

## Dietro le quinte di *Geplante Malerei* (1974): il contesto internazionale e la genesi della mostra\*

ANDREA DAFFRA

PAOLA VALENTI

### *Verso Geplante Malerei: il contesto internazionale e il ruolo dell'Italia*

Adesioni convinte se non entusiaste, indifferenze vistose seguite da caute aperture, referti minuziosi alternati a sguardi sbrigativi. Tra questi atteggiamenti di segno opposto è maturata un'esperienza che, già dal suo debutto espositivo attorno al 1972, ha scontato la pena di essere chiamata con nomi sempre diversi. "Pittura pittura", "Pittura analitica", "Pittura fondamentale", "Pittura fredda", "Pura pittura", soprattutto "Nuova pittura". Sono i sintagmi, i più frequenti, coniatati nel giro di un lustro per definire un'attitudine alla riflessione sullo statuto della pittura e sulla pratica del dipingere (Belloni, 2020, p. 11).

Con queste parole Fabio Belloni ha introdotto il saggio *Analisi, lavoro, linguaggio: le scelte della pittura*, nel quale lo studioso ha efficacemente delineato l'articolato panorama della pittura astratta nella prima metà degli anni Settanta riflettendo, tra l'altro, sulle difficoltà di «riconoscere l'atto fondativo di un fenomeno che si è imposto con una catena di mostre germinate in modo dispersivo, con assortimenti e promotori sempre diversi» (Belloni, 2020, p. 11).

Uno dei nodi ancora da sciogliere mette in gioco uno dei pochi sintagmi non elencati da Belloni, ossia quello di *Geplante Malerei*, che nella traduzione dal tedesco diventa in italiano "Pittura progettata"<sup>1</sup>: è con tale locu-

---

\* Nell'ambito di una ricerca svolta in piena collaborazione, il primo paragrafo di questo saggio è da attribuirsi a Paola Valenti, il secondo ad Andrea Daffra.

<sup>1</sup> Così nel catalogo trilingue (tedesco, italiano, inglese) della mostra di Münster, dove per l'inglese viene proposto *Planned Painting* (Honnef, 1974a); le citazioni da questo catalogo riportate nel presente saggio sono fedeli alla versione italiana dei testi.

zione che il critico Klaus Honnef, tra i protagonisti di questa intricata vicenda, intitola la mostra che allestisce nella primavera del 1974 presso il Westfälischer Kunstverein di Münster, di cui era allora direttore. A quell'altezza cronologica lo scenario artistico internazionale era già stato attraversato da molteplici ricerche tese a proporre una pittura "nuova", che ponesse al centro della formulazione teorica e del processo operativo la riflessione sul proprio linguaggio e sui propri mezzi linguistici. I prodromi di tale attitudine sono da ricercarsi, è noto, nel cuore del XIX secolo, soprattutto in ambito francese (dalla pittura analogica di Courbet a quella scientifico-ottica di Seurat e Signac) e, con sempre maggiore evidenza, nella tensione verso l'autonomia dell'opera d'arte che anima la maggior parte dei protagonisti delle avanguardie storiche. È, però, solo intorno alla metà degli anni Sessanta che iniziano a delinearsi esperienze in cui il problema dell'autonomia linguistica si concretizza nella determinazione a liberare la pittura dall'estetica e a ripristinarne il "grado zero", portando alla luce il valore intrinseco del telaio, della tela, del colore, ed è in ciò che risiede il vero quoziente di novità.

Volendo individuare una data non troppo remota dalla quale partire per delineare il contesto internazionale in cui matura *Geplante Malerei*, e accennando alle sole esperienze che possono essere messe in diretta connessione con la mostra, può essere opportuno risalire al 1966, anno in cui Lawrence Alloway organizza al Guggenheim di New York la mostra *Systemic Painting*, con lo scopo restituire un quadro d'insieme della recente pittura statunitense. L'esposizione fotografa una fase di transizione, nella quale i protagonisti dell'Espressionismo astratto e dell'Astrazione Postpittorica stavano lasciando il campo a una generazione impegnata proprio nella ricerca del "grado zero" della pittura. Emergevano come principali esponenti di questa tendenza Robert Ryman, Robert Mangold, Agnes Martin, Brice Marden, quest'ultimo non incluso da Alloway nella rassegna newyorkese, ma presente l'anno seguente, insieme ai tre colleghi, all'Institute of Contemporary Art di Philadelphia nella mostra, curata da Stephen S. Prokopoff, dal titolo assai fuorviante *A Romantic Minimalism*. Nel 1972 i quattro figurano tra i 222 artisti selezionati da Harald Szeemann per *documenta 5*, del cui team curatoriale fa significativamente parte anche Honnef. L'anno seguente Ryman, Mangold e Marden, inclusi da Germano Celant nella mostra *Arte come Arte*, allestita presso il Centro Comunitario di Brera a Milano, sono individuati da Douglas Crimp come gli iniziatori di quella che egli definisce, nel

testo in catalogo, «pittura opaca» (etichetta forse più efficace nella versione in lingua originale *opaque surfaces*):

il problema era di raggiungere l'*equivalente* dipinto della condizione di oggetto della scultura [minimalista, n.d.r.]; e cioè, se si vuole, un senso della superficie – dare alla superficie dipinta una letteralità equivalente a quella conferita all'oggetto-scultura del Minimalismo. La specificità di una "superficie specifica" è inerente alla qualità di opacità, una qualità bandita dalla pittura quando le superfici di oro brunito lasciarono il passo agli spazi pittorici del XIV secolo. Questa è la ragione per cui intendo, a questo proposito, chiamare la pittura recente di carattere radicale "pittura opaca". I suoi iniziatori principali sono Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold e David Novros, ed altri (Crimp 1973, p. n.n.).

*Arte come arte* apre i battenti il 26 aprile 1973; due giorni dopo, alla Casa della Cultura di Livorno inaugura *Tempi di percezione*, curata dal gallerista labronico Roberto Peccolo, che affida a una breve prefazione al catalogo la sua precisa dichiarazione di intenti:

Negli studi di Aricò, Battaglia, Guarneri, Verna, Zappettini in Italia, di Erben e Gaul in Germania, di Teraa e Van Severen in Belgio, ho potuto constatare come tutti questi artisti abbiano maturato contemporaneamente nelle loro opere una diversa sensibilità, che è nata da una risposta all'ambiente culturale nel quale sono vissuti e si sono formati, e che rappresenta un graduale allontanamento dalle precedenti ricerche astratte. In questa rinnovata sensibilità confluiscono il recupero del concetto di "pittura", l'ambiguità di percezione e il nuovo valore dato ai concetti di colore-luce-spazio-tempo; inoltre analoga posizione era riconoscibile nelle opere di Calderara, Geiger, Girke, Jochims e Leverett. Le diverse matrici pittoriche tuttavia fanno sì che ogni artista, pur nell'unità della tematica, sviluppi il problema in maniera autonoma (Peccolo, 1973, p. n.n.).

In prospettiva storica, questa prefazione si rivela assai utile per cogliere alcune peculiarità di quel contesto internazionale, nel quale l'impulso alla ricerca del "grado zero" della pittura proveniente dagli Stati Uniti aveva trovato in Europa un terreno tutt'altro che vergine, bensì attraversato da analoghe sperimentazioni condotte, parallelamente ma autonomamente, da svariati artisti di diverse nazionalità. Si era così generato, appunto, quel coacervo di esperienze disomogenee, non vincolate a un manifesto programmatico o riconducibili a un singolo critico e/o movimento, ma accomunate proprio dall'urgenza di concentrarsi sull'investigazione del linguaggio e del processo pittorico, e in tale coacervo l'Italia si muoveva

in prima linea. *Tempi di percezione* è, per esplicita dichiarazione di Honnef, la mostra dalla quale *Geplante Malerei* riceve il suo primo impulso:

La mostra *Geplante Malerei* fu concepita più di un anno fa. Il suo scopo era di sondare il terreno sul quale era nato e si era andato poi concretizzando un fenomeno come quello della pittura analitica. Animata da una visione ampia del problema, il suo primo impulso fu la mostra *Tempi di percezione* che Roberto Peccolo aveva organizzato a Livorno, in Italia, nel 1973. In confronto ad essa, che per la prima volta aveva richiamato l'attenzione sulle nuove tendenze evolutive dopo il deserto fatto dall'arte concettuale, concedendo però abbastanza spazio alle correnti lirico-coloristiche, la mostra *Geplante Malerei* prende in considerazione solo certi programmi pittorici che posano su una base razionale (Honnef, 1974b, p. n.n.).

Eppure, nonostante il riconoscimento del ruolo fondativo della mostra livornese, l'incontro del critico tedesco con Peccolo e con *Tempi di percezione* non avviene a Livorno, bensì a posteriori e per vie traverse, interessanti da ripercorrere<sup>2</sup>.

Nell'autunno del 1973 Honnef trascorre alcuni giorni nella località ligure di Sant'Andrea di Rovereto, nell'appartamento preso in affitto dall'artista tedesco Winfred Gaul, allora residente a Genova<sup>3</sup>; con loro soggiorna Gianfranco Zappettini, anch'egli destinato a dare apporti decisivi, sia sul piano della prassi pittorica sia su quello della formulazione teorica, all'evoluzione delle ricerche e dei dibattiti internazionali incentrati sui fondamenti linguistici della pittura. Per il tramite di Gaul, Honnef aveva iniziato a lavorare con Zappettini già nel 1971, quando ne aveva incluso le opere nella mostra *Arte concreta – der italienischer Konstruktivismus*, anch'essa organizzata al Kunstverein di Münster (14 agosto – 12 settembre 1971), l'anno dopo averne preso la direzione<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Intervista tramite e-mail a Klaus Honnef, a cura degli autori, dicembre 2024.

<sup>3</sup> Proprio nel 1973 Honnef aveva portato a termine il progetto curatoriale della prima grande retrospettiva di Winfred Gaul inaugurata al Kunstverein di Münster il 10 febbraio 1973 (cfr. Honnef, 1973a).

<sup>4</sup> In uno scritto inedito conservato da Barbara Gaul, moglie di Winfred, Honnef si sofferma sul ruolo fondamentale avuto dall'artista tedesco, dapprima, nella costruzione della rete di rapporti con l'Italia e, in seguito, nell'elaborazione teorica della nuova corrente pittorica: «Parlava correntemente italiano, così gli chiesi di accompagnarmi in Italia per condurre una ricerca. Il risultato fu la prima, ampia mostra sul costruttivismo italiano: Arte Concreta 1971 a Münster. Era stato lui a proporla. [...] In seguito, Winfred ed io cominciammo a elaborare una teoria della PRASSI artistica, applicandola alla pittura. La prima nella modernità. L'esito fu "Pittura Analytica" (1976) [sic], di cui Gaul è uno dei rappresentanti più notevoli in Europa. Winfred era un conoscitore approfondito della pittura – e, come amico, un interlocutore

Zappettini ricorda l'interesse con cui, in quei giorni autunnali, Honnef e Gaul avevano accolto il concetto di «superfici opache» formulato da Crimp nel testo pubblicato nel catalogo di *Arte come Arte*, che lui stesso aveva portato alla loro attenzione dopo aver visitato, a suo dire unico tra i tre, la rassegna milanese; ancora Zappettini ricorda la visita, sempre con Gaul e Honnef, alla galleria genovese La Polena di Edoardo Manzoni dove, dal 13 ottobre all'8 novembre 1973, era stata riallestita *Tempi di percezione*, invariata nella compagine di artisti e nella selezione delle opere, ma accompagnata da un nuovo testo, ora affidato al critico locale Germano Beringheli<sup>5</sup>. Incrociando i ricordi di Zappettini con il racconto "in presa diretta" che Honnef consegna alle pagine del *Tagebuch* pubblicato continuativamente sulla rivista "Kunstforum International" fin dal primo fascicolo, la cui uscita risale proprio alla primavera 1973, si apprende che il 22 ottobre Honnef era arrivato in aereo a Milano, con tre principali obiettivi:

Le ragioni del mio viaggio: un'intervista approfondita con Luigi Veronesi, per la cui retrospettiva a Leverkusen sto scrivendo il testo. La variante italiana del costruttivismo mi interessa in modo particolare, perché da un punto di vista politico è la più ambivalente. In seconda battuta, fare un giro a una mostra sul tema delle nuove tendenze nel campo della pittura, che in Italia hanno particolare seguito. E infine mangiare cucina italiana (Honnef, 1973b, p. n.n.).

All'aeroporto l'aveva accolto l'amica Carla Pellegrini Rocca, titolare della Galleria Milano, già di proprietà, negli anni tra le due guerre, del critico d'arte, editore e poeta Enrico Somaré. La prima giornata milanese di Honnef era trascorsa nella nuova sede della galleria, da pochi mesi trasferita da via della Spiga a via Turati: le conversazioni di lavoro, inframezzate da momenti conviviali, erano avvenute sullo sfondo della mostra di Valentina Berardinone *I luoghi e le tracce*, curata da Vittorio Fagone, ma è probabile che l'interesse del critico tedesco fosse rivolto soprattutto alla mostra in programmazione, dedicata ad Antonio Calderara, dal 1966 presenza assidua in personali e collettive. L'interesse per l'opera di Calderara si inseriva nel nuovo corso, di respiro internazionale e aperto all'esplorazione di nuovi linguaggi, che la Galleria Milano aveva intrapreso proprio a partire dal 1966, quando Pellegrini ne aveva assunto a pie-

---

dotato di uno spiccato acume critico, atto a cogliere gli alti e bassi dell'arte della tarda modernità» (trad. it. a cura di chi scrive).

<sup>5</sup> Da una intervista telefonica con il maestro Gianfranco Zappettini condotta da chi scrive in data 18 dicembre 2024.

no titolo la direzione (Trevisan, 2020, pp. 251): dopo avere organizzato, per il mese di aprile, la mostra *London Under Forty*, collettiva tesa a cogliere la vivacità della coeva scena pittorica d'oltremania, Pellegrini aveva accolto la mostra *Nuove ricerche visive in Italia*, ideata e progettata da Nanda Vigo e introdotta in catalogo da Giorgio Kaiserlian con puntuali riflessioni su come tali ricerche, «benché assai diverse le une dalle altre», si collocassero in «un'area precisa nell'ambito delle prospettive non figurative attuali» (Kaiserlian, 1966, p. n.n.).

Nello stesso anno in cui a New York *Systemic Painting* testimoniava, in tempo reale, le trasformazioni in atto nella pittura americana, in Italia questa mostra provava a fare il punto sull'arte italiana in un momento non meno critico, in cui il rifiuto categorico del «crepuscolarismo estetizzante dei non figurativi lirici» e del «raptus viscerale degli informali» si univa alla perentoria esigenza di stabilire «una nuova affermazione dell'ordine visuale» (Kaiserlian, 1966, p. n.n.).

Al fine di tessere la rete dei rapporti internazionali che saranno alla base delle successive scelte curatoriali di Honnef è importante segnalare, oltre all'attenzione specifica di Carla Pellegrini per Calderara, la partecipazione a *Nuove ricerche visive in Italia* di Mario Nigro, con le sue sperimentazioni sullo *Spazio totale*, e di Zappettini, allora quasi agli esordi, con *Tavola B n. 61*, serie alla quale appartiene anche *Tavola B n. 62*, selezionata dal critico tedesco per la già menzionata mostra *Arte concreta – der italienischer Konstruktivismus* del 1971 dove, significativamente, erano presenti anche cinque opere di Nigro<sup>6</sup>.

Dopo la visita nello studio di Veronesi del giorno successivo, il 24 ottobre Honnef era arrivato a Genova con il «rapido»:

Gianfranco Zappetini [sic] e Winfred Gaul vengono a prendermi in stazione. [...] Andiamo a mangiare in riva al mare; purtroppo il cibo non è un granché. Gianfranco mi mostra i suoi nuovi quadri. Rimango completamente sbalordito: che opere straordinarie. Quadri bianchi con sfumature appena percettibili nel grigio, davvero quasi invisibili. Lavori meravigliosi. Su

---

<sup>6</sup> Al fine di delineare i rapporti di Honnef con il contesto italiano, e più specificamente milanese, può essere utile ricordare la partecipazione di Luciano Caramel alla mostra di Münster come prestatore di opere e come autore di un contributo critico per il catalogo dal titolo *Aspekte der non-figurativen Kunst Italiens 1930-1940* (Honnef 1971, 37-62). Sempre nel 1971, quando *Arte concreta – der italienischer Konstruktivismus* sta ormai volgendo al termine, Honnef cura presso il Zentrum für aktuelle Kunst Gegenverkehr di Aquisgrana la prima personale tedesca di Mario Nigro (9 - 30 settembre 1971), preludio alla successiva antologica del 1972 alla Galerie m di Bochum, che da allora rappresenterà l'opera dell'artista pi-stoiese in Germania.

due piedi decido di organizzare una mostra su questi nuovi fenomeni nella pittura. Zappetini [sic] è dei nostri! (Honnef, 1973b, p. n.n.).

Opere siffatte erano, proprio in quei giorni, esposte nella menzionata tappa genovese di *Tempi di percezione* ed è pertanto assai probabile che fosse proprio questa la «mostra sul tema delle nuove tendenze nel campo della pittura» che Honnef aveva incluso tra le motivazioni del suo viaggio in Italia e che si sarebbe poi rivelata foriera di idee e di importanti sviluppi.

Tale ipotesi pare trovare conferma nell'articolo intitolato *Geometria e colore* che Honnef pubblica nel dicembre del 1973 su "Data", nel quale, peraltro, sono annunciati concetti che saranno ripresi nei testi scritti per accompagnare *Geplante Malerei*, in particolare in quello per il catalogo della seconda edizione della mostra che, come si vedrà, sarà presentata nel novembre 1974 alla Galleria del Milione a Milano: dopo avere aspramente criticato per l'eccessiva inclusività di tendenze pittoriche «estinte» ed estranee alla revisione dei «concetti fondamentali» la mostra *Prospect 73 - Maler Painters Peintres*, curata da Jürgen Harten e inaugurata presso la Kunsthalle di Düsseldorf nel settembre 1973, Honnef scrive:

In Italia, a quanto pare, si è già fatta un po' di chiarezza. Lo testimoniano due recenti mostre: una organizzata a Ferrara, l'altra di una galleria privata a Genova. Certo, entrambe hanno rivelato serie criticità. Accanto ad artisti che hanno proposto nuove forme di pittura, ne sono stati esposti altri che hanno solo preteso di farlo, con un conseguente indebolimento teorico che ha fatto in parte perdere alle mostre la loro forza persuasiva. Ma almeno è stato fatto un tentativo che può essere d'esempio, e con meno lassismo di quanto non sia stato fatto alla Kunsthalle di Düsseldorf (Honnef, 1973c, p. 57)<sup>7</sup>.

La mostra ferrarese è fuor di dubbio da identificarsi in *Un futuro possibile - nuova pittura*, inaugurata al Palazzo dei Diamanti il 16 settembre 1973 (Lecci, 2018, p. 28): nel catalogo il curatore, Giorgio Cortenova, la presenta come una rassegna di «ampio respiro», cui va però attribuito il merito di portare all'attenzione un orizzonte «orientato, lungo diverse linee parallele, in una direzione comune e coerente», ossia quella della «consapevolezza di operare su termini 'minimi'» e della necessaria «simultanei-

---

<sup>7</sup> La stesura di questo articolo (testo italiano / tedesco, versione italiana rivista da chi scrive) fa seguito all'incontro di Honnef con Tommaso Trini, editore di "Data", presso la Galleria Milano, avvenuto il 26 ottobre 1973, nel secondo passaggio a Milano dopo i giorni trascorsi in Liguria (Honnef, 1973b, n.n.).

tà del 'progettare' e del 'fare'» (Cortenova, 1973, pp. VIII-XII)<sup>8</sup>. Come osserva Alberto Rigoni, sono proprio questi «i due nuclei concettuali che si stanno solidificando mostra dopo mostra» (Rigoni, 2007, p. 40).

*Tempi di percezione* e *Un futuro possibile - nuova pittura* condividono la partecipazione degli italiani Aricò, Battaglia, Guarnieri, Verna, Zappettini, dei tedeschi Erben, Gaul, Geiger, Girke, dell'inglese Leverett, del belga Van Severen e dell'olandese Teraa. Rispetto al precedente livornese (che, come si è detto, si ripropone con compagine di artisti invariata nel suo passaggio a Genova), la mostra di Ferrara risponde all'intento del suo curatore di dar conto di un clima "freddo" anche attraverso l'innesto di opere di Cotani, Gastini, Griffa e Morales.

Proprio questo tentativo di "raffreddare" la pittura muove nella direzione in cui intende dirigersi Honnef quando inizia a progettare *Geplante Malerei*, ossia il giorno seguente a quello trascorso a Genova; nel *Tagebuch*, in data 25 ottobre 1973, egli infatti annota:

Sopra Chiavari, Winfred Gaul ha affittato una casa con una vista incantevole sul mare. Quanto mi piacerebbe vivere qui! [...] Forse gli architetti tedeschi dovrebbero venire in Italia per imparare a progettare abitazioni umane. Così come, d'altronde, anche i mercanti d'arte tedeschi. Qui vedrebbero davvero qualcosa di nuovo e non avrebbero più bisogno di spacciare continuamente l'ultimissima riproposizione della scena newyorkese come il *dernier cri* dell'arte. Sta diventando davvero imbarazzante. Roberto Peccolo, gallerista di Livorno, da poco nel settore ma già estremamente capace, viene qui per discutere con me i dettagli della mostra in programma. In Italia i mercanti d'arte sono rapidi. Ha un interesse vitale per l'esposizione. Io non ho nulla in contrario. Le istituzioni artistiche ufficiali come promotori, volontari e involontari, dell'arte e del mercato! Metto subito in chiaro che non posso investire più di un massimo di 15.000 marchi nel progetto. Considerata la nostra situazione finanziaria disastrosa, è già una cifra fin troppo alta. Tutto il resto dovrà essere coperto dalle gallerie interessate. Peccolo accetta, e io prometto di trovare sostenitori in Germania. So già chi contattare (Honnef, 1973b, p. n.n.).

---

<sup>8</sup> È lo stesso Cortenova a dare importante conferma del rapporto tra *Un futuro possibile* e *Geplante Malerei* nel foglio di sala predisposto per la mostra *Grado Zero*, inaugurata il 25 settembre 1974 presso la Galleria d'Arte Moderna Bologna Due: «Nella rassegna *Un Futuro Possibile - Nuova Pittura* [...] in cui Honnef ha ritenuto d'individuare la prima raccolta e chiarificazione internazionale di questo particolare fenomeno pittorico ("Data", N. 10, Milano), sviluppavo il tema della regressione ai livelli minimali del fare pittura, rivolgendomi all'aspetto reticente, azzerante appunto, che sembra il territorio comune ad esperienze anche disuguali. Una pittura, quindi, rappresentativa solo di se stessa: in ogni caso, non pittura, ma concetto del proprio interno linguaggio, proposizione su cui tutta la critica interessata al problema sembra trovarsi d'accordo».

Nella prefazione al catalogo di *Geplante Malerei* Honnef rende sinteticamente conto dei principali passaggi e dei rapporti attraverso i quali la mostra ha preso forma, permettendo così di dare una identità anche ai «sostenitori tedeschi» ai quali egli aveva pensato di rivolgersi fin dal primo momento:

L'idea per questa mostra proviene dall'Italia, è nata nel circolo della Galleria Piccolo a Livorno. In Italia negli ultimi anni già due mostre furono dedicate alle nuove forme della pittura. Il Westfälischer Kunstverein riprende volentieri l'idea d'un'altra mostra collettiva, specialmente perché si occupò già di questo fenomeno nella retrospettiva di Raimund Girke, e lo farà ancora con la mostra dell'opera grafica di Robert Ryman.

La mostra è una cooperazione delle Gallerie Roberto Piccolo, Livorno, de gestlo, Amburgo, m, Bochum, e del Westfälischem [sic] Kunstverein. Si ringraziano vivamente queste gallerie ed inoltre quella di Konrad Fischer, Düsseldorf, la Galleria Milano, Milano, e Skulima, Berlino. In più si ricorda con ringraziamenti il collezionista Heinrich Müller, Düsseldorf, per il prestito di due quadri preziosi. Senza l'aiuto generoso di tutti soprannominati non sarebbe stato possibile di organizzare la mostra. *Last but not least* ringraziamo tutti gli artisti partecipanti, specialmente Winfred Gaul per il suo impegno personale durante la preparazione della mostra. Senza il spontaneo aiuto di tutti coloro il Westfälischer Kunstverein non sarebbe stato capace di realizzare la mostra. Se anche la manifestazione non pretende di dare una visione completa del fenomeno, si cercò però di riunire i rappresentanti più importanti della nuova pittura. Purtroppo fu impossibile di avere dei quadri di Agnes Martin, un fatto per molti riguardi deplorabile. Tuttavia si crede di aver trattato il tema abbastanza sistematicamente. E da constatare infine: la nuova pittura sta appena per formarsi e perciò non può essere analizzato definitivamente (Honnef, 1974a, p. 328).

A distanza di oltre mezzo secolo dall'inaugurazione di quella mostra (Fig. 1 e 2), un'attenta disamina dei documenti che ne hanno accompagnato la genesi può certo contribuire a meglio definire la rete dei rapporti all'interno dei quali essa ha preso vita e a restituirne un'inedita visione da "dietro e le quinte".

# Westfälischer Kunstverein

## Einladung

Eröffnung der Ausstellung

# Geplante Malerei

(31. März bis 28. April 1974)

Berthot, Calderara, Erben, Gastini, Gaul, Geiger, Girke, Gonschior, Graubner, Griffla, Guarneri, Hofschien, Marden, Mields, Morales, Nigro, Olivieri, Renouf, Ryman, Ruden, van Severen, Teraa, Tornquist, Winzer, Zappettini, Zeniuk.

Am Samstag, dem 30. März 1974, um 19.00 Uhr  
im Landesmuseum Münster.

Die Ausstellung versucht neue Tendenzen in der Malerei vorzustellen, die sich zwar durch eine strenge Konzeption auszeichnen, gleichwohl Erscheinungen hervorbringen, die nicht mit intellektuellen Maßstäben zu messen sind. Es ist eine hoch-sensible Malerei, die vorgeführt wird, eine Malerei auch zugleich, die sich jedweder fotografischen Reproduktion entzieht.

Einführung: Lothar Romain, Bonn.

Zur Ausstellung erscheint ein umfassender Dokumentationskatalog mit Texten der beteiligten Künstler und einem Einführungstext von Klaus Honnef zu DM 15,— (DM 12,— für Mitglieder). Dieser Katalog ist gleichzeitig Teil des Jahrbuches des Westfälischen Kunstvereins.

Westfälischer Kunstverein  
44 Münster  
Domplatz 10  
Telefon (02 51) 4 61 57

Fig. 1– Invito all'inaugurazione della mostra *Geplante Malerei*, 1974,  
Archivio Fondazione Zappettini, Chiavari

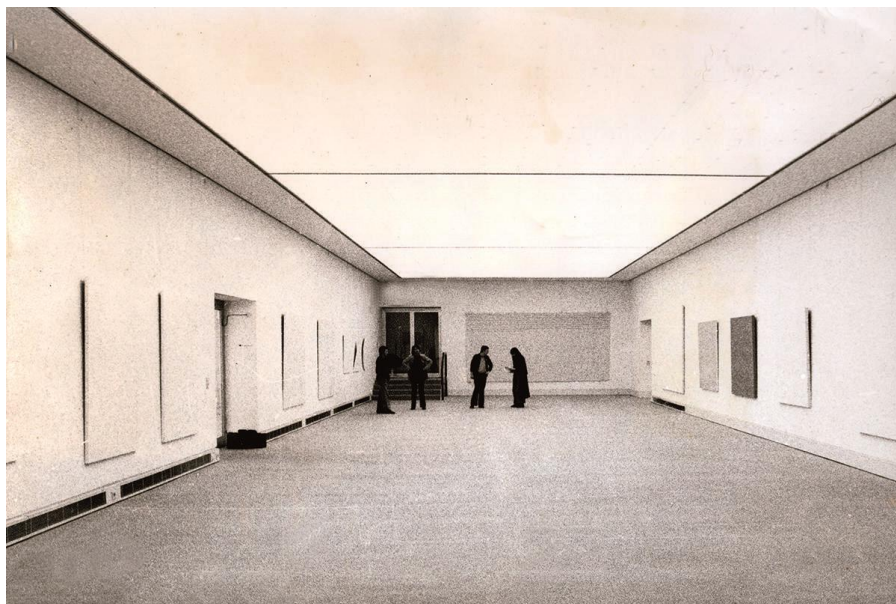


Fig. 2 – Veduta di una sala espositiva della mostra *Geplante Malerei*,  
Archivio Fondazione Zappettini, Chiavari

*Dietro le quinte di Geplante Malerei: la genesi della mostra attraverso il fondo documentario del Westfälischer Kunstverein di Münster*

Il materiale oggetto di indagine, raccolto nel faldone denominato *Archiv LWL, Best. 802/456* conservato presso il Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) di Münster, nella sezione dedicata alle attività del Westfälischer Kunstverein, è composto da 348 documenti (prevalentemente corrispondenze), di cui sei in duplice copia. Tale *corpus* si presenta come un insieme eterogeneo di materiali, per lo più dattiloscritti, privo di un ordinamento predefinito, sia esso tematico o cronologico. L'assenza di una struttura archivistica preserva l'originaria natura di un fondo nato con l'intento di conservare una documentazione il più possibile completa, ma senza alcuna intenzione classificatoria. Nel rispetto del principio di provenienza, il fondo è stato dunque inizialmente analizzato da chi scrive nella sua interezza e secondo l'assetto originario conferito dal soggetto produttore. Successivamente, per utilizzarlo ai fini della ricostruzione

della genesi di *Geplante Malerei*, tale materiale è stato ordinato in base alle seguenti categorie: documenti istituzionali (che comprendono anche le richieste di finanziamento); corrispondenza generica (in prevalenza con gallerie o altre istituzioni e con gli artisti, invitati a fornire curriculum e *statement* in rapporto all'assetto curatoriale della mostra); accordi promozionali e logistici (trasporti e assicurazioni); materiali legati al catalogo (immagini, traduzioni).

I documenti così suddivisi sono stati poi organizzati, laddove possibile, in sottocategorie di tipo nominale, corrispondenti ai diversi interlocutori (artisti, gallerie, collezionisti), all'interno delle quali si sono create sequenze cronologiche, con l'intento di configurare la raccolta non più come insieme di dati, ma come dispositivo narrativo per una ricostruzione sistematica e puntuale delle dinamiche culturali, curatoriali e logistiche che hanno accompagnato la mostra nelle sue diverse fasi.

Questo racconto trova, dunque, il suo naturale punto di partenza nella documentazione relativa alle richieste di finanziamento necessarie alla realizzazione della mostra. Dai carteggi con il senatore per le arti e le scienze a Berlino, con il governatore e con il ministro alla cultura del Land Nordrhein-Westfalen, emergono le difficoltà incontrate da Honnef per garantire la partecipazione delle istituzioni pubbliche alla copertura delle ineludibili e cospicue spese di trasporto, assicurazione, allestimento e stampa del catalogo: il critico pone l'accento sull'importanza dell'esposizione nel contesto artistico internazionale, definendola «una delle più importanti mostre d'arte di quest'anno [1974, n.d.a]» che avrebbe permesso il confronto tra artisti tedeschi e internazionali, tutti esponenti delle più recenti tendenze della pittura<sup>9</sup>.

Il secondo nucleo da prendere in esame è quello che contiene i carteggi con i ventisei artisti coinvolti, i quali, tra novembre e dicembre 1973, ricevono la lettera d'invito, nella quale Honnef offre loro puntuali indicazioni sull'orizzonte teorico e sulle finalità dell'esposizione: «circoscrivere un nuovo movimento nella pittura» caratterizzato dalla «riduzione dei mezzi (sia nel disegno sia del colore)»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Lettera inviata al Ministro alla Cultura in data 12.03.1974.

<sup>10</sup> L'unica lettera mancante è quella indirizzata a Rupprecht Geiger.

Gianfranco Zappetini

Via Padre Semeria 17

Ap. 6

Genova

Italia

Mostra "Geplante Malerei"  
("Pittura progettata")

novembre 1973

Gentile Gianfranco Zappetini,

il Westfälische Kunstverein di Münster organizza una Mostra con il titolo di massima "Geplante Malerei". La Mostra avrà luogo nel Landesmuseum di Münster, Domplatz 10, dal 23. 2. al 30. 3. 1974. Scopo dell'esposizione è la dimostrazione di un nuovo movimento nella pittura, che acquista solo ora un'importanza larga nonostante i suoi origini risalgano a 10 anni addietro. Questa corrente pittorica basa su un concetto razionale - ciò che spiega il titolo "Geplante Malerei" - concretizzandosi in manifestazioni che nei suoi effetti diventano emozionale e perfino irrazionale. Per caratterizzare in breve il punto comune di queste correnti si potrebbe vederlo nel fenomeno della riduzione dei mezzi pittorici (sia del disegno sia del colore) e nel alto grado di una difficilissima percezione dalla parte del pubblico.

La invitiamo cordialmente di partecipare a questa mostra. Vorremo esporre 2 opere sue (o tre se non superano il formato 1.50 x 1.50 m). Per la mostra si pubblicherà un catalogo in tre lingue (tedesco, inglese, italiano) con 3 pagine dedicate ad ogni singolo artista: cioè 2 pagine con riproduzioni in bianco e nero e una di testo con un breve statement (15 righe battute a macchina al massimo).

Fig. 3 - Lettera di invito di Klaus Honnef a Gianfranco Zappetini per la mostra *Geplante Malerei*, Archivio Fondazione Zappetini, Chiavari (fronte)

e una breve biografia e bibliografia ( con al massimo 5 titoli ). Il Westfälischer Kunstverein pagherà il costo di assicurazione e di trasporto. La mostra viene allestita in collaborazione con le Gallerie Peccolo, Livorno e de Gestlo, Amburgo.

Abbiamo invitati i seguenti artisti: Berthot, Calderara, Charlton (?), Erben, Gaul, Gastini, Geiger, Girke, Graubner, Gonschior, Griffa, Guarneri, Hofschien, Knöbel (?), Marden, Martin, Miels, Morales, Nigro, Olivieri, Renouf, Ryman, van Severen, Teraa, Zappetini, Zeniuk.

Speriamo che Lei accetterà il nostro invito. Per il trasporto ci metteremo in contatto con Lei appena avremo la sua risposta positiva.

L'organizzazione della mostra per L'Italia sarà nelle mani di Roberto Peccolo (Livorno) della Galleria Peccolo e di Carla Pellagrini (Milano) della Galleria Milano. Per questioni di costo il trasporto deve partire già alla fine di novembre da Milano presso Züst e Ambrosetti. La Siga. Pellegrini o il Sig. Peccolo La informerà delle date precise.

Con i migliori saluti

( Klaus Honnef )

Fig. 4 – Lettera di invito di Klaus Honnef a Gianfranco Zappetini per la mostra *Geplante Maelerei*, Archivio Fondazione Zappetini, Chiavari (retro)

Seguono le richieste agli artisti, che sono invitati a presentare da quattro a sei opere di piccolo o medio formato, corredate da una breve biografia, una bibliografia selezionata e uno *statement*<sup>11</sup> (Fig. 3 e 4): tale materiale, necessario per delineare il profilo di ciascun partecipante, avrebbe arricchito i dossier informativi e, soprattutto, il catalogo. Chiude la lettera l'elenco con i nomi di tutti gli invitati: Jake Berthot, Antonio Calderara, Ulrich Erben, Marco Gastini, Winfred Gaul, Rupprecht Geiger, Raimund Girke, Kuno Gonschior, Gotthard Graubner, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Edgar Hofschien, Brice Marden, Rune Mields, Carmengloria Morales, Mario Nigro, Claudio Olivieri, Edda Renouf<sup>12</sup>, Dieter Rüden, Robert Ryman, Dan Van Severen, Piet Teraa, Jorrit Tornquist, Gianfranco Zappettini e Jerry Zeniuk. Sebbene inizialmente inclusi da Honnef nell'elenco, Imi Knöbel e Alan Charlton non hanno preso parte alla mostra. Invitato a ricordare le ragioni di quell'assenza, Honnef ha così risposto: «È comune che artisti di fama rifiutino inviti a mostre. Per molteplici ragioni: perché non gradiscono il concept, perché non apprezzano gli altri artisti partecipanti, perché le loro gallerie li dissuadono, perché non stimano il curatore o l'istituzione che organizza l'evento, perché vogliono ormai esibirsi solo in mostre personali e così via. In questo caso, però, non ne conosco il motivo»<sup>13</sup>.

Partecipa invece alla mostra, seppur inizialmente non invitato, Icke Winzer: a spiegare la presenza dell'artista tedesco è una lettera datata 12 febbraio 1974, indirizzata ad Alexander V. Berswordt, all'epoca direttore della Galerie m di Bochum: Honnef comunica a Berswordt di avere messo da parte le iniziali riserve sul valore scientifico della proposta e di avere deciso di accogliere anche Winzer, oltre agli altri due artisti rappresentati dalla galleria (Nigro e Gastini). Nella stessa lettera, Honnef richiede comunque un contributo finanziario aggiuntivo e materiale sul lavoro di Winzer (curriculum, *statement* e fotografie); la risposta di Berswordt, datata 14 febbraio, conferma l'invio del materiale richiesto e la disponibilità

---

<sup>11</sup> Un elemento aggiuntivo emerge nelle lettere indirizzate a Robert Ryman e Brice Marden, dove Honnef si discosta dal formato standard, facendo riferimento alla pregressa esperienza di *documenta 5* (1972), edizione in cui il critico tedesco faceva parte del team del direttore Harald Szeemann.

<sup>12</sup> È conservato un carteggio del 1974 tra Renouf e Honnef in cui i due manifestano stima e apprezzamento per il rispettivo lavoro. La corrispondenza include un riferimento al trasferimento della mostra a Milano, a conferma del comune interesse per la diffusione della mostra fuori dai confini della Germania.

<sup>13</sup> Intervista tramite e-mail a Klaus Honnef, a cura degli autori, dicembre 2024.

della galleria a coprire le spese aggiuntive. In realtà, il tardivo inserimento di Winzer va al di là degli accordi tra il critico/curatore e il gallerista, per inquadrarsi in un più o meno evidente gioco di ruoli: appare, infatti, essere stato determinante l'intervento di Max Imdahl, storico dell'arte e membro del consiglio del Westfälischer Kunstverein, che avrebbe sollecitato Honnef a includere un artista che lui non aveva affatto preso in considerazione. Nella lettera del 14 febbraio Berswordt respinge le velate accuse mosse da Honnef riguardo a possibili pressioni che egli avrebbe esercitato su Imdahl affinché egli sponsorizzasse l'inserimento di Winzer nella mostra, sostenendo che il consigliere del Kunstverein aveva agito in piena autonomia e per convinzione personale: «se il suggerimento di Max Imdahl ha contribuito alla sua decisione ne sono lieto e gliene sono grato. Tuttavia, deve essere chiaro, e vorrei sottolinearlo ancora una volta, che Max Imdahl non è certo il tipo che si lascia manovrare da qualcuno. [...] Non c'è nulla di sospetto nel fatto che Max Imdahl si impegni per un artista che lui stesso ha scoperto e mi ha raccomandato»<sup>14</sup>.

Tra le lettere di invito, quella indirizzata a Gaul, datata 13 novembre 1973, differisce dal modello standard e si rivela di particolare interesse per le note, seppur concise, sull'avanzamento della progettazione della mostra, nonché per il tono, che attesta il coinvolgimento diretto di Gaul nell'organizzazione dell'evento sin dal principio e il solido legame di amicizia con Honnef<sup>15</sup>. Relativamente allo stato di avanzamento di Geplante Malerei, si apprende che tutte le lettere destinate agli artisti italiani erano già state inviate, mentre quelle per Van Severen e Teraa, così come la richiesta a Konrad Fischer, direttore della Galerie Konrad Fischer di Düsseldorf, per le opere di Ryman, dovevano ancora partire.

Tra le risposte ricevute dagli artisti, perlopiù di ringraziamento, si distinguono quelle di Tornquist e Berthot. Tornquist delega Kuno Gonschior – anch'egli coinvolto nell'esposizione – a far le proprie veci, a testimonianza di una collaborazione che sarebbe sfociata, l'anno seguente, nella fondazione del gruppo Team Colore (con Dadamaino, Arnulf Letto e Wiling Ludwig). Berthot, invece, invita Honnef a riferirsi alla Galerie de ge-

---

<sup>14</sup> Imdahl aveva presentato Winzer nel catalogo della mostra *Neue Konkrete Kunst* organizzata dalla *Galerie m* nel 1972.

<sup>15</sup> L'interesse del documento risiede, inoltre, nell'indirizzo riportato nell'intestazione, che colloca il destinatario a Chiavari: come evidenziato nel primo paragrafo, l'assidua presenza di Gaul a Genova e a Chiavari rafforza il legame che la mostra *Geplante Malerei* ha con il contesto italiano e, in particolare, con Gianfranco Zappettini, anch'egli coinvolto fin dalle origini nel progetto.

stlo di Amburgo (che rappresentava anche Girke); il carteggio tra il curatore e la galleria si intensificherà a fine mostra, a causa del danneggiamento delle opere di entrambi gli autori in fase di restituzione. Con una lettera del 29 maggio 1974 la galleria segnala che «entrambi i dipinti di Raimund Girke sono danneggiati: uno (quello più materico) presenta due ammaccature centrali sul bordo e due schizzi di tè, caffè o birra [...], mentre l'altro presenta un'abrasione sul bordo inferiore». L'opera di Berthot invece «è stata iscritta a matita con le iniziali 'SS'. Dimensioni circa 2×3 cm al centro dell'immagine». Honnef non si scompone e passa la palla alle assicurazioni.

Passando dalla corrispondenza con gli artisti a quella con i galleristi e le istituzioni, la documentazione permette di ricostruire quasi interamente la rete di rapporti che ha reso possibile la realizzazione dell'esposizione, evidenziando il ruolo di figure chiave come Roberto Peccolo – al quale sono richieste opere di Griffa, Guarneri, Morales, Olivieri, Van Severen, Teraa e Zappettini – e Carla Pellegrini, referente per le opere di Caldera. Già nelle lettere d'invito agli artisti, del resto, si specificava che l'organizzazione della partecipazione italiana, dalla selezione delle opere alla logistica del trasporto, sarebbe stata affidata proprio ai due galleristi<sup>16</sup>. Oltre al ruolo delle gallerie Peccolo e Milano, emerge dalla documentazione anche quello della Galleria del Milione di Milano, della Galerie Denise René - Hans Mayer di Düsseldorf, della Galerie Merian di Krefeld e della John Weber Gallery di New York<sup>17</sup>. Il colophon del catalogo ricorda inoltre tra i prestatori la Galerie Hannes von Gosseln di Amburgo e la Karl-Heinrich Müller di Düsseldorf, ma non sono stati rinvenuti documenti a proposito.

Nel quadro della corrispondenza tra le gallerie, una delle lettere più articolate è quella che Honnef invia il 9 novembre 1973 a Konrad Fischer: la richiesta di aiuto per ottenere le opere di Ryman, Marden, Martin, Charlton e Knöbel, diventa occasione per dare ragguagli sulle proprie intenzioni curatoriali e sul quadro teorico dell'esposizione: «La pittura progettata [...] si inserisce in una tendenza pittorica simile a quella di Cladders,

---

<sup>16</sup> I trasporti sono affidati alla ditta milanese *Züst Ambrosetti*, come si apprende dalla lettera inviata a Honnef da Carla Pellegrini il 17 dicembre 1973.

<sup>17</sup> In una lettera datata 12 dicembre 1973 Naomi Spector, direttrice della John Weber Gallery, suggerisce a Honnef di rivolgersi a Fischer per la ricerca di opere di Ryman, dal momento in cui, a quella data, la galleria newyorkese non aveva lavori disponibili. Nondimeno, Spector fa riferimento a dipinti su alluminio e rame, che ritiene rappresentativi delle più recenti ricerche dell'autore. Due opere di questo tipo saranno effettivamente scelte e pubblicate a pagina 426 del catalogo.

ma con un legame più forte con la tradizione pittorica» specifica Honnef, aggiungendo che il suo obiettivo era quello porre al centro della mostra opere che «pur basandosi su un concetto razionale, possono tuttavia generare fenomeni emotivi e irrazionali». Un risultato che doveva essere raggiunto attraverso una sostanziale riduzione dei mezzi pittorici, limitando colore e forma e adottando soluzioni atte a porre lo spettatore in un continuo oscillare «tra ciò che era appena percepibile e ciò che non era più percepibile». In una successiva lettera, datata 13 febbraio 1974, Honnef torna a rivolgersi a Fischer per chiedergli supporto nella ricerca di due dipinti di Agnes Martin, la cui partecipazione «si inserirebbe perfettamente nella mostra e le darebbe un ulteriore profilo». Honnef riferisce a Fischer la mancata disponibilità di Sam Wagstaff, allora collaboratore della sede newyorkese della Galerie Denise René - Hans Mayer, a fornire dipinti dell'artista. I contatti con Wagstaff erano stati presi su indicazione della stessa galleria, come si evince dalla lettera inviata a Honnef in data 21 gennaio 1974: in quella missiva la direttrice Hete Hünermann rendeva nota la propria difficoltà di stabilire un contatto diretto con l'artista, che secondo i ricordi di Honnef si trovava in quel momento «da qualche parte nel sud-ovest degli Stati Uniti»<sup>18</sup>. Nonostante i molteplici tentativi e il maggiore tempo a disposizione a seguito del posticipo dell'inaugurazione<sup>19</sup>, nessuna opera di Agnes Martin viene esposta in *Geplante Malerei*, con grande disappunto di Honnef, che nella prefazione al catalogo definisce «per molti riguardi deplorabile» tale assenza (Honnef, 1974a, p. 328).

Sempre sul fronte degli artisti americani, il prestito di due opere di Brice Marden è garantito da Karl Heinrich Müller, futuro fondatore della Stiftung Insel Hombroich di Neuss; il carteggio con questo mecenate è l'unico tra quelli conservati nella documentazione che permetta di ricostruire i rapporti intercorsi con i collezionisti<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. nota 13.

<sup>19</sup> Originariamente prevista dal 23 febbraio al 30 marzo 1974, la mostra viene posticipata al periodo dal 30 marzo al 27 aprile 1974. Nella comunicazione ufficiale datata 2 gennaio 1974, possiamo leggere che tale slittamento è dovuto a «motivi pressanti d'organizzazione», e che tale scelta si rendeva necessaria «per assicurare alla Mostra le condizioni ottime nel complesso del nostro Museo».

<sup>20</sup> Il carteggio con Karl-Heinrich Müller è composto da quattro documenti; nel marzo 1974, Müller conferma la disponibilità delle opere di Brice Marden, rinviando a un momento successivo la discussione sui dettagli assicurativi. Il 14 marzo riceve un invito ufficiale alla mostra con informazioni organizzative. Il 18 marzo, comunica di non poter partecipare all'inaugurazione a causa di un viaggio all'estero, pur esprimendo gratitudine per l'invito.

Continuando sul filo del racconto, dopo avere ottenuto i finanziamenti ed essersi garantito i prestiti delle opere, Honnef si dedica al catalogo della mostra: oltre alla bolla dell'editore dalla quale è possibile ricavare le caratteristiche tipografiche del volume, alla richiesta di immagini per arricchirne l'apparato iconografico<sup>21</sup> e ad alcuni indirizzi dei destinatari della pubblicazione, sono emerse dal faldone lettere frammentarie che fanno riferimento al dialogo intercorso tra il curatore e i traduttori coinvolti<sup>22</sup>. A questi documenti si aggiungono le comunicazioni con testate giornalistiche quali *Der Tagesspiegel* e *Frankfurter Rundschau*, riguardanti la promozione della mostra nuovamente indicata dal curatore come evento fondamentale della programmazione artistica del 1974.

Infine, un ulteriore nucleo documentario concerne le assicurazioni delle opere esposte, nonché le bolle di trasporto relative alla restituzione delle stesse ai rispettivi mittenti<sup>23</sup>. Sebbene documenti di questo tipo si offrano spesso quali fonti di primario interesse soprattutto negli studi sul collezionismo, la loro utilità in questo caso risulta parziale, poiché la maggior parte di essi si concentra esclusivamente sulle procedure di rientro delle opere, rendendo difficoltosa una ricostruzione della loro provenienza. In particolare, il rientro avveniva spesso in modo cumulativo e senza una chiara distinzione tra i singoli prestiti. In alcuni casi le opere selezionate dall'artista nel proprio studio venivano successivamente affidate a una galleria per la gestione del prestito e della restituzione, complicando ulteriormente la tracciabilità della loro movimentazione. Anche il rapporto con le assicurazioni non va oltre il mero dato informativo, perché i valori riportati nelle polizze, pur offrendo un riferimento di ordi-

---

Infine, il 22 maggio, gli viene richiesto di contattare il Kunstverein di Münster per questioni relative all'imballaggio e all'assicurazione delle opere.

<sup>21</sup> Si segnala la disponibilità di Erben a fornire immagini di Gastini, qualora queste non fossero ancora pervenute, come da lettera del 28 gennaio 1974. Si riporta, inoltre, quanto precisato nel colophon del catalogo circa i diritti delle fotografie: «Galerie de gestlo, Amburgo (Berthot, Zeniuk), Engelskirchen, Krefeld (Erben), Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf (Marden, Ryman), Galerie m, Bochum (Winzer), Majer-Finkes, Gelsenkirchen (Gonschior), Galerie Milano, Milano (Caldera), André Morian, Parigi (Renouf), Galerie Ricke, Colonia (Griffa), Rudolf Wakonigg, Münster (Girke), oltre agli artisti partecipanti».

<sup>22</sup> Si riporta quanto indicato nel colophon: «Traduzioni (inglese): Renate Barth, Düsseldorf; Brigitte Kaltoff, Münster; Susan Spund, Parigi. Traduzioni (italiano): Dr. Giuseppe Nicolini, Münster».

<sup>23</sup> Per quanto riguarda il trasporto, la documentazione disponibile indica che la ditta incaricata delle operazioni di movimentazione e restituzione delle opere era la *Hasenkamp*, società tedesca specializzata nella logistica per il settore artistico.

ne economico, rispondono principalmente a esigenze di tutela e non a parametri di mercato.

Il racconto non finisce però a Münster: la riproposizione di *Geplante Malerei* presso la Galleria del Milione a Milano, dal 19 novembre 1974 all'8 gennaio 1975, offre a Honnef una preziosa occasione per rafforzare la propria impostazione curatoriale. Lo scambio epistolare tra Honnef e Ghiringhelli aiuta a inquadrare questo passaggio: con una lettera del 22 aprile 1974 Graziano Ghiringelli rinnova a Honnef l'interesse, già manifestato durante la visita della mostra a Münster, ad accogliere *Geplante Malerei* presso la propria galleria, proponendo come data di inaugurazione il 24 ottobre 1974; il 3 maggio 1974 Honnef accetta la proposta, ma rilancia con la seguente richiesta: «Mi piacerebbe includere un dipinto di Robert Mangold. La scorsa settimana ho visto una sua mostra a Düsseldorf e ne sono rimasto molto colpito. Penso che Mangold si inserisca nella teoria».

Nella mostra di Milano, oltre a Mangold, era presente anche Agnes Martin, la grande assente a Münster. Grazie a questi apporti Honnef vede così definirsi in modo più netto la propria idea di «pittura progettata», e ne comprende con sempre maggiore chiarezza anche i limiti, verso il superamento dei quali indirizzerà, nei mesi seguenti, le proprie forze teoriche e curatoriali.

Nel giugno 1975 Honnef cura, con Catherine Millet, presso la sede di Düsseldorf della galleria genovese La Bertesca la mostra *Analytische Malerei*, alla quale il suo nome resta indissolubilmente legato: l'importanza di quella mostra emerge con chiarezza da un ricordo piuttosto recente:

La pittura quale prodotto della pratica elementare del dipingere è stata sia tema sia oggetto della Pittura Analitica, allo scopo di gettare nuove basi per la pittura stessa e di regolarne l'effetto sulla percezione sensoriale delle persone. Viene spesso confusa con una variante della pittura astratta, chiamata in Italia "Pittura Pittura" e che si occupa principalmente dell'emanazione del colore in quanto tale, perché subordina il più possibile l'elemento formale a questo sforzo. Nella mostra *Geplante Malerei* (nel 1974 al Westfälischer Kunstverein di Münster) non avevo ancora differenziato tra pittura "analitica" e "pittorica". Il passo l'ho fatto con la mostra *Analytische Malerei* (1975 a Düsseldorf). La Pittura Analitica doveva concentrarsi sull'esplorazione artistica, il cui scopo era quello di sviluppare i principi visivi della pittura esclusivamente dai fattori elementari del mezzo, del colore e del supporto dell'opera, e di riadattare i loro rispettivi effetti sulla percezione sensoriale (Honnef, 2020, p. 87).

Con questo ricordo anche Honnef ha provato a fare un poco di chiarezza nel coacervo di teorie, mostre, sintagmi; con lo stesso scopo si è costruito questo studio, animato dal desiderio di contribuire, sulla via indicata da Belloni, a risarcire la pittura astratta degli anni Settanta da decenni di letture superficiali e avulse dai reali fatti della storia dell'arte e della critica (Belloni, 2020, p.11).

## Bibliografia

Alloway, L. (a cura di, 1966), *Systemic Painting*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

Belloni, F. (2020), *Analisi, lavoro, linguaggio: le scelte della pittura*, in Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano, pp. 11-30.

Beringheli, G. (1973), s.t., in *Tempi di percezione*, Galleria La Polena Genova.

Cortenova, G. (a cura di, 1973), *Un futuro possibile – nuova pittura*, Comune di Ferrara, Ferrara.

Crimp, D. (1973), *Superfici opache*, in Celant, G. (a cura di), *Arte come arte*, Centro Comunitario Brera, Milano.

Harten, J. (a cura di, 1973), *Prospect 73*, Städtischen Kunsthalle, Düsseldorf.

Honnef, K. (a cura di, 1971), *Arte Concreta. Der italienische Konstruktivismus*, Westfälischer Kunstverein Münster (Hrsg.), Münster.

Honnef, K. (1973a), *Winfred Gaul. Retrospektive 1953 – 1973*, Westfälischer Kunstverein Münster (Hrsg.), Münster.

Honnef, K. (1973b), *Tagebuch*, "Kunstforum International", n. 7/8, n.n. (edizione digitale)

Honnef, K. (1973c), *Geometria e colore*, "Data", a. III, n. 10, pp. 56-65.

Honnef, K. (1974a), *Geplante Malerei*, Westfälischer Kunstverein Münster (Hrsg.), Münster.

Honnef, K. (1974b), *Geplante Malerei*, Galleria del Milione, Milano.

Honnef, K., Millet C. (a cura di, 1974c), *Analytische Malerei*, Edizioni Masnata, Genova.

Honnef, K. (2020), *Zappettini e la pittura analitica*, in Holman M. (a cura di), *Zappettini. L'età dell'oro*, Skira, Milano, pp. 84-91.

Kaiserlian, G. (1966), s.t. (Introduzione), in *Nuove ricerche visive in Italia*, Milano, Galleria Milano.

Lecci, L. (2018), *Genova, la Liguria, la Pittura Analitica*, in Lecci L., Rigoni A. (a cura di, 2018), *Cacciola Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, De Ferrari Editore, Genova, pp. 27-35.

Meneguzzo, M. (a cura di, 2021), *Gianfranco Zappettini. Catalogo ragionato 1960-2021 (Vol. I-II)*, Skira, Milano.

Peccolo, R. (1973), s.t. (Prefazione), in *Tempi di percezione*, con testi di Luigi Lambertini e Lara Vinca Masini, s.e., Livorno, p. n.n.

Prokopoff, S. (a cura di, 1967), *A Romantic Minimalism*, Institute of Contemporary Art - University of Pennsylvania, Philadelphia.

Rigoni, A. (2007), *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Fondazione Zappettini per l'arte contemporanea, Chiavari, Genova.

Rigoni, A. (a cura di, 2009), *Le superfici opache della Pittura Analitica*, Fondazione Zappettini per l'arte contemporanea, Chiavari, Genova.

Solimano, S. (a cura di, 2004), *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, Skira, Milano.

Szeemann, H. (a cura di, 1972), *documenta 5*, Paul Dierichs KG & Co, Kassel.

Trevisan, B. (2020), *Una storia, molte storie. La Galleria Milano negli anni Sessanta e Settanta attraverso il suo archivio, "TECA"*, vol. X, numero 1ns, pp. 248-262.

Valenti, P. (2024), *Che cos'è la pittura (oggi?)*, in Daffra, A. (a cura di), *Paint/Pittura. Gastini, Griffa, Rajlich, Zeniuk, Zappettini*, Fondazione Zappettini per l'arte contemporanea, Chiavari, Genova, pp. 11-17.

Zappettini, G. (2004), *Gianfranco Zappettini scritti teorici 1973-1999*, Fondazione Zappettini per l'arte contemporanea, Chiavari, Genova.

## Abstract

Il contributo analizza il contesto internazionale e la genesi della mostra *Geplante Malerei* (Westfälischer Kunstverein, Münster, 1974), curata da Klaus Honnef, collocandola nel dibattito critico sulla cosiddetta "nuova pittura" sviluppatosi tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta. Attraverso il confronto con precedenti espositivi statunitensi ed europei – da *Systemic Painting* alle ricerche sulle "superfici opache" – lo studio mette in luce la centralità del tema dell'autonomia linguistica e del "grado zero" della pittura. Un'attenzione specifica è riservata al ruolo svolto dall'Italia, in particolare dalle mostre *Tempi di percezione* (Livorno/Genova, 1973) e *Un futuro possibile – nuova pittura* (Ferrara, 1973), riconosciute da Honnef come momenti fondativi dell'impianto teorico di *Geplante Malerei*. Il saggio si fonda sull'analisi del fondo documentario del Westfälischer Kunstverein (Archiv LWL, Best. 802/456), composto da 348 documenti, la cui riclassificazione consente di ricostruire in modo puntuale le dinamiche curatoriali, istituzionali, economiche e logistiche della mostra. L'indagine restituisce così una prospettiva inedita "dietro le quinte", chiarendo le condizioni storiche e operative che portarono alla definizione della "pittura progettata" e al suo superamento nella successiva *Analytische Malerei* (1975).

PAROLE-CHIAVE: Pittura analitica; *Geplante Malerei*; Klaus Honnef; Münster; Archivio.

The article examines the international context and the genesis of *Geplante Malerei* (Westfälischer Kunstverein, Münster, 1974), curated by Klaus Honnef, situating it within the critical debate on the so-called "new painting" that emerged in the late 1960s and early 1970s. In dialogue with earlier exhibitions in the United States and Europe – most notably *Systemic Painting* and the discourse on "opaque surfaces" – the study highlights the centrality of medium specificity and the pursuit of painting's "degree zero". Particular attention is devoted to the role of Italy, especially the exhibitions *Tempi di percezione* (Livorno/Genova, 1973) and *Un futuro possibile – nuova pittura* (Ferrara, 1973), acknowledged by Honnef as key precedents. The research is grounded in the archival holdings of the Westfälischer Kunstverein (Archiv LWL, Best. 802/456; 348 documents), whose reclassification enables a detailed reconstruction of the exhibition's curatorial, institutional, logistical, and financial dynamics. This "behind-the-scenes" perspective clarifies the historical conditions that shaped the notion of "planned painting" and its subsequent reformulation in *Analytische Malerei* (1975).

KEYWORDS: Analytic Painting; *Geplante Malerei*; Klaus Honnef; Münster; Archives.

paola.valenti@unige.it  
andrea.daffra@edu.unige.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>