alla sua esclusione. La sua assenza è inoltre riportata da Dennacker⁶, mentre Thwaites⁷ lamenta più generalmente l’assenza della Op Art italiana e jugoslava, ossia quelle ricerche che in questi anni venivano invece proposte allo Schloß Morsbroich di Leverkusen.

Nel maggio 1960 aveva infatti inaugurato la mostra curata da Udo Kultermann *Monochrome Malerei*, dedicata appunto alla “pittura monocroma”, a cui avevano partecipato Klein, Fontana, Castellani, Piene, Mack, Uecker, Holweck, Mavignier. Nel testo del 2004 pubblicato in occasione della mostra *Zero. 1958-1968 Tra Italia e Germania*⁸, il curatore racconta come l’intento esplicito fosse quello di rappresentare il superamento di quel disordine emotivo e sociale causato dalla seconda guerra mondiale e dalle sue conseguenze, che aveva trovato espressione nell’opera di Pollock, Dubuffet, Giacometti. L’arte italiana ricopriva in essa un ruolo di primo piano, ma non attraverso le opere più

¹ J. Weichardt, *Unausgewogenes Bild der "Aspekte 64"*, in “Nordwest-Zeitung”, 11 luglio 1964.

² H. L. Schulte, *Kunst, Künsterei und Krampf*, in “Hessische Allgemeine”, 1 luglio 1964.

³ B. Boie, *Die neue Wirklichkeit: Die „Aspekte“ der Kasseler documenta III*, in “Recklinghäuser Zeitung”, 15 luglio 1964.

⁴ P. Restany, “*Kulturkampf 1964*”, cit.

⁵ N. Vigo, *Ottobre: il Premio Marzotto 1964 a Valdagno*, in “Domus”, dicembre 1964.

⁶ H. Dannecker, *Die Kunst der Welt im Spiegel der Biennale*, in “Trierischer Volksfreund”, 10 luglio 1964.

⁷ J. A. Thwaites, *Documenta: The Self-Saboteurs*, cit.

⁸ U. Kultermann, *L’arte italiana intorno al 1960 nel Museum Schloss Morsbroich du Leverkusens. Proseguimento e nuova costituzione di una grande tradizione/ / Italian Art around 1960 at the Museum Schloß Morsbroich at Leverkusen. The continuation and new institution of a great tradition*, in M. Meneguzzo, S. von Wiese (a cura di) *Zero. 1958-1969 tra Germania e Italia*, catalogo della mostra, Siena, Palazzo delle Papesse, 29 maggio - 19 settembre 2004, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 7-13.

note a livello internazionale di artisti come Vedova, Afro e Santomaso - ossia proprio quegli artisti maggiormente esposti a Kassel - bensì a partire dai lavori di Fontana, Manzoni, Castellani, Lo Savio posti in relazione con le ricerche di Klein, Rothko, Newmann, Reinhardt.

La mostra segnava così un momento essenziale per la ricezione di queste ricerche nella Germania Federale, ponendosi al contempo come luogo di incontro per gli artisti, ma non mancava di incontrare anche profonde resistenze. La critica tedesca, afferma sempre Kultermann, aveva reagito infatti con un generale rifiuto (mentre in Italia il suo significato veniva colto ad esempio da Gillo Dorfles, che nel 1961 in *Ultime tendenze dell'arte oggi* la definiva come "l'apice di questo fronte estetico unito tra Fontana e certi gruppi di pittori europei"¹). Questa affermazione trova conferma nella recensione proposta su "Die Zeit", firmata da Dömmert, che dopo la stroncatura del 1959 tornava a criticare Fontana con l'articolo *Warum feiern wir den Stich? (Perché celebriamo il punto?)*. Egli affermava che "un punto è soltanto un punto" e che se il quadrato di Malevič o l'orinatoio di Duchamp avevano avuto un senso in quanto provocazioni, mentre non aveva alcun senso assumerli a riferimenti di una ricerca artistica (analogamente a quanto sostenuto Haftmann, quando proponeva proprio questi due artisti come esempi di realizzazioni extra-estetiche²).

Gli anni '60 vedono, secondo Campiglio, l'avviarsi di un'accettazione più diffusa della figura di Fontana, anche oltre i "confini dello specialistico", anche grazie all'impegno di Crispolti, con un conseguente abbassarsi dei "toni canzonatori" del decennio precedente. Questo mutamento di prospettiva emerge anche in Germania, dove una lettura specifica dell'artista è affrontata da Kurt Loenhard nel 1961 sulle pagine di "Das Kunstwerk"³, in un articolo che ne riepiloga la vicenda spazialista. L'anno successivo è ancora Kultmermann a curare la prima monografica tedesca dell'artista a Leverkusen, mentre nel 1966 arriverà il riconoscimento della Biennale con il conferimento del gran premio internazionale per la pittura. A questo mutamento di prospettiva non si ricollegherà tuttavia la terza documenta, che come visto esclude l'artista.

Analogamente a *Licht und Bewegung* possono essere letti come tentativi mancati di rinnovare l'impostazione della manifestazione le due mostre *Industrial design* e *Graphik*, che portano nelle sale della Werkkunstschule il design e la grafica pubblicitaria, configurandosi però principalmente come eventi paralleli anziché come sezioni ufficiali. La stampa parla delle due mostre in modo poco diffuso, principalmente con trafiletti che ne segnalano l'apertura; per la maggior parte essi si limitano a segnalare la "presenza di grandi architetti" che hanno

¹ G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 114.

² Cfr. W. Haftmann, *Malerei*, cit., p. 275.

³ K. Leonhard, *Lucio Fontana*, in "Das Kunst und das schöne Heim", n. 15, 1961, pp. 14-16.

ampliato la loro dimensione progettuale fino agli oggetti più semplici (citando Mies van der Rohe, Arne Jacobsen, Charles Eames e Gerrit Rietveld), designer che si sono occupati di macchinari, apparecchi radio e strumenti per ufficio (in questo caso è frequentamene riportato il nome di Marcello Nizzoli, assieme a Klaus Flesche ed Eliot Noyes) e artisti che si sono dedicati anche alla grafica pubblicitaria (proponendo in questo caso un'ampia rassegna di nominativi, da Pablo Picasso, Marc Chagall, Fernand Legér, László Moholy-Nagy alle ricerche di Max Bill, Bruno Munari, Karl Oskar Blase).

Nizzoli, la cui fortuna critica andava affermandosi in questi anni anche grazie alle ultime edizioni della Triennale di Milano che si erano fatte promotrici di un dibattito intorno alla cultura del progetto, era proposto in entrambe le sezioni, spaziando dai manifesti realizzati per la Campari intorno al 1925-27, caratterizzati da un recupero del linguaggio postcubista filtrato dalla lezione sironiana¹, passando quindi per macchine da calcolo e da scrivere realizzate a partire anni '40, fino agli oggetti più recenti come il tagliacarte del 1962 e il modello di macchina da scrivere *Lettera 32* del 1963, entrambi realizzati per la Olivetti. Anche Pintori era proposto con due manifesti del 1954 realizzati per la Lettera 22 della Olivetti, con cui collaborava dal 1936, ricoprendo dal 1940 l'incarico di responsabile dell'Ufficio Pubblicità.

Il loro inserimento nella mostra a Kassel curata da Eckstein si poneva in linea di continuità con la linea della Neue Sammlung di Monaco (di cui questi era direttore), che nel 1962 aveva proposto la mostra *Stile Olivetti: Geschichte und Formen einer italienischen Industrie* (Stile Olivetti: stile e forme di un'industria italiana), presentata l'anno precedente al Museo di Arti Applicate di Zurigo; è essenziale inoltre ricordare la grande mostra del MoMA proposta dieci anni prima *Olivetti: Design in Industry*, la prima di una lunga serie di eventi espositivi che avrebbero reso celebre il modello imprenditoriale Olivetti che poneva al centro la comunicazione e il settore pubblicitario.

Nella sezione erano inoltre presente Munari - che due anni prima organizzava proprio nei negozi Olivetti (di Venezia e Torino) la mostra *Arte Programmata* - con tre *Libri illeggibili* (serie, che accompagna la sua vicenda artistica dalla fine degli '40, esposta anche al MoMA nel 1955) e Grignani, con le copertine disegnate per "Linea Grafica", "Pubblicità in Italia" e "Aiap"; artisti dunque dalle ricerche differenti, ma che condividevano la formazione legata al secondo Futurismo e soprattutto alla cultura figurativa che si era sviluppata intorno alla Galleria Il Milione.

¹ Cfr. V. Strukelj, *Introduzione a Sepo*, in A.C. Quintavalle, *Sepo*, Quaderni 43, Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma 1978, pp. 69-76.

Nel saggio proposto in occasione della mostra monografica del 1979 di Franco Grignani alla sala delle Esposizioni di Reggio Emilia, Giuseppe Berti si sofferma sulle ragioni che possono aver determinato il fatto che la critica abbia iniziato ad interessarsi dell'artista unicamente dagli anni '60, nonostante la sua attività risalisse a oltre vent'anni prima¹. Egli ascrive questo ritardo ad una tendenza diffusa a considerare gli esiti della cultura visiva a cui apparteneva come sostanzialmente dei "sottoprodotti" artistici, incapaci di una reale comunicazione estetica. I nuovi indirizzi di ricerca denunciavano così l'arretratezza metodologica delle strutture di matrice idealista, implicando nuove categorie ermeneutiche che spaziavano dalla Gestalpsychologie, all'antropologia, alla fenomenologia.

La stessa chiave di lettura si presta chiaramente anche per quanto riguarda l'interpretazione estetica veicolata a Kassel, di cui la proposizione dell'arte italiana si fa esemplificatrice. I diversi indirizzi illustrati nel capitolo ci mostrano infatti un panorama variegato ma frammentario, in cui coesistono diversi spunti di un dibattito complesso - dalla questione della figurazione al rapporto con la sfera produttiva - senza tuttavia che nessuno di essi sia sufficientemente contestualizzato o "messo a fuoco".

La questione fondamentale che emerge dalle ricerche prese in esame in quest'ultimo capitolo - italiane a non - riguarda sostanzialmente una rilettura dello stesso statuto epistemologico dell'arte a partire da un confronto tra i differenti sistemi espressivi ma anche da una progressiva messa in crisi di quella dicotomia tra "arte alta" e "arte bassa" e quindi della dicotomia greenenbergiana tra avanguardia e kitsch. L'impostazione modellata sul culto "dei grandi artisti", le ricerche ottiche confinate nel sottotetto, il design del tutto estromesso dalle sedi ufficiali e l'omissione di altri linguaggi come appunto l'architettura o la fotografia si riflettono dunque anche sul modo in cui vengono presentate le ultime ricerche, comprese quelle italiane; a fianco di grandi mancanze - dall'esperienza di Azimuth di area milanese e in particolare della figura di Manzoni, agli esponenti della scena romana, alle ricerche cinetiche - documenta III perpetua così l'idea che esista una netta gerarchia e una separazione tra i linguaggi, eludendo sostanzialmente quelli che sono i termini fondamentali del dibattito internazionale di questi anni.

¹ G. Berti, *Per un'analisi della letteratura critica su Franco Grignani*, in B. d'Amore, G. Berti (a cura di), *Franco Grignani. Pitture sperimentali e graphic design*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Sala Comunale delle Esposizioni, 31 marzo - 29 aprile 1979, Tecnostampa, Reggio Emilia 1979, s.p.