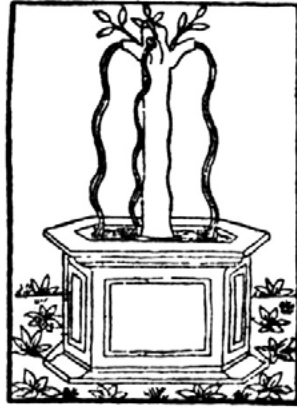


2 | 2021

LA DIANA

Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione
in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena





LA DIANA

*Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena*

LA DIANA

RIVISTA SEMESTRALE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DOI 10.48282/ladiana10 | ISSN 2784-9597

Direttore

Davide Lacagnina

Comitato di redazione

Alessandro Angelini

Roberto Bartalini

Luca Quattrocchi

Comitato scientifico

Barbara Agosti, Università degli studi di Roma 'Tor Vergata'

Rosa Alcoy i Pedrós, Universitat de Barcelona

Alessandro Angelini, Università degli studi di Siena

Roberto Bartalini, Università degli studi di Siena

Silvia Ginzburg, Università degli studi Roma Tre

Margherita Guccione, Ministero della cultura

María Dolores Jiménez-Blanco Carillo de Albornoz, Universidad Complutense de Madrid

Henry Keazor, Universität Heidelberg

Claudio Pizzorusso, Università degli studi di Napoli 'Federico II'

Luca Quattrocchi, Università degli studi di Siena

Victor M. Schmidt, Universiteit van Utrecht

Carl Brandon Strehlke, Philadelphia Museum of Art

Autorizzazione del Tribunale di Siena

Registro dei Periodici n. 4 del 26/02/2021

Proprietà

Università degli studi di Siena

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso

Direzione e Comitato di redazione

Università degli studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Palazzo San Galgano

via Roma, 47

53100 Siena

www.ssbsa.unisi.it/it/la-diana

ladiana@unisi.it



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SIENA



DIPARTIMENTO DI SCIENZE
STORICHE E DEI BENI CULTURALI



SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONI
IN BENI STORICO ARTISTICI

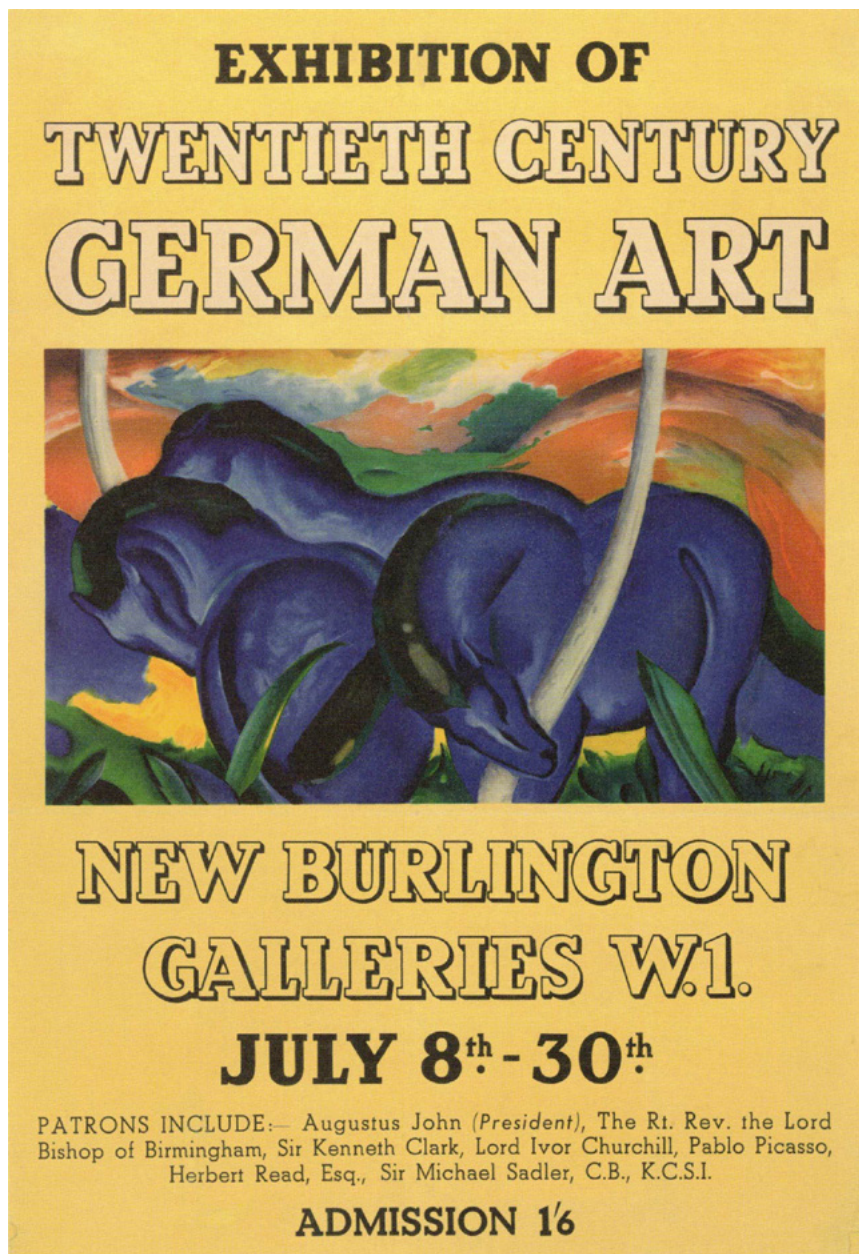
La difesa dell'“arte degenerata” a Londra nel 1938: nuovi studi

Luca Quattrocchi

Molto si è pubblicato, fin dagli anni Sessanta, sulla tristemente celebre mostra dell'“arte degenerata” tenutasi a Monaco nel 1937: una copiosa messe di studi che ha affrontato l'argomento sotto molteplici prospettive, dall'organizzazione della mostra al suo impatto sui musei e l'ambiente artistico di importanti città tedesche (da Mannheim a Weimar, da Colonia a Stoccarda, da Dresda a Lipsia), dalla riabilitazione dell'“arte degenerata” nella Germania del dopoguerra al problema delle restituzioni delle opere confiscate. Il catalogo della memorabile mostra *Degenerate Art* curata da Stephanie Barron per il Los Angeles County Museum of Art nel 1991 costituisce un imprescindibile riferimento, tanto documentario che storico-critico, degli studi sull'argomento,¹ seguito dalla monografia di Christoph Zuschlag (1995)² e più di recente, tra molti altri contributi, dal catalogo dell'esposizione *Degenerate Art* tenutasi alla Neue Galerie di New York nel 2014, che pur in un'ottica più ristretta approfondisce alcuni aspetti connessi all'esposizione del 1937.³

Scarsa attenzione è stata viceversa riservata alle reazioni fuori della Germania alla mostra monacense, la quale com'è noto stabiliva una radicale revisione della produzione artistica europea degli ultimi cinquant'anni, e in particolare sanciva la condanna e la conseguente eliminazione, anche fisica, di ogni forma d'arte d'avanguardia. Se in paesi alleati come l'Italia il drastico operato ‘sanificatore’ di Hitler venne salutato con plauso e i ‘principi del Führer’ apertamente condivisi, e ne fanno fede le entusiastiche recensioni alla mostra da parte di eminenti personalità del sistema dell'arte come Ugo Ojetti e Antonio Maraini,⁴ nei paesi non allineati politicamente con il Terzo Reich e negli ambienti artistici d'avanguardia le reazioni in verità non furono così incisive e veementi come la gravità della situazione avrebbe imposto.

In Francia gli artisti e critici tedeschi esuli dalla Germania nazista organizzarono diverse attività di protesta contro la mostra monacense e a favore degli artisti ‘degenerati’, destinate però ad avere scarsa visibilità pubblica; così come il manifesto di fondazione del gruppo egiziano di tendenza surrealista Art et Liberté (1938), che sotto il polemico ed esplicito titolo *Vive l'art dégénéré* attaccava apertamente l'«abjecte aggression» della Germania nazista e i suoi «mythes régressifs» i quali altro non sono



1. Locandina (con *I grandi cavalli blu* di Franz Marc, 1911) della mostra *Twentieth Century German Art* (Londra, New Burlington Galleries, 8-30 luglio 1938).

che «de véritables camps de concentration de la pensée», non poté che risolversi in un generoso quanto marginale atto di opposizione.⁵

Di ben altro spessore e rilevanza pubblica fu invece l'esposizione *Twentieth Century German Art*, inaugurata a Londra nelle prestigiose sale delle New Burlington Galleries nel luglio 1938. Con ben 269 opere esposte (e almeno altrettante non esposte per motivi di spazio ma visibili a richiesta), molte delle quali in vendita a beneficio degli artisti in esilio, la mostra proponeva un'imponente panoramica dell'arte tedesca

degli ultimi cinquanta anni, pressoché inedita per il pubblico inglese: dalla Secessione berlinese al Blaue Reiter, dalla Brücke a Dada, dalla Neue Sachlichkeit al Bauhaus e al Surrealismo, con opere importanti di artisti 'degenerati' quali Corinth, Kokoschka, Marc, Kandinsky, Klee, Kirchner, Beckmann, Dix, Ernst, Feininger, Schlemmer.

Tanto (succintamente) citata dalla storiografia quanto malnota, la mostra londinese del 1938 è stata ritenuta fino ad oggi un'iniziativa inglese a carattere spiccatamente politico concepita, o almeno organizzata, da Herbert Read in aperta opposizione al bando nazista dell'arte degenerata', e dall'esito circoscritto e per lo più fallimentare. D'altronde il ruolo preminente di Read, che compare nel catalogo della mostra come presidente del Comitato organizzatore, appariva pienamente plausibile: anarchico e antihitleriano, l'influente direttore del «Burlington Magazine» era un acceso difensore del modernismo e un buon conoscitore dell'arte contemporanea tedesca, la cui linea in più occasioni aveva indicato come alternativa alla dominante influenza francese, e solo due anni prima aveva organizzato, proprio nelle New Burlington Galleries, la memorabile mostra internazionale del Surrealismo.

In realtà le personalità cui si deve il progetto della mostra londinese sono altre, e assai più articolati e complessi sono la genesi, gli obiettivi e gli esiti dell'esposizione. È quanto dimostra, con dovizia di documentazione inedita, Lucy Wasensteiner nel catalogo delle due mostre *London 1938*, curate assieme a Martin Faass e tenutesi a Londra e a Berlino tra 2018 e 2019 (fig. 2),⁶ e soprattutto nell'ottima monografia del 2019 *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London* (fig. 3).⁷

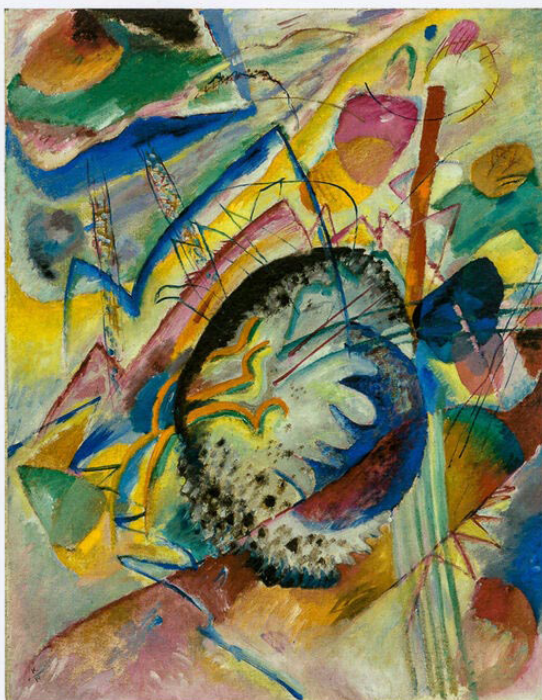
La difficoltà principale nella ricostruzione delle vicende che sono all'origine dell'esposizione *Twentieth Century German Art* risiede nella scarsità delle fonti primarie: come spesso accade, la documentazione relativa all'organizzazione della mostra non si è conservata, e il riferimento principale consiste nello smilzo catalogo e nella rassegna stampa dell'epoca. Il catalogo peraltro, non illustrato tranne la copertina con *I grandi cavalli blu* di Franz Marc, riporta la traduzione in inglese dei titoli delle opere esposte, in alcuni casi assai generici, con l'indicazione talvolta del prestatore ma più spesso con l'altrettanto generica dicitura *Private collection*. Considerata la scarsa presenza di opere moderne tedesche in Inghilterra, tanto nei musei che nelle collezioni private e nelle gallerie d'arte, la maggioranza delle opere esposte proveniva quindi dall'estero: la ricerca di Wasensteiner è consistita innanzitutto nella non facile identificazione delle opere esposte e della loro provenien-

za (i cui risultati sono riassunti in due utilissime appendici a chiusura della monografia), al fine di identificare i diversi prestatori e i contatti intercorsi con i promotori della mostra, e comprenderne le rispettive motivazioni.

Sulla scorta di una capillare quanto diramata indagine archivistica, Wasensteiner ricostruisce con precisione l'inedita genesi della mostra londinese, una genesi polisenso e sfaccettata tanto per le personalità coinvolte che per le finalità primarie e secondarie. Si trattò a tutti gli effetti di un progetto internazionale nato negli ambienti degli *émigrés* tedeschi e dei sostenitori dell'arte modernista tra Londra, Zurigo e Parigi: la prima iniziativa, all'indomani della mostra dell'arte degenerata' e sull'onda dello sdegno da questa suscitato, venne presa da due galleriste, l'inglese Noel Norton, moglie di un diplomatico e proprieta-

London 1938

Lucy Wasensteiner
Martin Faass

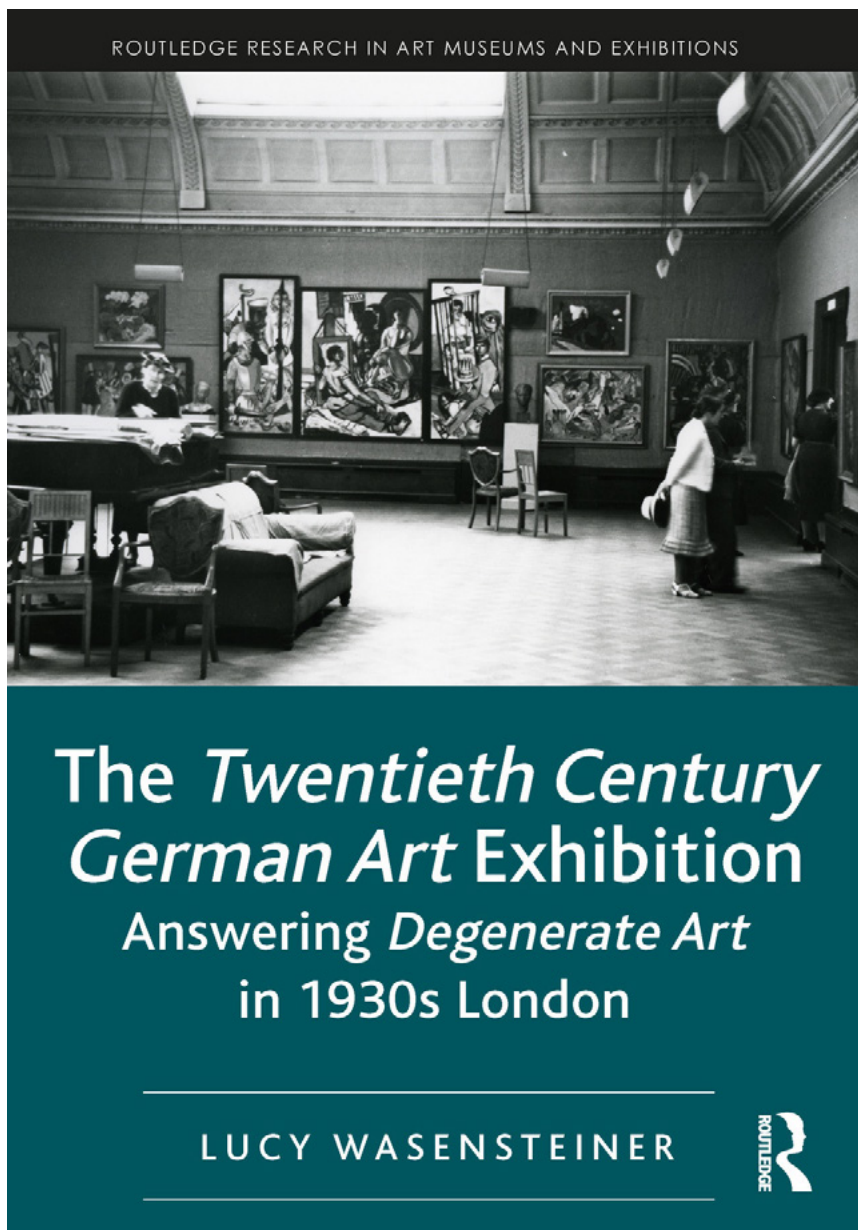


Defending
'degenerate'
art

Mit Kandinsky,
Liebermann
und Nolde
gegen Hitler



2. Copertina (con *Improvvisazione senza titolo II* di Wassily Kandinsky, 1914) del libro di Lucy Wasensteiner e Martin Faass (a cura di), *London 1938*, catalogo delle mostre *London 1938. Defending "degenerate" German Art* (Londra, The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, 13 giugno-14 settembre 2018) e *London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler* (Berlino, Liebermann-Villa am Wannsee, 7 ottobre 2018-14 gennaio 2019), Nimbus, Wädenswil am Zürichsee, 2018.



3. Copertina (con la fotografia di una delle sale della mostra) del libro di Lucy Wasensteiner, *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*, Routledge, Milton Park, Abingdon, 2019.

ria della London Gallery con all'attivo significative esposizioni di arte modernista (Munch, Moholy-Nagy, Schlemmer), e la svizzera Irmgard Burchard, impegnata nel milieu zurighese degli esuli dalla Germania nazista e dealer di artisti quali Klee. Ben presto le due donne coinvolsero nel loro progetto di una mostra londinese dal titolo *Banned Art* il critico tedesco di origine ebrea Paul Westheim, creatore della rivista «Das Kunstblatt» (1917-33), esule a Parigi già dal 1933 e tra i membri fondatori del DKb (*Deutsche Künstlerbund*), associazione a sostegno della cultura modernista perseguitata in Germania.

Come argomenta l'autrice, all'indubbia volontà di reazione alla mostra monacense si affiancano quindi altre motivazioni: d'ordine economico e autopromozionale per le due giovani galleriste, di ricollocamento reputazionale e professionale per il critico in esilio. È solo alla fine del 1937, come emerge dai carteggi tra i promotori della mostra, che Read venne coinvolto nel progetto, quando i rapporti internazionali con i principali prestatori erano ampiamente avviati: all'autorevole critico fu affidata la selezione definitiva delle opere da esporre e il loro allestimento nelle sale delle New Burlington Galleries, con ogni probabilità ottenute come sede dell'esposizione grazie al suo intervento. Nei primi mesi del 1938, per motivi diversi, abbandonarono il progetto sia Norton che Westheim (i quali infatti non sono citati nel catalogo, a differenza di Burchard); e infine la mostra poté essere inaugurata, con il titolo politicamente meno impegnativo di *Twentieth Century German Art*, il 7 luglio 1938 alla presenza di un folto pubblico.

Ma da dove proveniva una quantità così ingente di opere moderniste tedesche? A questo aspetto, che rappresenta l'asse portante della ricerca di Wasensteiner e sul quale si innestano le sue considerazioni storico-critiche, sono dedicati i capitoli centrali della monografia, ciascuno dei quali prende le mosse da un *case-study* scelto tra gli *exhibits* della mostra (in particolare i dipinti di Campendonk, Schmidt-Rottluff, Liebermann, Schwitters, Macke, Baumeister) a rappresentare i diversi contesti di provenienza delle opere. I quali in effetti sono assai differenti, e rispecchiano un'ampia gamma di motivazioni al prestito che vanno dal resistenziale al commerciale: alcune opere provenivano da collezioni e gallerie private svizzere e inglesi, altre direttamente da artisti "degenerati" in esilio (Schwitters, Beckmann, Kandinsky, Freundlich), altre persino da collezioni private ancora in Germania, esportate grazie ai privilegi diplomatici di cui godevano alcuni degli organizzatori (nazionalità svizzera o status professionale). Ma i prestiti più significativi provenivano da collezioni private costituite in Germania prima del 1933 e successivamente trasferite in Svizzera presso alcune istituzioni pubbliche: è il caso ad esempio della collezione di Nell Walden, moglie di Herwarth, fondatore della storica galleria berlinese Der Sturm, in deposito presso il Kunstmuseum di Basilea: ben trentanove opere (tra cui lavori di Kandinsky, Marc, Macke, Klee, Kokoschka, Schwitters) della collezione Walden poterono raggiungere Londra grazie all'attiva collaborazione del direttore del museo. Difatti una tra le molte nuove acquisizioni che le ricerche di Wasensteiner offrono, riguarda l'inaspettato appoggio dei musei di Basilea, Berna, Zurigo, Lucerna all'esposizione londinese: un inedito schierarsi delle

istituzioni artistiche elvetiche contro la politica culturale nazista che significava, al contempo, un'opposizione anche alla ufficiale neutralità (che sconfinò talvolta nel collaborazionismo) del loro stesso paese.

Anche sul piano della ricezione dell'esposizione londinese, sbrigativamente definita un 'fallimento' dalla storiografia, il volume di Wasensteiner e il catalogo delle mostre del 2018-19 gettano nuove luci. Sia il pubblico che la stampa inglese identificarono senza esitazioni l'esposizione, nonostante il titolo 'neutro' di *Twentieth Century German Art* rispetto all'originario *Banned Art*, come un'operazione apertamente politica e antinazista e come un attacco personale a Hitler, il quale difatti citò con disprezzo l'esposizione londinese in uno dei suoi discorsi. Riguardo alla valutazione delle opere esposte, e quindi in generale dell'arte modernista tedesca, la stampa inglese ebbe posizioni diversificate: dalle stroncature (tanto che ci si chiese se davvero Hitler avesse poi torto a giudicare 'degenerati' quegli artisti), ai più numerosi apprezzamenti, talvolta da parte di commentatori disorientati dalla lontananza dalla bella forma e dal 'canone latino' dell'arte tedesca, ma pienamente disposti a riconoscere la straordinaria forza espressiva. Sotto il profilo del pubblico l'esposizione fu un indubbio successo: circa 12.000 persone visitarono la mostra, la cui chiusura fu prorogata tre volte raddoppiando la durata inizialmente prevista. Semmai *Twentieth Century German Art* fu un fallimento dal punto di vista economico: poche furono le opere vendute, e gli scarsi ricavi, insufficienti anche a coprire le spese vive, non poterono essere devoluti a sostegno degli artisti in esilio, come era nelle intenzioni degli organizzatori e come dichiarato nel catalogo della mostra.⁸

Sorretta da un ineccepibile apparato documentario e condotta con argomentazioni sempre lucide e convincenti, la monografia di Lucy Wasensteiner rappresenta non solo un'importante revisione riguardo alla genesi e agli esiti della mostra londinese del 1938, e quindi del suo significato storico, ma la inserisce in un più ampio scenario internazionale che evidenzia la complessa rete di relazioni culturali, politiche, resistenziali, diplomatiche, commerciali che si intrecciano sullo sfondo oscuro della fine degli anni Trenta. Il volume costituisce inoltre un'eccellente dimostrazione della validità della metodologia basata sulla ricerca della provenienza delle opere, con tutte le sue implicazioni sotto il profilo del collezionismo, del gusto, del mercato, della fortuna critica: ma che nel quadro dei rapporti tra arte e nazismo, allorché in Germania esporre o esportare un'opera d'arte degenerata' poteva voler dire rischiare la vita, assume una valenza che va al di là dello specifico storico-artistico per coinvolgere valori ideologici e civili, di affermazione della primaria libertà esistenziale prima ancora che della libertà di espressione artistica.

¹ Stephanie Barron (a cura di), "Degenerate Art". *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 17 febbraio-12 maggio 1991), Abrams, New York, 1991.

² Christoph Zuschlag, "Entartete Kunst". *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1995.

³ Olaf Peters (a cura di), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, catalogo della mostra (New York, Neue Galerie, 13 marzo-30 giugno 2014), Prestel, Munich-London-New York, 2014.

⁴ Ugo Ojetti, *Arte nostra a Berlino*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1937; Antonio Maraini, *Esposizioni. L'arte tedesca al bivio - Una esposizione positiva e una negativa*, «Nuova antologia», 72,

1576, 16 novembre 1937, pp. 238-240.

⁵ Il manifesto, datato 22 dicembre 1938, è redatto in francese e in arabo, e reca la riproduzione di *Guernica* di Picasso. Si veda: Sam Bardaouil, Till Fellrath (a cura di), *Art et Liberté. Umbruch, Krieg und Surrealismus in Ägypten (1936-1948)*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, 15 luglio-15 ottobre 2017), Skira, Paris 2016, pp. 68-69.

⁶ Lucy Wasensteiner e Martin Faass (a cura di), *London 1938*, catalogo delle mostre *London 1938. Defending "degenerate" German Art* (Londra, The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, 13 giugno-14 settembre 2018) e *London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler* (Berlino, Liebermann-Villa am Wannsee, 7 ot-

tobre 2018-14 gennaio 2019), Nimbus, Wädenswil am Zürichsee, 2018.

⁷ Lucy Wasensteiner, *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*, Routledge, Milton Park, Abingdon, 2019.

⁸ Nel catalogo, oltre al Comitato organizzatore, compare anche il Comitato d'onore, composto da personalità di primissimo piano della cultura europea le quali, pur se non ebbero alcun ruolo nella preparazione della mostra, evidentemente ne condividevano intenti e finalità. Tra questi patrons figurano Clive Bell, Karel Čapek, Kenneth Clark, Le Corbusier, James Ensor, Aristide Maillol, Axel Munthe, Pablo Picasso, Jean Renoir, Michael Sadler, Rebecca West, H.G. Wells, Virginia Woolf.