

*Roberto Matta e Wifredo Lam nelle collezioni della Neue Nationalgalerie di
Berlino Ovest diretta da Werner Haftmann
(1967-1974)*

Vincenza Benedettino

Universität Heidelberg, École du Louvre

Vincenza Benedettino, vincenza.benedettino@gmail.com

ABSTRACT

During his curatorship as the first director of the Neue Nationalgalerie in West Berlin Werner Haftmann (1912-1999) purchased a number of artworks by Roberto Matta (1911-2002) and Wifredo Lam (1902-1982) for the museum's permanent collection. Matta and Lam were both members of the Surrealist movement and the *École de Paris*. They are emblematic cases of artists with a personal path and a professional career that can be defined as transnational. In the work of these two artists, European artistic movements, such as Surrealism and Cubism, merge with influences from the ancient cultures of Latin America. Matta was influenced by the Mayas and Aztecs and Lam took inspiration from the *Santería*, an afro-American religion of Yoruba origin that spread among the descendants of West Africans in Cuba. Haftmann's curatorial choices were not merely aimed at enriching the museum's contemporary art collection, which had been ruined by the Nazi campaigns against 'degenerate art' and the destructions of World War II. In fact, he sought to create a 'world gallery' that would overcome the geographical and ideological boundaries of a museum surrounded by Cold War's borders. His ambition was to reconnect West Berlin with the international art centres of the 20th Century. This article investigates the parameters to which Haftmann's conception of a world gallery responded and the place that the work of Matta and Lam occupy within that conception.

KEYWORDS

Neue Nationalgalerie, Werner Haftmann, Roberto Matta, Wifredo Lam, Cold War, Berlin, modern art collection, temporary exhibitions, Documenta.

Introduzione

Il saggio che segue si propone di ricostruire e contestualizzare le circostanze storico-artistiche che portarono all'acquisizione di alcuni quadri di Roberto Matta e Wifredo Lam per la collezione permanente della Neue Nationalgalerie di Berlino alla fine degli anni Sessanta del Novecento, nonché all'allestimento di una grande mostra dedicata all'opera di Roberto Matta nel 1970.¹ In questa sede non verrà analizzata nello specifico l'opera di Roberto Matta e Wifredo Lam.² La loro biografia, formazione e carriera artistica servirà da punto di partenza per inquadrare e comprendere la natura dell'approccio transnazionale del pensiero e della politica curatoriale di Haftmann sullo sfondo dello scontro ideologico e politico che caratterizzò il periodo storico della Guerra Fredda.

Lo storico dell'arte Werner Gustav Haftmann (1912-1999) godette di grande fama nella Germania del Dopoguerra grazie alle sue pubblicazioni e alla sua attività curatoriale nel campo dell'arte contemporanea.³ Nel 1967 egli venne nominato primo direttore della Neue Nationalgalerie, inaugurata nel 1968 nell'edificio museale creato ex-novo dal famoso architetto, di origini tedesche ma emigrato nel 1937 a Chicago, Ludwig Mies van der Rohe (1886- 1969)⁴ durante il periodo compreso tra 1965 e 1968 (Honisch 1979, 62-64).

La creazione della Neue Nationalgalerie a Berlino Ovest si iscrive in un disegno politico ben preciso. Essa fu una risposta concreta all'esigenza di dotare la parte occidentale della città, ormai separata dalla Cortina di ferro dal 1961, di un contrappeso a livello culturale rispetto al nucleo storico delle istituzioni museali che custodivano le antiche collezioni prussiane nella Museumsinsel, dove sorgeva anche la sede originaria della Nationalgalerie. In seguito alla divisione della città in due blocchi, a est sotto l'influenza sovietica, a ovest americana, inglese e francese, tutti i musei si ritrovarono situati nel settore orientale (Hildebrand 1995, 11). La Neue Nationalgalerie venne pianificata all'interno del cosiddetto Kulturforum, nelle vicinanze di Potsdamer Platz, un'area nella quale avrebbero progressivamente trovato luogo diversi musei, biblioteche, la Filarmonica e che tutt'oggi risulta incompiuta (Hardebusch 1995, 33).

Dal punto di vista della politica culturale intrapresa dalla Repubblica Federale di Germania questa commissione proveniente dal Land di Berlino e dalla Stiftung Preußischer Kulturbesitz palesava un chiaro messaggio di appartenenza al mondo occidentale democratico e una presa di distanza netta dalla politica culturale della Repubblica Democratica Tedesca, la quale si trovava a sole poche decine di metri, dall'altro

¹ Il presente saggio si inserisce nell'ambito del dottorato di ricerca in Storia dell'arte all'Universität Heidelberg e all'École du Louvre intitolato "Werner Haftmann Leiter der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Wechselausstellungen und Ankaufspolitik" (Werner Haftmann directeur de la Neue Nationalgalerie à Berlin. Expositions temporaires et politique d'acquisition) sotto la supervisione del Prof. Henry Keazor e della Prof.ssa Cécilia Hurley-Griener. Il progetto di ricerca è finanziato con una borsa di studio del Land Baden-Württemberg al Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera (agosto 2017-luglio 2019) e una borsa di studio "Paris x Rom" al Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Max Weber Gesellschaft a Parigi e alla Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte a Roma (settembre 2019-febbraio 2020).

² Si rimanda ai cataloghi di alcune delle ultime grandi mostre dedicate agli artisti: *Matta: un surrealista a Roma*, mostra nel centenario della nascita, a cura di Claudia Salaris. Roma: Auditorium Parco della Musica, 2012; *Matta du surréalisme à l'histoire*, a cura di Christine Poullain, e Claude Miglietti. Marseille: Musée Cantini, 2013; David, Catherine. *Wifredo Lam*. Paris: Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. London: Tate Modern. Paris, 2015.

³ Per una lista esaustiva delle pubblicazioni dello storico dell'arte si veda la pagina web: [<http://werner-haftmann.de/literatur/>], ultima consultazione il 24 ottobre 2019.

⁴ A proposito della biografia di Ludwig Mies van der Rohe si veda: Schulze, Franz, Windhorst, Edward. *Mies van der Rohe a critical biography*. Chicago, 2012.

lato della Cortina di Ferro. Attraverso la creazione di un nuovo museo nazionale costruito da uno dei maestri dell'architettura contemporanea⁵, si intese inoltre posizionarsi quali eredi indiscussi nonché futuri promotori della modernità nel campo delle arti (Saalman 2014, 323).

Per mezzo dell'analisi della corrispondenza dello storico dell'arte e di documenti d'archivio inediti relativi alle acquisizioni delle opere dei due artisti in questione, nonché all'organizzazione della mostra berlinese di Matta⁶ ci si propone di approfondire la questione dell'applicazione pratica delle teorie storico-artistiche di Haftmann relative al carattere transnazionale dell'arte del Novecento nel contesto museale della Neue Nationalgalerie a Berlino Ovest. Il confronto con la messa in opera di queste teorie avvenuta precedentemente in occasione dell'allestimento delle prime tre edizioni della Documenta di Kassel curate da Haftmann nel 1955, 1959 e 1964 permette di estendere uno sguardo critico all'operato dello storico dell'arte in veste di direttore museale, tema che ad oggi risulta poco studiato.⁷

Programma curatoriale per la Neue Nationalgalerie

Haftmann dichiarò fin dal principio del suo mandato, durante la conferenza stampa che ebbe luogo il 24 febbraio 1967 in occasione del conferimento dell'incarico di direttore, l'intenzione di voler creare una collezione esemplare, ossia una *Weltgalerie* che potesse contenere i migliori esempi della produzione artistica contemporanea mondiale (M.S., Der Abend 25.02.1967, Presse-AdK-W 062). Attraverso queste acquisizioni la Neue Nationalgalerie avrebbe dovuto divenire depositaria dell'eredità legata alle scelte curatoriali di fine Ottocento e inizio Novecento intraprese dai direttori Hugo von Tschudi (1851-1911) e Ludwig Justi (1876-1957), i quali contribuirono a formare una selezione esemplare di arte contemporanea esposta al Kronprinzenpalais⁸, riacquistando di conseguenza il pregio e la fama di cui il museo godeva prima dell'avvento del Nazionalsocialismo (Haftmann 1967, 169-175; Merkert 1998, 158). In questo modo, secondo Haftmann, la Neue Nationalgalerie avrebbe potuto riposizionarsi a tutto diritto nel panorama museale, non solo nazionale, bensì anche internazionale.

Il nuovo museo avrebbe inoltre svolto, a livello culturale, un'azione simbolica di ponte, collegando Berlino Ovest con le grandi capitali dell'arte. Questi rapporti erano indispensabili per una città che si ritrovò a essere geograficamente isolata e della quale Haftmann deplorava il carattere “insulare” all'interno della Repubblica Democratica Tedesca. L'ambizioso programma curatoriale di Haftmann prevedeva la presentazione di mostre temporanee di grande respiro che contribuissero a far conoscere al pubblico i grandi nomi dell'arte

5 Sulle questioni museografiche in relazione alla Neue Nationalgalerie si vedano ad esempio: Tzortzi, Kali. *Where architecture meets museology*. Farnham, 2015; Lorente, J. Pedro. *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*. Farnham, Surrey, 2011; McClellan, Andrew. *The art museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, 2008; Montaner, Josep Maria. *Museum for the 21st Century*. Barcelona, 2003.

6 Si precisa che tutte le traduzioni dal tedesco all'italiano presenti nel saggio sono state effettuate dall'autrice.

7 Alla politica di acquisizioni e al programma espositivo di Haftmann alla Neue Nationalgalerie sono stati dedicati alcuni studi parziali nell'ambito di pubblicazioni e cataloghi di mostre che avevano come oggetto la storia dell'istituzione. Ricordiamo in questa sede: Jäger, Joachim, von Marlin, Constanze, e Odier, André. *Die Ausstellungen - Neue Nationalgalerie 1968-2015*. Berlin, 2018; *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1968 der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, a cura di Christina Thomson, e Petra Winter. Berlin, München, 2015; *Der geteilte Himmel 1945 - 1968*, a cura di Udo Kittelmann, Joachim Jäger, e Dieter Scholz. Berlin: Neue Nationalgalerie, 2014.

8 Sulla storia della collezione di arte contemporanea del Kronprinzenpalais si veda: Hentzen, Alfred. “Die Entstehung der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais”. In *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 9-75. Berlin, 1972.

contemporanea e allo stesso tempo potessero mantenere i riflettori costantemente puntati sulle attività del museo (Rhode, *Süddeutsche Zeitung* 05.03.1968, Presse-AdK-W 062; Haftmann 1976, 47). Questo programma, dedicato per lo più a singoli artisti piuttosto che a mostre collettive, venne profondamente influenzato dalle teorie storico-artistiche di Haftmann centrate sulle prestazioni indipendenti dell'individuo autonomo secondo cui: "l'arte è ciò che fanno gli artisti famosi" (Haftmann 1976, 48). Tale definizione, che venne resa nota da Haftmann nella prefazione al catalogo della terza Documenta a Kassel nel 1964 (Haftmann 1964, 14) e che suscitò già allora non poche critiche, (Schwarze 2015, 9) rimarrà centrale nel suo pensiero fino all'ultima sua grande pubblicazione *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, avvenuta nel 1986 (Haftmann 1986, 19).

Biografia e carriera artistica di Roberto Matta e Wifredo Lam

Roberto Matta (1911-2002) e Wifredo Lam (1902-1982), due artisti di origine latino-americana, rappresentano un'eccezione e una presenza insolita alla Neue Nationalgalerie diretta da Haftmann. All'epoca la politica museale era orientata verso artisti europei e nordamericani, sia per quanto riguarda le scelte operate dal direttore nella selezione di opere d'arte per la collezione permanente, sia considerando gli artisti presentati durante le esposizioni temporanee. Data la comune origine latino-americana, l'aver fatto parte della cosiddetta *École de Paris* e del movimento surrealista, questi due artisti vennero spesso affiancati negli scritti di Haftmann. A questo proposito è interessante rilevare l'invito rivoltogli da parte dell'allora presidente della Krefelder Kunstverein Ernst Fischer, contenuto in una lettera datata 13 giugno 1971, a partecipare a una conferenza sul surrealismo con un intervento dedicato all'opera di Matta e Lam. L'evento, tuttavia, come si evince dalla corrispondenza, non ebbe luogo a causa degli impegni di Haftmann con gli allestimenti nel museo (SMPK-ZA. VA11105: Schriftwechsel des Direktors A-L, 01, 1971: E)

Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren



Fig. 1. Ritratto di Roberto Matta seduto, 1957. Denise Colomb. © Donation Denise Colomb, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Roberto Matta (Fig. 1) nacque nel 1911 a Santiago in Cile con il nome di Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren. I suoi antenati materni provenivano dal nord della Spagna, precisamente dai Paesi Baschi. Suo padre era un proprietario terriero e sua madre, una donna molto colta, incoraggiò gli interessi artistici e letterari del figlio. L'infanzia di Matta trascorse nell'agio ed egli fu educato dai Gesuiti per poi intraprendere, su volere dei genitori, gli studi in architettura. All'età di 22 anni il giovane Matta si imbarcò alla volta dell'Europa e una volta giunto a Parigi svolse per due anni la professione di architetto nello studio di Le Corbusier (1887-1965). Verso il 1935 Matta conobbe Federico García Lorca (1898-1936), Salvador Dalí (1904-1989) e André Breton (1896-1966), il quale lo accolse nel gruppo surrealista nel 1938. In seguito all'avvento della guerra, Matta fuggì nel 1939 a New York dove iniziò a esporre le sue opere ed entrò in contatto con i giovani artisti della scena locale che rimasero affascinati dalle sue creazioni.

Nel 1941 Matta effettuò un viaggio in Messico dove avvenne l'incontro con l'arte delle civiltà mesoamericane che ebbe un forte impatto sulle sue opere successive. A New York l'artista fu molto attivo nell'organizzare incontri e seminari sull'arte surrealista, a cui partecipavano regolarmente artisti quali Jackson Pollock (1912-1956) e Robert Motherwell (1915-1991). Tuttavia a causa del progressivo deterioramento della relazione con Breton, l'artista venne espulso dal gruppo surrealista nel 1948, al quale verrà in ogni modo reintegrato da Breton stesso nel 1959. Matta decise di tornare in Europa nel 1948 scegliendo di stabilirsi prima a Parigi, poi in Italia (Desmond 2018, 173-178).

Durante l'arco temporale preso in esame, che corrisponde agli anni cinquanta e sessanta del Novecento, l'opera di Matta ottenne ampio riconoscimento e venne presentata in importanti musei come ad esempio al MoMA di New York nel 1957, al Moderna Museet di Stoccolma nel 1959 e in una serie di mostre europee che ebbero luogo nel 1963 e nel 1964 al Museo Civico di Bologna, al Museum des 20. Jahrhunderts di Vienna,

alla Kunsthalle Düsseldorf, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, allo Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Kunsthalle Mannheim (Haftmann 1970). Wilfredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla



Fig. 2. Ritratto di Wilfredo Lam nel suo atelier, 1954. Denise Colomb. © Donation Denise Colomb, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Wifredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla (Fig. 2) nacque nel 1902 a Sagua La Grande, un piccolo paese costiero a Cuba. Suo padre era un immigrato cinese cantonese, mentre sua madre aveva origini congolese e spagnole. Wifredo era il più giovane di otto figli e suo padre, divenuto un rispettato commerciante, lo incitò a iscriversi alla facoltà di giurisprudenza all'Havana. Tuttavia il giovane Lam, incline all'arte, comunicò alla famiglia la decisione di volersi dedicare alla pittura e nel 1923 ricevette una borsa di studio per andare a studiare a Madrid. Durante la Guerra Civile spagnola Lam servì per la causa repubblicana lavorando in una fabbrica di esplosivi dove si ammalò in seguito a un'intossicazione da agenti chimici.

Nel 1938 Lam giunse a Parigi con una lettera di raccomandazione per incontrare Pablo Picasso (1881-1973). Questo incontro fu determinante per la sua carriera, poiché Picasso, facendogli vedere le opere di arte africana che possedeva, lo spronò a prendere coscienza delle sue radici e ad esserne orgoglioso. Picasso lo presentò inoltre ad André Breton che introdusse Lam nel circolo dei surrealisti, di cui divenne membro. Quando i Nazisti invasero Parigi nel 1940, Lam scappò verso il sud della Francia dove riuscì a imbarcarsi da Marsiglia nel 1941 alla volta delle Americhe con André Breton e diversi altri artisti surrealisti (Bépoix, Bazzoli, Soria, 1999; Fry 2017).

Giunti in Martinica, Lam venne internato in un ospedale e dopo quaranta giorni riuscì a proseguire nel suo viaggio verso Cuba, mentre Breton si diresse a New York. Lam fu sconvolto dal livello di corruzione e dalle condizioni di povertà in cui versavano molti cubani e cominciò a dipingere vere e proprie opere di denuncia sociale che sfociarono nel capolavoro realizzato nel 1943 *La Giungla*, conservato oggi al MoMA di New York. Nel 1962 Lam si trasferì in Italia ad Albisola Marina vicino a Genova, dove stabilì la sua residenza e partecipò attivamente alla locale industria ceramica (Desmond 2018, 144-149). Anche all'opera di Lam vennero dedicate diverse mostre personali già negli anni cinquanta, ad esempio nel 1955 al Museo de Bellas Artes di Caracas e negli anni sessanta in Europa, dove ebbe luogo nel 1966 e nel 1967 una grande mostra itinerante alla Kunsthalle di Basilea, alla Kestner-Gesellschaft di Hannover, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, al Moderna Museet di Stoccolma e al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (Schmied, 1966).

Haftmann curatore delle prime tre edizioni della Documenta di Kassel

Per capire l'approccio curatoriale di Haftmann alla Neue Nationalgalerie bisogna ricordare il lavoro svolto dallo storico dell'arte durante le prime tre edizioni della Documenta (1955; 1959 e 1964), nonché il contesto storico e politico nel quale sorse l'iniziativa. Haftmann divenne, su invito di Arnold Bode (1900-1977), il teorico delle prime tre esposizioni, curandone il programma generale comprendente pittura e scultura nella prima edizione; occupandosi in particolare della sezione relativa alla pittura nella seconda edizione e infine presentando, oltre alla sezione di pittura, una selezione di disegni contemporanei nella terza e ultima edizione a cui partecipò (Schwarze 2015, 3).

Kassel, così come Berlino, era stata pesantemente distrutta dai bombardamenti durante il conflitto mondiale e si trovava a pochi chilometri dal confine tra Repubblica Federale e Repubblica Democratica. Nel 1955 la città presentava ancora in maniera evidente i segni della distruzione e della desolazione causati dalla guerra (Kimpel 1997, 94-95). La Documenta venne concepita a tutti gli effetti come un evento che, attraverso l'arte, avrebbe dovuto costituire il motore di rinnovamento e di ripresa della città e simbolicamente di tutta la Germania occidentale (Schwarze 2012, 10). Inoltre per la giovane Repubblica Federale di Germania nata dopo il Nazionalsocialismo, la mostra rispondeva, negli intenti degli organizzatori, al preciso obiettivo di

riabilitare l'arte moderna e riallacciarsi dal punto di vista artistico sia alla tradizione artistica tedesca delle avanguardie nate durante la Repubblica di Weimar, sia all'arte europea di inizio Novecento. La mostra intitolata "Documenta Kunst des XX. Jahrhunderts"⁹ si prefiggeva dunque di presentare un panorama della produzione artistica attraverso i capolavori dei maestri dell'arte del primo Novecento e di artisti contemporanei attivi già prima dell'avvento del Nazionalsocialismo. Questi ultimi, principalmente rappresentanti delle correnti d'arte astratta, vennero affiancati ai maestri dell'arte del primo Novecento e quindi presentati al pubblico come eredi e continuatori della modernità di inizio secolo. Così, ad esempio, a lato di Pablo Picasso, Paul Klee (1879-1940), Vassily Kandinsky (1866-1944), Henri Matisse (1869-1954) e Emil Nolde (1867-1956) vennero esposti artisti quali Fritz Winter (1905-1976), Wols (1913-1951), Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), Heinz Trökes (1913-1997) e Hans Hartung (1904-1989) (Schwarze 2015, 4-5).¹⁰

Leggendo i testi di Haftmann elaborati nel secondo dopoguerra colpisce il tentativo di distaccarsi da una retorica nazionalista spostando il baricentro dell'analisi dell'arte del Novecento da un'ottica nazionale a favore di una dimensione internazionale.¹¹ Nonostante ciò, si osserva il perdurare di una concezione legata all'idea di apporto nazionale che era costituito da quelli che secondo il suo modo di vedere rappresentavano i caratteri distintivi della produzione artistica propria e individuale dei singoli paesi. Come sottolinea Sabine Fastert nel saggio intitolato »*Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei*«. *Werner Haftmanns Prinzipien der Kunstbetrachtung* se da una parte Haftmann fa appello all'unità europea dell'arte moderna, sostenendo nell'introduzione della sua enciclopedia pubblicata nel 1954 con il titolo *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*¹² che i cambiamenti radicali dell'arte moderna dell'inizio del XX secolo andavano interpretati come un processo europeo, d'altra parte egli presenta una lettura della storia dell'arte in chiave nazionalistica definendo ad esempio lo "spirito latino" come rispondente alle qualità dell'intelletto e della razionalità, contrapposti al sentimento e all'intuizione attribuiti allo "spirito nordorientale" o ancora mettendo in rilievo "l'elemento germanico" nell'opera di artisti quali Edvard Munch (1863-1944) e Vincent van Gogh (1853-1890). Se, come evidenzia Fastert, nella prima versione dell'enciclopedia Haftmann si considera "uno storico europeo che scrive di arte europea", nell'edizione ampliata e corretta del 1962, alla luce dell'importanza assurda dai recenti sviluppi dell'arte statunitense, Haftmann si propone come uno "storico europeo che scrive dal punto di vista della pittura europea" (Fastert 2008, 318-319). Nella prefazione a quest'ultima edizione, in cui lo storico dell'arte aveva incluso appunto l'arte inglese e

9 In italiano: Documenta arte del XX secolo.

10 Si vedano: Bode, Arnold: *Documenta Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*. Kassel: Museum Fridericianum. München, 1955; Kimpel, Harald, Stengel, Karin. *Documenta 1955: Erste internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen, 1995.

11 Oltre al tomo enciclopedico *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. München, 1954, si vedano a questo proposito ad esempio, i discorsi inaugurali delle Documenta e il testo della conferenza *Einheit und Vielfalt der europäischen Künste* pronunciata a Amsterdam nel 1957 in occasione del convegno della Fondazione Europea della Cultura, contenuti in: *Werner Haftmann Das antwortende Gegenbild Ausgewählte Texte 1947-1990*, a cura di Evelyn Haftmann, e Wouter Wirth. München, 2012.

12 Essa venne tradotta in italiano e pubblicata nel 1960 con il titolo *Enciclopedia della pittura moderna*.

statunitense coeva, si sottolinea il carattere “extra-continentale” dell’evoluzione storico-artistica in corso rimarcando le radici europee su cui si fonda la sua analisi dei fenomeni artistici (Haftmann, 1962 [1954]).¹³

Come si analizza dettagliatamente in seguito, Haftmann applicherà le sue teorie storico-artistiche in ambito espositivo e a grande scala per la prima volta nell’allestimento della prima Documenta. Nella prefazione al catalogo infatti, Haftmann mise in evidenza il carattere “sovranaZIONALE” e internazionale che era sottostato alla sua realizzazione. Il tentativo da lui effettuato nel contesto di questa esposizione fu quello di reinserire l’arte contemporanea tedesca all’interno della storia dell’arte europea, cercando di ristabilire le connessioni storico-artistiche in particolare con paesi quali la Francia e l’Italia dopo l’interruzione causata dal regime nazista (Haftmann 2012, 31-40).

In occasione della seconda edizione della Documenta nel 1959, che si proponeva di mostrare un panorama dell’arte creata dopo il 1945, Haftmann affermò che “l’arte era divenuta astratta”, individuando nell’Astrattismo la nuova espressione artistica del mondo occidentale, democratico e libero (Haftmann 1959, 17). Il suo punto di vista palesava una chiara presa di posizione contro la manipolazione che i Nazisti avevano inferto alle arti figurative e allo stesso tempo un volersi distanziare dalla politica culturale intrapresa dalla vicina Repubblica Democratica Tedesca, nella quale il realismo socialista veniva sostenuto direttamente dal partito comunista (Schwarze 2015, 7; Haftmann 2012, 48-49). La seconda Documenta, inoltre, sancì l’apertura agli Stati Uniti, con la presentazione delle imponenti tele degli artisti dell’Espressionismo astratto, la cui selezione venne curata da Porter McCray (1908-2000) e Frank O’Hara (1926-1966). McCray era direttore del programma internazionale del MoMA di New York, istituito nel 1952, nel quale venivano organizzate esposizioni di arte moderna destinate a circolare in Europa, America Latina e Asia (Franc 1994, 138).

Nella terza edizione della Documenta che ebbe luogo nel 1964, si enfatizzò nuovamente l’apporto dell’arte astratta proponendo una selezione che mettesse in rilievo gli artisti specifici selezionati, svincolandoli dall’appartenenza a gruppi o movimenti artistici. Sebbene la mostra non desse spazio alle correnti che si affermarono all’epoca, come ad esempio il Nouveau Réalisme fondato nel 1960 in Francia e la Pop art britannica e statunitense sviluppatesi a partire dalla metà degli anni cinquanta, alcuni loro esponenti furono invitati a esporre le proprie opere individualmente. L’emergere e il diffondersi di questi nuovi movimenti minò le teorie storico-artistiche di Haftmann che postulavano il trionfo dell’arte astratta come espressione artistica del futuro (Schwarze 2015, 7).

Matta e Lam alla seconda e terza Documenta di Kassel

È necessario, da una parte soffermarsi sul posto che venne assegnato alle opere di Matta e Lam negli allestimenti della Documenta. Dall’altra, capire la categorizzazione della loro opera intrapresa da Haftmann nella sua enciclopedia dell’arte del Novecento edita l’anno precedente alla prima esposizione di Kassel. Matta e Lam furono invitati da Haftmann a esporre nella seconda e nella terza edizione della mostra e si può

¹³ Dopo l’edizione del 1954, l’enciclopedia ebbe le seguenti riedizioni: 1957; 1962 (corretta e ampliata); 1965; 1976; 1979; 1987; 2000. Nella prefazione all’edizione del 1987 Haftmann scrisse di aver pubblicato nel 1960 un’edizione modificata e ampliata in Inghilterra, Italia e Stati Uniti che venne diffusa in tedesco nel 1962.

certainamente sottolineare l'importanza che la partecipazione a questo evento artistico maggiore rivestì per quanto riguarda la futura diffusione e recezione dell'opera pittorica dei due artisti nella Repubblica Federale di Germania. Le grandi mostre itineranti europee che compresero una o più tappe tedesche avrebbero avuto luogo per entrambi gli artisti dopo la loro partecipazione alla Documenta di Kassel, sebbene pare che l'interesse verso l'opera di Matta da parte dei musei tedeschi abbia preceduto, anche se di pochi anni, quello per la pittura di Lam.

La seconda Documenta svoltasi dall'11 luglio all'11 ottobre del 1959 fu intitolata "II. Documenta '59 Kunst nach 1945 Internationale Ausstellung". Per quanto riguarda la pittura essa si divideva in tre sezioni: "Die Argumente der Kunst des XX. Jahrhunderts"; "Die Lehrmeister der Kunst des XX. Jahrhunderts" e "Kunst nach 1945".¹⁴ Matta e Lam vennero inseriti nella terza sezione (Haftmann 1959, 260-261; 224-226) e le loro opere vennero allestite al primo piano del Museum Fridericianum. Secondo il principio di selezione ogni artista poteva esporre tre opere¹⁵ (Kimpel 2000, 24), dunque Lam presentò tre tele a olio dipinte nel 1950: *La lumière d'argile* (178 x 216 cm); *Non combustible* (91 x 110 cm) e *Umbral* (185 x 72 cm) (Bode 1959, 32). Matta a sua volta espose gli oli su tela: *Being with [a horrible crisis in society]* del 1946 (224 x 450 cm) e *Les complices de l'oubli* del 1958 (100 x 87,5 cm), entrambi provenienti dalla Galerie Daniel Cordier di Parigi, e *La question* del 1957 (143 x 127 cm) prestata dalla collezione Urvater di Bruxelles (Bode 1959, 34).

Nella prefazione al catalogo Haftmann sancì il carattere universale dell'arte moderna, mettendo in rilievo tuttavia che "lo schema" che aveva reso possibile questo sviluppo globale era stato fornito dall'Europa e in particolare dalla Francia. A sostegno della sua tesi, egli metteva in luce il fatto che artisti di provenienza non europea, come ad esempio il cileno Matta e il cubano Lam, si fossero ben integrati all'interno del movimento surrealista francese e più in generale della scena artistica europea: "E in questa pittura, basata sul racconto mitico-poetico, le rappresentazioni dell'antico folklore straniero poterono dunque attecchire nel nostro cerchio di immagini: i segni totemici di Lam, l'orfismo tenebroso di Tamayo¹⁶, il mito del volo magico-meccanico di Matta." (Haftmann 1959, 14; 18).

Alcune informazioni circa la disposizione dell'opera *Being with [a horrible crisis in society]* di Matta (Fig. 3) si evincono dal libro basato sulle riproduzioni fotografiche della mostra redatto da Harald Kimpel nel 2000. Descrivendo la sala principale del primo piano del Museum Fridericianum, numero 23, che costituiva il fulcro dell'allestimento espositivo, Kimpel sottolinea il fatto che il visitatore si ritrovasse immerso in una giungla di opere, considerata tale poiché la sala raggruppava un grande insieme di pittori accomunati dal fatto di non aderire a tendenze artistiche figurative. Egli aggiunge che le opere parevano essere state selezionate più per il loro valore dimostrativo a supporto della tesi volta a dimostrare il predominio dell'arte astratta che per le loro qualità artistiche individuali. Riferendosi all'allestimento, Kimpel narra che le pareti minori della sala erano dominate, da un lato dalla composizione astratta della serie cosiddetta dei dischi *Freiburger Bild* di E. W. Nay del 1956 e dall'altro, dall'opera surrealista *Being with [a horrible crisis in society]* di

¹⁴ In italiano: Gli argomenti dell'arte del XX secolo; I maestri dell'arte del XX secolo; Arte dopo il 1945.

¹⁵ Come asserì Haftmann nella prefazione al catalogo, solo l'opera di artisti caratterizzata da un'espressione particolarmente sfaccettata venne documentata con tutt'al più sei opere. A quattro artisti deceduti tra 1945 e 1959, ovvero Willi Baumeister, Jackson Pollock, Nicolas de Staël e Wols vennero dedicate delle esposizioni commemorative con più opere (Haftmann 1959, 16-17).

¹⁶ Rufino Tamayo fu un artista messicano nato nel 1899 a Oaxaca e morto nel 1991 a Città del Messico. Nel 1936 egli si trasferì a New York dove visse fino al 1957 quando si spostò alla volta di Parigi. Tamayo tornò stabilmente in Messico nel 1964.

Matta, che egli caratterizza come un dipinto radioso che a livello contenutistico ricorderebbe i quadri di Hieronymus Bosch. Queste due opere erano affiancate dalle tele di Pierre Soulages (1919-) e di Hans Hartung. Nella sala si trovavano inoltre le composizioni coloristiche di Ben Nicholson (1894-1982) assieme a opere di Jean Dubuffet (1901-1985), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Alberto Burri (1915-1995) e Fritz Winter (Kimpel 2000, 42-43; 49-50).

Nella terza Documenta intitolata “Documenta III Internationale Ausstellung”, che ebbe luogo dal 27 giugno



Fig. 3. Sala principale del Museum Fridericianum con al centro il dipinto *Being with [a horrible crisis in society]* di Roberto Matta, documenta 1959. © documenta Archiv, Kassel; Günther Becker.

al 5 ottobre 1964, le sezioni furono denominate: “Kabinette”, collocati sia nella Alte Galerie che nel Museum Fridericianum; “Bild und Skulptur im Raum”; “Aspekte” e “Licht und Bewegung”.¹⁷ Le opere di Matta e Lam vennero esposte all’interno dei “Kabinette” nel Museum Fridericianum, il cui scopo rispondeva all’esigenza di esibire adeguatamente le prestazioni individuali di ogni artista in una dimensione “sovranaazionale” (Haftmann 1964, 17; 117). La mostra allestita al piano principale e al piano superiore del Museum Fridericianum si prefiggeva l’obiettivo di presentare artisti che avevano dai quaranta ai sessant’anni riuniti in un cosiddetto “Musée Pilote” contenente pitture e sculture rappresentative della contemporaneità. Artisti quali Matta e Victor Vasarely (1906-1997), Asger Jorn e Ben Nicholson (1894-1982), Jean Dubuffet e E. W. Nay, Sam Francis (1923-1994) e Antoni Tàpies (1923-2012) vennero dunque considerati per le “pluralità e polarità apparenti rappresentate dalle loro imprese individuali” (Ibid., 16).

¹⁷ In italiano: Documenta III mostra internazionale; Gabinetti; Pittura e scultura nello spazio; Aspetti; Luce e movimento.

Lam partecipò alla manifestazione artistica con cinque oli su tela provenienti dalla galleria svizzera di Ginevra Krugier & Cie: *L'indésirable* del 1962 (146 x 218 cm); *À point* del 1950 (139,5 x 114 cm); *Figure* del 1964 (130 x 162 cm); *Chien à deux têtes* del 1964 (130 x 162 cm) e *Les enfants sans âme* del 1964 (250 x 212 cm), oltre a un olio su carta su tela del 1947 intitolato *Tête* (75 x 92 cm) (Ibid., 150-151). Matta in questa occasione espose tre oli su tela: *Dar a la luz un mundo* del 1960 (202 x 300 cm); *Debors intérieurs* del 1961 (200 x 298 cm); *La mère m'onde* del 1960 (203 x 295 cm) e l'olio e sabbia su tela *Malitte* del 1962 (200 x 290 cm) (Ibid., 162-163).

Nelle sale della Alte Galerie dedicate alle arti grafiche si susseguivano, partendo dal tardo Impressionismo, Cubismo e Espressionismo tedesco, gli artisti della Secessione Viennese per poi giungere alle sale dedicate agli artisti del Blauer Reiter e del Bauhaus, agli artisti italiani della Metafisica, al Surrealismo e alla sala numero 9 dove vennero riuniti i disegni di Roberto Matta, Arshile Gorky (1904-1948), Wifredo Lam, Asger Jorn e Jean Dubuffet. Una sala comprendeva in seguito quelli che vennero considerati i “più importanti artisti grafici della generazione che definisce l'immagine dell'arte oggi” come ad esempio Alberto Giacometti (1901-1966), Marino Marini (1901-1980), Pollock, Wols, E. W. Nay, Hans Hartung, Bernard Schultze (1905-2005) e Jean Bazaine (1904-2001). La mostra chiudeva infine con le opere grafiche di artisti di una più giovane generazione quali, tra gli altri, K. R. H. Sonderborg (1923-2008), Emilio Vedova, Ben Nicholson, Heinz Trökes e Hann Trier (1915-1999) (Kimpel 2005, 7-8).

Matta e Lam nell'enciclopedia *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*

L'opera di entrambi gli artisti venne trattata da Haftmann nell'enciclopedia sulla storia dell'arte del XX secolo¹⁸ che canonizzava “lo sviluppo” dell'arte a partire dall'Impressionismo. Il tomo fu strutturato in cinque parti intitolate: *Die Kunstwende; Wege zur Ausdruckswelt; Die magische Dingerfahrung Die Erfahrung des Absoluten; Der große Stilentwurf Die Kunst zwischen den Kriegen; Zur Geschichte der modernen Malerei in England und den Vereinigten Staaten von Amerika* e infine *Malerei der Gegenwart Kunst seit 1945* (1987 [1954]).¹⁹

Matta venne inserito nell'ultimo capitolo del libro rivolto all'analisi dell'arte contemporanea in un paragrafo intitolato *Anglo-amerikanische Stimmen – Die Mythik des Wirklichkeitsbildes*²⁰. In questa sezione Haftmann trattò, inoltre, i seguenti artisti: Henry Moore (1898-1986), Graham Sutherland (1903-1980), Francis Bacon (1909-1992), Alan Davie (1920-2014) e Arshile Gorky (Ibid., 442-453). Secondo lo storico dell'arte durante la Seconda guerra mondiale a New York si compié una “dissolvenza della realtà in senso mitico-metaforico” grazie al talento di Matta, un giovane cileno di origini franco-spagnole. Le condizioni affinché questa nuova tendenza artistica si sviluppasse a New York si dovevano ai molteplici artisti europei, tra cui i surrealisti, che

¹⁸ Si prende in esame l'edizione dell'enciclopedia del 1987, che consiste in una revisione dell'edizione corretta e ampliata del 1962 nella quale Haftmann trattò anche l'arte inglese e statunitense. Essa contiene tuttavia anche l'introduzione originale alla prima edizione del 1954.

¹⁹ In italiano: Una svolta nell'arte; Verso il mondo dell'espressione; L'esperienza magica delle cose e l'esperienza dell'assoluto; Panorama degli stili nell'arte tra le due guerre; Sulla storia dell'arte moderna in Inghilterra e negli Stati Uniti; Pittura contemporanea arte dal 1945.

²⁰ In italiano: Voci angloamericane – Il mito dell'immagine della realtà.

avevano abbandonato Parigi invasa dai Nazisti e si erano stabiliti nella città statunitense. Tra gli espatriati del gruppo surrealista si trovavano André Breton, Max Ernst (1891-1976), Marcel Duchamp (1887-1968), André Masson e Yves Tanguy (1900-1955). Haftmann scrisse che gli artisti più giovani non si limitarono a servirsi di un insieme di tecniche e di un immaginario artistico già pronto. Alla base dei nuovi sviluppi artistici vi erano, infatti, due elementi fondanti quali l'idea dell'automatismo che prevedeva la libera improvvisazione psichica come spontanea espressione umana e l'idea della "ragione mitica" che si basava sulla creazione di immagini come riflesso di esperienze contemporanee della realtà costruite nell'inconscio e nel mito. Secondo Haftmann, mentre Pollock, Motherwell, Mark Tobey e Mark Rothko (1903-1970) si rifecero all'idea dell'improvvisazione psichica, Matta e Gorky diedero espressione al mito del reale. Dopo una fase dominata dai cosiddetti *Inscapes*, ossia paesaggi nei quali trovavano posto oggetti sconosciuti generati dalla psiche, a partire dal 1942 Matta realizzò le prime tele di grande formato come *The Earth is a Man* e *Here, Sir Fire, Eat!* Esse vennero definite da Haftmann dei "paesaggi astrali dominati da meteore vaganti", ricordando la dichiarazione di Matta risalente al 1943 secondo la quale dalla fisica moderna si stava sviluppando un nuovo tipo di pittura, come a suo tempo il Surrealismo nacque dalla psicologia (Ibid., 450-452).

Haftmann dedicò all'opera di Lam molto meno spazio citandolo assieme a Matta solamente in un passaggio nel corto testo introduttivo intitolato *Die Malerei der Gegenwart*²¹ che precede la parte illustrativa nel tomo *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Bild-Enzyklopädie* pubblicato per la prima volta nel 1955 (1987 [1955], 325-335)²². Trattando il tema del mito nella rappresentazione della natura, Haftmann sostenne che questo motivo, il quale traeva origine dal Surrealismo, rappresentava la caratteristica distintiva dell'opera di Lam e Matta. Esso, inoltre, si era ampiamente diffuso in Inghilterra e poteva essere considerato come il "contributo inglese all'espressione stilistica del contemporaneo" che trovava in Graham Sutherland uno dei suoi principali rappresentanti (Ibid., 326).

L'enciclopedia, così come il volume illustrato, sono stati considerati come la base contenutistica di fondo che ha sostenuto l'impianto teorico e visivo delle Documenta curate da Haftmann. Nel saggio *Eine imaginäre documenta oder Der Kunsthistoriker Werner Haftmann als Bildproduzent*, Annette Tietenberg sostiene che l'enciclopedia rappresentò il "copione" della prima Documenta di modo che non solo il testo strutturò la concezione generale della mostra ma anche la scelta delle singole opere venne effettuata sulla base delle riproduzioni fotografiche che Haftmann stava raccogliendo per completare il volume illustrato che sarebbe stato pubblicato l'anno successivo.²³ La studiosa afferma inoltre che l'allestimento risentì dell'influenza dell'impaginazione del libro a tal punto da stimolare nel visitatore un'attitudine paragonabile all'azione dello "sfogliare" le pagine di un libro (Tietenberg 2018, 272-273).

Sulla base delle ricerche effettuate in relazione alle opere di Matta e Lam si può affermare che l'enciclopedia, nella sua versione corretta e ampliata, abbia rivestito un ruolo preponderante non solo alla Documenta nel 1959 e 1964 ma anche nell'ambito del programma curatoriale di Haftmann alla Neue Nationalgalerie. Alcune

21 In italiano: Pittura contemporanea.

22 Nella prefazione all'edizione del 1987 Haftmann precisò che si trattava della terza edizione del volume presentato in una nuova veste, ossia sotto forma di un'enciclopedia illustrata con 1011 riproduzioni di opere d'arte. La prima edizione di questa versione dell'enciclopedia illustrata risale al 1965.

23 Su questo tema si veda anche: Grasskamp, Walter. "Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?" In *Mythos Documenta. Kunstforum international* 49.3 (1982): 15-22.

opere incluse nel testo dell'enciclopedia o nel volume illustrato furono presentate alla Documenta, mentre un'opera esposta alla Documenta verrà acquisita dallo storico dell'arte per la collezione nazionale a Berlino. Come precedentemente illustrato: *Being with [a horrible crisis in society]*, opera descritta da Haftmann nell'enciclopedia come una tela contenente tutta la "demonologia" dell'artista (Haftmann 1987 [1954], 452), venne esposta nel 1959; *Tête e Chien à deux têtes*, gli unici due quadri di Lam raffigurati nel volume illustrato (Haftmann 1987 [1955], 380), furono presentati invece nel 1964 (Haftmann 1987 [1954], 452). Infine, il quadro *Malitte* di Matta, intitolato alla compagna dell'artista Malitte Pope, sarebbe stato acquistato nel 1967 da Haftmann per la Neue Nationalgalerie dalla galleria Michael Hertz di Brema (Haftmann 1976, 45).

Considerando le immediate vicinanze artistiche delle riproduzioni delle opere di Matta e Lam nell'enciclopedia illustrata e più in generale l'ordine di presentazione degli artisti inclusi nel capitolo sull'arte contemporanea, si può affermare che la tesi di Tietenberg riguardante la prima Documenta troverebbe conferma anche per quanto riguarda le Documenta II e III. *Here, Sir Fire, Eat!* del 1942, *Témoignages de la lumière* del 1963 e *La Question Djamilia* del 1960 di Matta sono posizionate infatti dopo i quadri di Burri e Tàpies e seguite dalle opere di Gorky, mentre *Tête* del 1947 e *Chien à deux têtes* del 1964 di Lam sono comprese tra quelle di Gorky e di Sutherland (Haftmann 1987 [1955], 378-380).

La scelta di dedicare all'opera di Matta una mostra personale nel contesto della Neue Nationalgalerie potrebbe infine essere interpretata in relazione al ruolo predominante accordato dallo storico dell'arte alla sua ricerca e al suo linguaggio artistico nell'enciclopedia, che a sua volta si sarebbe riflesso nell'allestimento di un'opera emblematica come *Being with [a horrible crisis in society]* in posizione centrale e dominante nella Documenta II.

Haftmann e la teoria dell'arte europea come arte mondiale

Nonostante il preteso carattere "sovrannazionale" della Documenta postulato da Haftmann, diversi studi hanno dimostrato come la prima Documenta fosse essenzialmente basata su una concezione eurocentrica della storia dell'arte contemporanea e come l'Europa di Haftmann si limitasse in realtà a ben pochi paesi europei.

Nell'articolo *Schöne heile (Welt)ordnung. Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst*, Barbara Paul fornisce una lettura critica di alcune tra le maggiori pubblicazioni di storici dell'arte della Repubblica Federale durante il Dopoguerra per dimostrare come la storia dell'arte della Germania occidentale fino agli anni Settanta sia stata caratterizzata da una visione eurocentrica nei confronti dell'arte mondiale (Paul 2003, 5-27). Nella sua analisi dell'enciclopedia dedicata all'arte del Novecento scritta da Haftmann intitolata *Werner Haftmann: Westeuropäische Malerei als Weltkunst*, Paul sottolinea come Haftmann, attraverso la sua particolare lettura dell'arte europea, abbia attuato una perequazione tra Europa occidentale e mondo (Ibid., 8-10). Secondo Haftmann la pittura europea nella prima metà del Novecento si sarebbe caratterizzata per una nuova visione della realtà basata su un rinnovato rapporto tra soggetto e oggetto. Questo cambiamento venne definito da Haftmann non come un fenomeno nazionale bensì europeo, in cui tuttavia si sottolineava il ruolo predominante svolto da Germania, Francia e Italia. In questo contesto Haftmann evidenziò da una parte un collegamento ininterrotto tra artisti contemporanei del Dopoguerra e artisti delle avanguardie di inizio secolo, dall'altra stabilì una connessione tra realizzazione del libero artista/individuo e autonomia dell'arte astratta. Paul prosegue sottolineando

come nell'ultima parte del libro Haftmann abbia dedicato un capitolo all'arte non europea dal quale si deduce chiaramente che il punto di partenza nel valutare e il criterio di giudizio nella definizione di una cultura mondiale e dunque di un'arte mondiale sia stata l'Europa stessa. Secondo Haftmann, l'espressione estetica dell'arte europea avrebbe acquisito valenza mondiale travolgendo e annientando i "bastioni culturali del folklore" costituitisi e conservatisi durante secoli. Egli si riferiva principalmente all'opera di artisti quali Klee, Kandinsky e Picasso, da lui elevati a maestri indiscussi dell'arte a livello globale. Alle opere di questi artisti, definite da Haftmann "grande progetto stilistico" che si posizionerebbero tra "il grande reale" e "il grande astratto", egli attribuì valore universale. Sulla base di questo giudizio di valore, Haftmann sostenne che gli storici dell'arte che lo avrebbero succeduto avrebbero d'ora in poi potuto esprimersi sull'arte non più da europei ma esclusivamente da "storici mondiali che si occupano di arte globale" (Ibid., 9).

Il carattere di universalismo artistico teorizzato da Haftmann viene investigato inoltre da Walter Grasskamp nell'articolo *Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback-documenta as an International Exhibition (1955-1972)* (Grasskamp 2017, 97-108). Oltre ad analizzare il concetto di un cosiddetto "eurocentrismo selettivo", (Ibid., 99-100) Grasskamp affronta la tematica dell'universalismo. Egli evidenzia come una serie di riproduzioni fotografiche disposte all'entrata della prima Documenta raffiguranti opere d'arte dell'antica Grecia, maschere tribali africane, manufatti delle civiltà mesoamericane e provenienti dalla Mesopotamia avessero l'obiettivo di preparare il visitatore all'arte moderna che avrebbe visto nella mostra. Questa analogia tra arte moderna e arte antica europea e non venne utilizzata secondo Grasskamp per legittimare la disciplina della storia dell'arte anche per mezzo dell'antropologia. Considerata così universale, la produzione artistica contemporanea europea veniva inserita nella globalità della creazione artistica di tutti i tempi piuttosto che in un contesto geografico-politico specifico (Ibid., 101-102). La non ripartizione degli artisti secondo la nazionalità e l'accento posto sulla dimensione internazionale del modernismo rispose all'obiettivo di confermare il preteso carattere di universalismo alla base della Documenta. In realtà non si mise in discussione né la problematica della supremazia dell'arte europea, né si rivalutò l'apporto dell'arte creata fuori dall'Europa. La seconda Documenta, anch'essa basata sull'intento di superare ogni confine nazionale e porsi come "chiarimento per il presente e speranza per il futuro" (Haftmann 1959, 9), servì piuttosto, come spiega inoltre Grasskamp, per esportare le "ultime ricette estetiche europee al resto del mondo" (Ibid., 102-103). Gli artisti provenienti da paesi non europei come Matta e Lam, che d'altra parte costituirono un'eccezione fino alla Documenta del 1992, (Ibid., 103-104) trovarono posto dunque nelle esposizioni del 1959 e del 1964 poiché esclusivamente considerati rappresentanti di espressioni artistiche radicate in movimenti europei.

Come evidenza infine Kristian Handberg nell'articolo *The Shock of the Contemporary: documenta II and Louisiana Museum*, (Handberg 2017, 34-43) avendo definito l'arte astratta il linguaggio artistico mondiale, unificato l'apporto delle singole espressioni nazionali europee in uno congiunto e sancito l'estensione dell'arte moderna europea al mondo intero come modello di una cultura mondiale, Haftmann poté affermare che anche artisti quali il giapponese Sugai, il cileno Matta, il cubano Lam e lo statunitense Pollock, si sentissero a casa esponendo le proprie opere alla Documenta di Kassel (Ibid., 38).

La mostra dedicata a Matta alla Neue Nationalgalerie nel 1970



Fig. 4. Werner Haftmann durante il discorso d'inaugurazione della mostra *Matta* alla Neue Nationalgalerie, Berlino Ovest 1970. © Roberto Matta; SMB, Zentralarchiv/Reinhard Friedrich.

La mostra di Roberto Matta fu inaugurata il 29 aprile 1970 (Fig. 4). Nonostante fosse stata programmata fino al 15 giugno, essa venne in seguito prolungata fino al 30 agosto 1970, probabilmente grazie al successo dell'evento che, come si evince da un documento compilato per l'ente statistico del Land di Berlino, attirò 12.000 visitatori (SMPK-ZA. VA11110: Schriftwechsel St, 04, 1971). Come Haftmann spiegò nella prefazione al catalogo della mostra, l'esposizione si concentrava sulla produzione artistica degli ultimi anni, precisando che per la prima volta la pittura di Matta veniva esposta in maniera esaustiva in Germania (Haftmann 1970, Vorwort).

Nelle intenzioni di Haftmann si trattava in effetti di un progetto espositivo particolarmente impegnativo, dato non solo il numero, ma soprattutto la grandezza delle opere da allestire. Nel carteggio con i collezionisti che avrebbero prestato i quadri per la mostra, Haftmann lo definì di fatto un'impresa "immensa e voluminosa". Come il curatore Henning Bock scrisse al collezionista James Thrall Soby²⁴ il 10 marzo 1970, il progetto si presentava come la più grande mostra di Matta mai realizzata in Germania, facendo risaltare la convinzione che le grandi tele del pittore avrebbero trovato ideale collocazione nella sala per le esposizioni temporanee del museo (Ibid.). L'esposizione berlinese rappresentava infatti la tappa successiva rispetto alla mostra centrata sulle opere realizzate da Matta tra 1937 e 1963 che era stata presentata alla Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen a Düsseldorf nel 1963. Come aveva scritto il direttore Karl-Heinz Hering (1928-2015) nella prefazione al catalogo, questa mostra aveva rappresentato per il pubblico tedesco il primo "incontro approfondito" con l'opera dell'artista dopo la Documenta II (Hering 1963, Vorwort).

²⁴ James Thrall Soby (1906-1979) era all'epoca membro del consiglio di amministrazione del MoMA di New York.

Come vennero descritte e caratterizzate l'opera e la formazione artistica di Matta in occasione della mostra alla Neue Nationalgalerie? Nella sua analisi, Haftmann si rifecce fundamentalmente al testo redatto per l'enciclopedia della storia dell'arte contemporanea e scrisse:

Matta, il cileno, è tutt'altro che una specie esotica. Egli è di origine franco-spagnola [...]. Anche il suo pensiero pittorico si sviluppò in stretto contatto con la pittura francese del Surrealismo e le sue particolari varianti della diaspora americana, durante la guerra, alle quali egli stesso prese parte attivamente. I punti fissi del suo percorso di vita furono Parigi, New York, Roma. Il centro rimase Parigi. (Haftmann 1970, Vorwort).

Come accaduto nel testo introduttivo all'arte contemporanea del tomo di illustrazioni relativo all'enciclopedia pubblicato nel 1955, Haftmann accostò Matta a Lam scrivendo:

La dissolvenza mitica della realtà è il segno distintivo della sua arte. Qui [a Parigi] egli incontra a volte l'altro 'esotico' dell'*École de Paris*, Wifredo Lam, il cubano dall'avventurosissima origine. Ciò lascia dunque presupporre che le origini cilene di Matta non siano rimaste senza traccia, che la sua apertura verso la presenza di riflessi mitici nell'inconscio della psiche e le allucinatorie compenetrazioni della realtà con i suoi possibili retroscena mitici possa esserne da esse condizionata (Ibid.).



Fig. 5. Visione d'insieme della mostra. © Roberto Matta; SMB, Zentralarchiv/Reinhard Friedrich.

L'apporto artistico di Matta venne dunque individuato da Haftmann nella matrice europea, precisamente francese, del Surrealismo. Le origini cilene del pittore, anch'esse ricondotte alla provenienza europea dei genitori, paiono inoltre, come avvenne per Lam, semplicisticamente inserite nella categoria dell'esotismo. Esse contribuirono, secondo Haftmann, a generare un'espressione artistica caratterizzata genericamente come mitica, magica e derivante, in seguito all'incontro con la cultura messicana avvenuto durante il viaggio di alcuni mesi intrapreso nel 1941, dal contatto con il mondo segnico "arcaico-demonico" dell'arte antica messicana. Haftmann scrisse infine che l'immaginazione dell'artista orientata al mito si inserì in un'espressione artistica certa solo in seguito all'avvenuto incontro con André Breton e Marcel Duchamp e



Fig. 6. Visione d'insieme della mostra. © Roberto Matta; SMB, Zentralarchiv/Reinhard Friedrich.

si sviluppò dunque nel Surrealismo (Ibid.). Inoltre, non v'è dubbio alcuno che l'interesse di Haftmann per la produzione più recente dell'artista caratterizzata da opere dipinte su grandi superfici rispondesse anche a esigenze museologiche, considerando che Matta aveva esordito creando tele di dimensioni medie (Fig. 5-6). A partire dagli anni quaranta l'artista aveva affermato che la grandezza delle tele rivestiva per lui una nuova importanza, poiché esse gli consentivano di esprimere appieno il messaggio che egli intendeva comunicare. Cominciando a dipingere su tele di grandi dimensioni, Matta divenne il primo pittore surrealista a lavorare su grande scala. Questa trasformazione avvenne a New York dove stavano emergendo gli artisti dell'Espressionismo astratto sui quali le opere di Matta ebbero un impatto considerevole (Desmond 2018, 173-174). L'allestimento delle opere di Matta e Lam acquisite per la collezione permanente della Neue Nationalgalerie.

In Germania Matta era rappresentato dalla galleria Michael Hertz di Brema. In questa galleria Haftmann aveva acquistato due opere dell'artista: *L'année 1944* realizzata nel 1942 a New York (127 x 97 cm), acquisita nel 1968 per 34.000 marchi e *Malitte* realizzata nel 1962 a Roma, comprata nel 1967 al prezzo di 45.000 marchi (SMPK-ZA. VA11107, Schriftwechsel des Direktors A-G, 01, 1971: lettera di Frank Steigerwald a Umberto Allemandi non datata).

Nel 1966 Haftmann aveva conseguito un'importante opera di Lam intitolata *Les Noces* realizzata nel 1947 (216 x 200 cm) per 65.000 marchi dalla galleria Pierre Matisse di New York. Da una lettera inviata al gallerista monacense Otto van de Loo si evincono interessanti informazioni sul valore delle opere di Matta e Lam all'epoca. Haftmann, interessato all'acquisto di un'opera di Asger Jorn ma contrariato dal prezzo di 120.000 marchi proposto dal gallerista, afferma di aver recentemente comperato opere molto importanti di artisti tanto importanti quanto Jorn, quali Matta e Lam, pagando all'incirca la metà della cifra proposta (SMPK-ZA. II B/NG 038 VA6793: lettera da Haftmann a Otto van de Loo datata 5 gennaio 1968).

Inoltre, come si legge in una lettera redatta dall'assistente della galleria Iolas Bénédicte Pesle il 17 ottobre 1970, Haftmann aveva manifestato interesse nell'acquisire un'opera di Matta tra quelle in mostra alla Neue Nationalgalerie indicando tra le sue possibili scelte *Dar a la luz un mundo* o *Being with [a horrible crisis in society]* che, ricordiamo, erano state esposte rispettivamente alla Documenta III e alla Documenta II. Poiché entrambe le opere facevano parte della collezione personale dell'artista e della sua famiglia, la trattativa non ebbe seguito (SMPK-ZA. VA10180: Schriftwechsel).

Una lettera redatta il 10 marzo 1967 e indirizzata alla galleria Krugier di Ginevra testimoniarebbe inoltre il potenziale interesse di Haftmann per una mostra dedicata a Lam. L'artista si rivolse al direttore della Neue Nationalgalerie, attraverso la galleria svizzera, a proposito di un catalogo da preparare per una imprecisata mostra a Berlino. Lam, inoltre, meravigliato di non aver più ricevuto sue notizie e del fatto che Haftmann non avesse reagito alle lettere speditegli dopo la mostra dell'artista tenutasi alla Kestner-Gesellschaft di Hannover, organizzata dal direttore Wieland Schmied (1929-2014), gli scrisse di volersi occupare dell'assunto prima della sua imminente partenza dall'Europa per due mesi. All'epoca, infatti, una grande mostra itinerante dell'opera di Lam stava avendo luogo in importanti musei europei quali appunto la Kestner-Gesellschaft di Hannover, lo Stedelijk Museum di Amsterdam e il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (Archives Wifredo Lam, Paris). Probabilmente questa lettera si riferisce a una tappa berlinese dell'esposizione itinerante che, stando alle informazioni contenute nell'archivio dell'artista in possesso del figlio Eskil Lam, non ebbe luogo per ragioni finanziarie.²⁵

Particolarmente interessante a questo proposito risulta il breve testo introduttivo all'opera di Lam redatto da Schmied in occasione della mostra avvenuta nel 1966 alla Kestner-Gesellschaft, nel quale la tappa berlinese della grande mostra itinerante venne citata. La retrospettiva che riuniva cento opere realizzate tra 1938 e 1966 era la prima ad avere luogo in Germania dove l'artista, come sottolinea Schmied, sebbene avesse già esposto a Kassel, Darmstadt e Leverkusen, era ancora poco conosciuto (Schmied 1966, 6).

Malitte di Matta e *Les Noces* di Lam, che Haftmann chiamava nella sua corrispondenza e nei suoi testi "giungla", (Haftmann 1976, 45) facendo riferimento alla famosa serie di tele di Lam rappresentanti questo motivo in cui egli inseriva quest'opera, vennero presentate nel 1973 in un allestimento che riuniva le acquisizioni nella sala a piano terra normalmente destinata alle mostre temporanee (Fig. 7-8). Attraverso alcune lettere e fotografie risulta oggi possibile comprendere, seppur in maniera limitata, la concezione museografica di Haftmann relativa ad alcune delle opere esposte, tra cui quelle di Matta e Lam.

Come si evince dalle fotografie che ritraggono la parte centrale della sala espositiva (Fig. 9), i quadri di Matta e Lam si trovavano sul fondo, ai lati della tela astratta di grandi dimensioni di Sam Francis. *Les Noces* di Lam venne posizionata a sinistra del quadro di Sam Francis, rinominato da Haftmann *Floating continents*, mentre *Malitte* di Matta venne disposta alla sua destra (SMPK-ZA. VA11122: Schriftwechsel des Direktors A-K,

²⁵ Ringrazio Eskil Lam (Archives Wifredo Lam, Paris) per le preziose informazioni fornitemi in data 12 dicembre 2018.



Fig. 7. Wilfredo Lam, *Les Noces*, 1947, olio su tela, 216 x 200 cm.
© Wilfredo Lam; SMB, Zentralarchiv/Reinhard Friedrich.



Fig. 8. Roberto Matta, *Malitte*, 1962, olio e sabbia su tela, 200 x 290 cm.
© Roberto Matta; SMB, Zentralarchiv/Reinhard Friedrich.

91, 1973: E). Haftmann descrisse la scelta della collocazione delle opere di Matta e Lam con le seguenti parole:

Dietro gli ampi spazi intermedi, accanto al prospetto con Francis Bacon, erano collocati ad esempio il quadro totemico di Wifredo Lam, che costituiva lo sfondo adeguato per «Capricorne», e dall'altro lato l'allucinata scena notturna di Matta, che egli aveva dipinto dopo aver visitato le tombe etrusche a Corneto-Tarquinia. In tal modo in questo mondo della bellezza e dell'intelligenza razionale



Fig. 9. Veduta d'insieme dell'allestimento del 1973 con le tele di Matta e Lam rispettivamente a destra e a sinistra in fondo alla sala.
© Roberto Matta; Wilfredo Lam; SMB, Zentralarchiv/Reinhard Friedrich.

penetrava anche l'elemento naturale e selvaggio nella nostra cultura moderna. (Haftmann 1976, 40).

Il modello originale della scultura *Capricorne* di Max Ernst, esposta durante la terza Documenta, era stato donato dall'artista alla Neue Nationalgalerie. Nella lettera inviata all'artista il 3 settembre 1973 per ringraziarlo, Haftmann scrisse che la scultura era stata collocata in “contatto visivo” con *Oiseau dans l'espace* di Brancusi, *Thème sphérique* di Naum Gabo, *Seated Woman* di Henry Moore e *Sinnende* di Wilhelm Lehmbruck e che per mezzo dell'accostamento di queste opere era stato ottenuto un insieme armonico. Inoltre, egli aggiunse che dietro alla sua opera si trovava la “giungla di Lam” del 1947, un quadro di grande formato di Matta e la gigantesca tela di Sam Francis (SMPK-ZA. VA11122: Schriftwechsel des Direktors A-K, 91, 1973: E).

Anche in questo contesto espositivo dunque, come precedentemente illustrato a proposito della mostra personale di Matta, Haftmann conferisce significato alle opere di Matta e Lam sulla base della loro relazione con il Surrealismo di matrice europea, rappresentato in questo caso dalla figura di Max Ernst.

In questo allestimento creato da Haftmann, che rispondeva all'obiettivo di fornire “senza una didattica palpabile, un'impressione del genere e della ricchezza della cultura del nostro secolo” (Ibid.), la grande tela astratta dell'artista californiano rappresentava il fulcro attorno al quale si snodava tutta la presentazione, che riuniva nella parte centrale della sala una selezione di opere plastiche e si sviluppava lateralmente con le tele di artisti prevalentemente astratti.

A questo proposito è particolarmente interessante notare come anche in questo caso Haftmann abbia cercato di ricreare delle analogie con gli allestimenti sperimentati alla Documenta: l'opera di maggiore impatto visivo presentata nella seconda Documenta fu proprio quella di Sam Francis. *Deep Orange on Black*, esposta nella rotonda che portava alla scalinata per accedere al primo piano del Museum Fridericianum, fungeva da raccordo tra le sale del piano terra dove vennero presentati i maestri del Novecento e la sezione al piano superiore dove vennero esposti i maggiori rappresentanti dell'Astrattismo contemporaneo (Kimpel 2000, 9). Anche in occasione della terza Documenta venne attribuito a Sam Francis un posto di rilievo nella sala centrale del primo piano del Museum Fridericianum attraverso la spettacolare messa in scena di tre grandi tele astratte collocate in un dispositivo espositivo a forma di esagono (Ibid., 11).

Conclusione

In questo breve sguardo d'insieme sull'attività curatoriale di Haftmann si è cercato di delineare, attraverso l'esempio costituito dagli artisti Roberto Matta e Wifredo Lam, le caratteristiche principali del modello teorico che sottostette all'organizzazione delle prime tre edizioni della Documenta di Kassel e che venne successivamente replicato alla Neue Nationalgalerie di Berlino.

La pretesa apertura globale teorizzata da Haftmann in campo storico-artistico celava in realtà una cartografia esclusivamente eurocentrica e occidentale contraddistinta dall'attribuzione di valenza universale all'arte prodotta in realtà solo in alcuni paesi europei. Come sottolinea Harald Kimpel nel saggio intitolato *Werner Haftmann und der „Geist der französischen Kunst“*, Haftmann si rifece a più riprese alla metafora del mazzo fiori utilizzata dal socialista e pacifista francese Jean Jaurès (1859-1914), risalente agli anni precedenti alla Prima guerra mondiale, traslandola alla storia dell'arte. Se nell'immagine di un mazzo di fiori, costituito da fiori

diversi, ciascuno con un colore e una fragranza propri, che tuttavia contribuivano a generare un profumo armonico Jaurès individuò le possibilità della “cooperazione europea”, Haftmann dal canto suo vi traspose l’idea di unità e al contempo varietà della cultura e dell’arte moderna europea (Kimpel 2006, 139; Bode 1955, 25; Haftmann 2012, 27). Kimpel ricorda inoltre come l’arte moderna europea fosse stata paragonata da Haftmann a un grande coro capace di generare un’armoniosa polifonia: “tutte le voci sottostanno a una volontà di espressione uniforme, così anche la cultura contemporanea europea mostra unità di espressione che si configura in uno stile onnicomprensivo” (Kimpel 2006, 138-139). D’altra parte Haftmann sostenne che nella prima metà del Novecento il coro fosse stato coordinato da diverse voci in fasi differenti: dalla Francia attraverso l’opera di Matisse, dei cubisti, degli orfisti e dei surrealisti; dall’Italia per mezzo di Giorgio de Chirico, dei pittori metafisici e degli artisti realisti del Ritorno all’ordine e infine dalla Germania con l’Espressionismo e con Paul Klee (Haftmann 2012, 26). Secondo Haftmann, il “modello ispiratore della cultura europea”, divenuto fondamento di una “cultura mondiale”, aveva “liberato forze creatrici possenti, singolari e grandiose” in altre regioni del mondo, le quali avrebbero consentito a questi paesi di affermare il proprio peso e la propria importanza in campo culturale. Haftmann affermava di conseguenza che l’Europa non poteva più essere percepita come un “fenomeno isolato” ma prendendo in considerazione le connessioni con le “nuove forze creatrici” che si erano venute manifestando altrove (Ibid., 26-27).

In questa visione Haftmann inserì l’elevazione dell’arte astratta europea a espressione artistica del futuro e del mondo libero e democratico, proclamata durante la seconda Documenta nel 1959. L’applicazione pratica delle teorie di Haftmann si concretizzò dunque per la prima volta nel contesto effimero di una manifestazione artistica temporanea quale la Documenta di Kassel, dove Haftmann ebbe modo di allestire l’arte del Novecento secondo la progressione temporale e artistica che aveva canonizzato nella sua enciclopedia edita nel 1954. Nominato direttore della Neue Nationalgalerie di Berlino Ovest nel 1967, Haftmann poté estendere l’applicazione delle proprie teorie storiche-artistiche, ancora una volta basate sull’enciclopedia dell’arte contemporanea, all’attività curatoriale in un museo nazionale, con l’intento, non facile e neppure sempre riuscito, di plasmare la collezione e il programma espositivo di un’istituzione stabile e duratura.

L’attività di Haftmann a Berlino Ovest si svolse nella cornice del museo costruito da Mies van der Rohe come tempio della modernità ma allo stesso tempo profondamente radicato nella tradizione architettonica classicista prussiana (Schuster 2003, 31). La Neue Nationalgalerie situata all’interno del Kulturforum, a pochi passi dalla linea di demarcazione della Guerra Fredda denotava la volontà della politica culturale intrapresa dalla Repubblica Federale di Germania, sotto l’influenza statunitense, di dimostrare le proprie prestazioni in campo artistico e implicitamente di affermare il modello politico che rappresentava, sia verso la Germania Ovest che verso la Germania Est (Saalmann 2014, 323).

Bibliografia

Bépoix, Michel, Bazzoli, François, e Marine Soria. *Varian Fry et les candidats à l’exile “sur le quais” Marseille 1940-1940*. Aix-en-Provence: Galerie d’Art, 1999.

Bode, Arnold. *Documenta Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*. Kassel: Museum Fridericianum. München, 1955.

II. *Documenta '59 Kunst nach 1945 internationale Ausstellung. Malerei, Skulptur, Druckgraphik*, a cura di Arnold Bode. Kassel: Museum Fridericianum. Köln, 1959.

Chavanne, Blandine, e Anne Tronche. *Wifredo Lam: voyages entre Caraïbes et avant-gardes*. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes. Lyon, 2010.

David, Catherine. *Wifredo Lam*. Paris: Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. London: Tate Modern. Paris, 2015.

Desmond, Morris. *The lives of the Surrealists*. London: Thames & Hudson, 2018.

Fastert, Sabine. "Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei" Werner Haftmanns Prinzipien der Kunstbetrachtung. In *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmung*, a cura di Stephen Albrecht, Michaela Braesel, Sabine Fastert, Andrea Gottdang, e Gabriele Wimböck, 311-325. München, Berlin, 2008.

Fletcher, Valerie. *Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers Diego Rivera Joaquín Torres-García Wifredo Lam Roberto Matta*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1992.

Franc, M. Helen. "The Early Years of the International Program and Council." In *Studies in Modern Art 4*, The Museum of Modern Art, a cura di Barbara Ross Geiger, e Lucy O'Brien, 108-149. New York, 1994.

Fry, Varian. *Livrer sur commande. Quand les artistes, les dissidents et les Juifs fuyaient les Nazis* (Marseille 1940-1941). Marseille, 2017.

Goizueta, T. Elizabeth. *Matta: making the invisible visible*. Boston: McMullen Museum of Art. Chestnut Hill, 2004.

Grasskamp, Walter. "Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?" In *Mythos Documenta. Kunstforum international* 49.3 (1982): 15-22.

Grasskamp, Walter. "Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback-documenta as an International Exhibition (1955-1972)"- In *On Curating. The documenta issue* 33 (2017): 97-108.

Haftmann, Werner. "Malerei nach 1945. Einführung". In *II. Documenta '59 Kunst nach 1945 internationale Ausstellung. Malerei*, a cura di Arnold Bode, 11-19. Kassel: Museum Fridericianum, 1959.

Haftmann, Werner. *Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart*. München, 1960.

Haftmann, Werner. "Einführung documenta III". In *Documenta III Internationale Ausstellung*. Kassel: Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie, a cura di Siegfried Hagen, e Alfred Nemeček, 14-17. Köln, 1964.

Haftmann, Werner. "Von den Traditionen und vom Stand der Neuen Nationalgalerie." In *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 169-185. Berlin, 1967.

- Haftmann, Werner. *Die Neue Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*. Berlin, 1969.
- Haftmann, Werner. "Vorwort." In *Matta*. Berlin: Neue Nationalgalerie, 1970.
- Haftmann, Werner. "Nationalgalerie 1967-1974. Ein Rückblick." In *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 33-53. Berlin, 1976.
- Haftmann, Werner. *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln, 1980.
- Haftmann, Werner. *Verfemte Kunst: bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln, 1986.
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert 1. Eine Entwicklungsgeschichte mit über 500 Künstlerbiographien*. München, 1987 [1954].
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert 2. Eine Bildenzyklopädie mit 1011 Abbildungen*. München, 1987 [1955].
- Haftmann, Werner. "Einheit und Vielfalt der europäischen Künste (1957). Vortrag anlässlich der Tagung der Europäischen Kulturstiftung in Amsterdam 22-24. November 1957." In *Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1947-1990*, a cura di Evelyn Haftmann, e Wouter Wirth, 13-30. München, 2012.
- Haftmann, Werner. "Über das moderne Bild (1955). Eröffnungsrede zur Ausstellung 'documenta' Kunst des 20. Jahrhunderts am 15.07.1955." In *Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1947-1990*, a cura di Evelyn Haftmann, e Wouter Wirth, 31-40. München, 2012.
- Haftmann, Werner. "Von den Inhalten der modernen Kunst (1959). Rede anlässlich der Eröffnung der 'II. documenta' am 11.05.1959." In *Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1947-1990*, a cura di Evelyn Haftmann, e Wouter Wirth, 41-58. München, 2012.
- Haftmann, Werner. "Die institutionelle Gefahr (1964). Rede anlässlich der Eröffnung der 'documenta III' am 27.06.1964." In *Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1947-1990*, a cura di Evelyn Haftmann, e Wouter Wirth, 58-68. München, 2012.
- Handberg, Kristian. "The Shock of the Contemporary: documenta II and Louisiana Museum." In *On Curating. The documenta issue 33* (2017): 34-43.
- Hardebusch, Christoph. "Kulturforum." In *Mies van der Robes Neue Nationalgalerie in Berlin*, a cura di Gabriele Wachter, 33-55. Berlin, 1995.
- Hentzen, Alfred. "Die Entstehung der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais." In *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 9-75. Berlin, 1972.

- Hering, Karl-Heinz. *Roberto Sebastián Matta*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1963.
- Hildebrand, Sonja. "Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie." In *Mies van der Robes Neue Nationalgalerie in Berlin*, a cura di Gabriela Wachter, 7-32. Berlin, 1995.
- Jäger, Joachim, von Marlin, Constanze, e Odier André. *Die Ausstellungen: Neue Nationalgalerie 1968-2015*. Berlin, 2018.
- Kimpel, Harald, Stengel, Karin. *Documenta 1955: Erste internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen, 1995.
- Kimpel, Harald. *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*. Köln, 1997.
- Kimpel, Harald. *II. Documenta '59: Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*, a cura di Karin Stengel. Bremen, 2000.
- Kimpel, Harald Stengel, Karin. *III. Documenta: internationale Ausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen, 2005.
- Kimpel, Harald. Werner Haftmann und der „Geist der französischen Kunst“. In *In die Freiheit geworfen*, a cura di Martin Schieder, e Isabelle Ewig. Berlin, 2006.
- Der geteilte Himmel 1945 – 1968*, a cura di Udo Kittelmann, Joachim Jäger, e Dieter Scholz. Berlin: Neue Nationalgalerie, 2014.
- Lorente, J, Pedro. *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*. Farnham, Surrey, 2011.
- Lowery Stokes, Sims. *Wifredo Lam and the international avant-garde 1923-1982*. Austin, 2002.
- McClellan, Andrew. *The art museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, 2008.
- Merkert, Jörn. "Neubeginn in Erinnerung an die Tradition des Kronprinzen-Palais. Werner Haftmann und die Nationalgalerie am Kulturforum." In "Der Deutschen Kunst..." *Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, a cura di Claudia Rückert, e Sven Kuhrau, 152-170. Leipzig, 1998.
- Montaner, Josep Maria. *Museums for the 21st Century*. Barcelona, 2003.
- Paul, Barbara. "Schöne heile (Welt)ordnung. Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst." In *Kritische Berichte*, 2 (2003): 5-27.
- Matta du surréalisme à l'histoire*, a cura di Christine Poullain, e Claude Miglietti. Marseille: Musée Cantini, 2013
- Saalmann, Timo. *Kunstpölitik der Berliner Museen 1919-1959*. Berlin, 2014.

Matta: un surrealista a Roma, mostra nel centenario della nascita, a cura di Claudia Salaris. Roma: Auditorium Parco della Musica, 2012

Schmied, Wieland. *Wifredo Lam*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1966.

Schmied, Wieland. *Matta*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1974.

Schmied, Wieland. *Matta*. München: Hypo-Kulturstiftung Kunsthalle. Wien: Kunsthaus. Tübingen, 1991.

Schulze, Franz, Windhorst, Edward. *Mies van der Rohe a critical biography*. Chicago, 2012.

Schuster, Peter-Klaus. *Die Neue Nationalgalerie*. Berlin, 2003.

Schwarze, Dirk. *Meilensteine. Die documenta 1 bis 13: Kunstwerke und Künstler*. Berlin, 2012.

Schwarze, Dirk. *Die Karriere einer Ausstellung 60 Jahre documenta*. Blickpunkt Hessen, 19. Wiesbaden, 2015.

Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1968 der Weg zur Neuen Nationalgalerie, a cura di Christina Thomson, e Petra Winter. Berlin, München, 2015.

Tietenberg, Annette. "Eine imaginäre documenta oder Der Kunsthistoriker Werner Haftmann als Bildproduzent". In *documenta 1955 Ein wissenschaftliches Lesebuch*, a cura di Simon Großpietsch, e Kai-Uwe Hemken, 266-275. Kassel, 2018.

Tzortzi, Kali. *Where Architecture meets Museology*. Farnham, 2015.

Atti d'archivio

SMPK-ZA. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz:

- VA10180: Matta-Ausstellung (Atti relativi alla mostra di Roberto Matta).

- VA11105: Schriftwechsel des Direktors A-L, 01, 1971 (Corrispondenza del direttore).

- VA11107: Schriftwechsel des Direktors A-G, 01, 1971 (Corrispondenza del direttore).

- VA11122: Schriftwechsel des Direktors A-K, 01, 1973 (Corrispondenza del direttore).

- VA11110: Schriftwechsel St, 04, 1971 (Corrispondenza).

- SMPK-ZA. II B/NG 038 VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971 (Corrispondenza e offerte da persone, musei e gallerie).

Archives Wifredo Lam, Paris.

Historisches Archiv Akademie der Künste Berlin: Presse-AdK-W 1455; Presse-AdK-W 062 (Stampa in relazione a Werner Haftmann).