

Un ambasciatore del “Realismo” italiano: Gabriele Mucchi nella Repubblica democratica tedesca negli anni Cinquanta

*Matteo Bertelé**

Abstract

An Ambassador of Italian “Realismo”: Gabriele Mucchi in the German Democratic Republic in the 1950s

The essay deals with the role played by Gabriele Mucchi (1899-2002) in the context of the cultural relations between Italy and the German Democratic Republic in the 1950s, thus before the two states established diplomatic ties and bilateral agreements. A realist painter and communist activist, Mucchi was a key figure in the artistic debate of the GDR, where Italian “Realismo” played a key-role within the process of self-determination of a German and socialist art. Following a growing interest towards his work, the GDR authorities invited him as guest professor to the Art Academy in East Berlin, where he took up residence and lived throughout his life, albeit alternating with stays in Italy. On the basis of unpublished archive sources and press reviews, the article highlights the premises and the early stages of Mucchi’s art writing, teaching and exhibiting activity in East Germany, shedding light on his status as an example of cross-border partnership across divided Europe and as a significant case study for the cultural Cold War.

Keywords

Gabriele Mucchi, German Democratic Republic, GDR, DDR, Realism, cultural Cold War

Ricevuto il 14 settembre 2020 – Accettato il 10 dicembre 2020

1. La lezione sul realismo

Nel secondo dopoguerra, gli artisti italiani di credo comunista, pur essendo legati a un vincolo di fedeltà alla politica internazionale del Pci e, di riflesso, ai suoi rapporti con il Pcus, non erano tenuti a un adeguamento

* Università Ca’ Foscari di Venezia. matteo.bertele@unive.it. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione europea nell’ambito della convenzione Marie Skłodowska-Curie n. 750682. L’articolo riflette solo il punto di vista dell’autore e l’Agenzia esecutiva per la ricerca (REA) della Commissione europea non è responsabile per qualsiasi uso che possa essere fatto delle informazioni contenute.

Mondo contemporaneo, n. 2-3/2020, ISSN 1825-8905, ISSN e 1972-4853

DOI: 10.3280/MON2020-002005

all'agenda culturale del Cremlino e, nella fattispecie, ai precetti del realismo socialista. La loro partecipazione alla causa sovietica era quindi animata da uno spirito di amicizia e solidarietà nei confronti della patria del socialismo reale, più che da un'adesione ai suoi canoni estetici¹. Questa particolare circostanza permise l'elaborazione di una "via italiana al realismo", intrapresa in parallelo – e a volte di traverso – rispetto all'indottrinamento in atto in Urss sotto la guida di Ždanov².

Tra le ramificazioni all'estero del realismo italiano, una particolare attenzione merita il percorso avviato negli anni Cinquanta da Gabriele Mucchi (1899-2002) nella Repubblica democratica tedesca (Ddr)³. Come è già stato dimostrato in studi di più ampio respiro, Mucchi svolse un ruolo pionieristico nelle relazioni culturali tra Italia e Ddr ben prima del loro reciproco riconoscimento giuridico e della stipula di accordi bilaterali (il primo organo di rappresentanza culturale tedesco-orientale in Italia, il Centro Thomas Mann, fu istituito soltanto nel 1957 a Roma)⁴. A causa dello stallo diplomatico era quindi necessario individuare, al di fuori degli ambienti prettamente politico-istituzionali, delle figure credibili che potessero agevolare le relazioni bilaterali in ambito culturale. Il primato di Mucchi fu reso possibile anche dal suo insediamento nel 1956 a Berlino Est, città dove avrebbe continuato a risiedere, alternandosi con Milano, anche in seguito alla caduta del Muro, e dove oggi è sepolto⁵. Il presente contributo intende mettere in luce le circostanze e i motivi di questa scelta inusitata per l'epoca.

Una delle prime occasioni di divulgazione del realismo italiano oltrecortina fu la terza edizione del Festival mondiale della gioventù e degli studenti, tenutasi a Berlino Est nell'estate del 1951. Stando alle cronache dell'epoca, tra le numerose delegazioni straniere giunte nella capitale della Ddr, quella

¹ M. Carapezza, "Del realismo, di Guttuso e d'altro", in R. Guttuso, *Scritti*, Bompiani, Milano, 2013, p. LV.

² N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale del Pci dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano, 1973.

³ Su Mucchi si veda l'esauriente monografia di F. Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi: una biografia intellettuale e politica*, Unicopli, Milano, 2012. Per un inquadramento nel contesto critico-artistico italiano, A. Negri (a cura di), *Gabriele Mucchi: un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2009.

⁴ M. Martini, *La cultura all'ombra del muro: relazioni culturali tra Italia e DDR, 1949-1989*, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 84-90.

⁵ Questa "doppia vita" si rispecchia anche nell'attuale dislocazione dei due principali fondi archivistici di Mucchi, spartiti tra le sue due città di residenza, e consultati ai fini della stesura di questo articolo: gli Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale presso l'Università degli studi di Milano, d'ora in avanti APICE; e l'Archivio dell'Accademia delle arti di Berlino (Archiv der Akademie der Künste, Berlin, d'ora in avanti ADK).

italiana risultò la più consistente tra le nazioni non socialiste⁶. Al di là di studenti, atleti, intellettuali e politici, ad attirare l'attenzione furono i ventisette artisti invitati a esporre alla grande rassegna internazionale allestita nelle sale dell'Accademia tedesca delle arti⁷. Gabriele Mucchi era presente con una tempera dalla serie *Le madri di Gorla* (1950), incentrata sul bombardamento del 1944 di una scuola elementare alle porte di Milano per mano dell'aviazione anglo-americana (per la stessa ragione, l'anno precedente Mucchi aveva perso una parte consistente del proprio archivio custodito nella sua abitazione in via Rugabella). Eseguito a cromie violente, campiture estese e contorni marcati, il dipinto, nel mostrare gli alleati come i responsabili di questo crimine di guerra, si iscriveva nella condanna in atto nella Ddr delle devastanti incursioni aeree occidentali e, di conseguenza, nella montante retorica antimperialista.

Non fu tuttavia il Mucchi pittore a guadagnarsi le prime pagine dei quotidiani nazionali, quanto il Mucchi critico d'arte. Per l'occasione egli tenne, sempre presso l'Accademia delle arti, una conferenza sul realismo italiano, che avrebbe contribuito in maniera determinante alla sua affermazione nella Ddr. Nell'introduzione, egli precisò di aver effettuato una selezione di artisti sulla base di un principio non di rappresentanza statistica o di rilevanza storico-artistica, quanto di dimostrazione del divario venutosi a creare, all'interno del variegato panorama italiano, tra coloro che, indifferenti alla realtà del presente, avevano ripiegato su vacui esercizi di stile, e coloro che, al contrario, immuni ai «formalismi moderni», avevano rinvigorito il proprio interesse per le istanze sociali. Nel delineare la genesi del formalismo, egli individuava una linea evolutiva che, a partire dallo scollamento progressivo dalla realtà praticato durante il Ventennio dai membri del gruppo Novecento attraverso rievocazioni metafisiche di impianto classicheggiante, conduceva fino al surrealismo che, in quanto fuga negli abissi del subconscio, occupava una posizione agli antipodi rispetto al realismo impegnato. Secondo Mucchi, questa progressiva estraniamento era dovuta alle politiche autarchico-culturali promosse dal governo fascista in opposizione al modernismo cosmopolita di moda a Parigi, benché proprio qui, nel ventennio interbellico, avessero vissuto e lavorato numerosi artisti italiani, tra cui lo stesso Mucchi⁸. Si trattava di un'esperienza che egli non solo non rinnegò,

⁶“Von der Havel bis Madagaskar. Kulturgruppen aller Länder bei den Weltfestspielen”, *Berliner Zeitung*, 27 luglio 1951, p. 5.

⁷ *Internationale Kunstausstellung*, catalogo della mostra (Berlino, Accademia tedesca delle arti, luglio-agosto 1951), Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1951.

⁸ APICE, Fondo Gabriele Mucchi, b. 29, Ua 2, “Vortrag über den italienischen Realismus”, 1951

ma riconobbe parzialmente come preludio a quel «cosciente internazionalismo» che avrebbe alimentato la sua permanenza nella Ddr⁹.

In quelle «forme di evasione e intimismo» maturate nell'Italia fascista, Mucchi individuava la genesi del vituperato astrattismo postbellico: un'ascendenza quindi condotta sulla base non di analogie tecniche o stilistiche, ma di un disimpegno civico, cui egli, nella parte conclusiva dell'intervento, contrapponeva la militanza antifascista come il coronamento di un percorso di elaborazione e superamento di indagini linguistiche d'ispirazione cubista, ravvisabile nelle opere coeve di Renato Guttuso, Armando Pizzinato e Giuseppe Zigaina. Passando in rassegna i principali protagonisti del realismo italiano postbellico, di cui mostrò una selezione di opere in diapositiva, egli ne propose una mappatura attraverso i principali centri di produzione, dandone così una veduta d'insieme policentrica e radicata nel territorio. Nel riassumere i tratti salienti del realismo italiano, Mucchi individuò due termini: "romanticismo", nell'accezione di partecipazione emotiva e slancio rivoluzionario, poiché gli artisti non sono «cronisti impassibili di una storia qualsiasi»; quindi "espressionismo", inteso come un corredo di strumenti utili a trasporre efficacemente sulla tela situazioni drammatiche. Nell'insistere su romanticismo ed espressionismo, due *leitmotiv* della cultura tedesca innestate sul realismo italiano, egli suggeriva quindi un legame di continuità e influenza reciproca tra le due scuole nazionali¹⁰. È altresì evidente come il suo intervento fosse improntato a quella dialettica per blocchi contrapposti prospettata in un testo fondante la Guerra Fredda culturale come *I tratti di due culture* di Vladimir Kemenov, pubblicato a partire dal 1947 in diverse lingue, tra cui l'italiano e il tedesco¹¹. Un dualismo ripreso e amplificato anche dalla stampa della Ddr, come la *Berliner Zeitung* che non utilizzò mezzi termini nel titolare "Futuristi, fascisti, combattenti" il resoconto della conferenza¹².

Grazie anche a questo intervento di Mucchi, il realismo italiano fu promosso in Germania orientale come "Realismo", preservandone la matrice autoctona, quindi lasciando la vocale di chiusura nell'intenzione di metterne in luce il radicamento nel particolare contesto nazionale. Alla fortuna del termine contribuì anche la rivista d'arte *Realismo*, pubblicata tra il 1952 e il 1956 dal critico Raffaele De Grada, che conobbe una discreta diffusione

⁹ G. Mucchi, *Le occasioni perdute*, Mazzotta, Milano, 2001, p. 276.

¹⁰ "Vortrag über den italienischen Realismus", cit.

¹¹ V. Kemenov, "Čerty dvuch kul'tur", *Iskusstvo*, 4, 1947, pp. 38-47. Cfr. V. Kemenov, "Aspects of Two Cultures", *VOKS Bulletin*, 52, 1947, pp. 20-36; V. Kemenov, "La pittura e la scultura nell'Occidente borghese", *Rassegna della stampa sovietica*, 3, 20 marzo 1948. La traduzione tedesca dell'intervento vide la luce nel 1947 con il titolo "Aspekte zweier Kulturen".

¹² F. Eick, "Futuristen, Faschisten und Kämpfer. Gabriele Mucchi spricht über den Weg der italienischen Kunst", *Berliner Zeitung*, 21 giugno 1951, p. 5.

anche all'interno dei circoli dell'intelligenza tedesco-orientale, e alla quale lo stesso Mucchi collaborò redigendo saggi brevi e recensioni¹³. Nel 1953, la *Berliner Zeitung* annunciò così la "nascita del Realismo", individuandone gli esponenti di punta in Guttuso e Mucchi, in rappresentanza dei due principali centri di produzione artistica, Roma e Milano¹⁴; mentre due anni più tardi la *Neue Zeit* identificò nel 1953 l'anno di fondazione del gruppo "Realismo"¹⁵. Benché in Italia non vi fosse un movimento programmatico formatosi sotto quel nome, questo si affermò come tale nella storiografia artistica socialista, per cui ancora oggi una delle fonti più autorevoli sull'arte della Ddr annovera Mucchi tra i membri fondatori del movimento "Realismo"¹⁶.

Tra le caratteristiche tradizionalmente associate al "Realismo" comparivano luoghi comuni riconducibili a una caratterizzazione "latina", dalla tavolozza accesa all'impianto drammatico, fino a una predilezione per i soggetti tratti dalla vita nei campi, nelle fabbriche o dalle lotte sindacali. Queste connotazioni sfruttavano l'immaginario popolare diffuso negli stessi anni dal cinema neorealista, che conobbe una notevole diffusione anche al di là della cortina di ferro. Mucchi era ben consapevole della fama mondiale del cinema italiano e delle sue potenziali ricadute sulla propria opera¹⁷, nella quale un soggetto ricorrente a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta erano le mondine, rese universalmente note dalla pellicola *Riso amaro*, diretta da Giuseppe De Santis nel 1949, e distribuita l'anno successivo anche in Germania.

2. Alle origini dell'insediamento a Berlino

Mucchi intese il proprio impegno ufficioso di ambasciatore culturale non soltanto come un obbligo morale dovuto alla sua militanza comunista, ma anche come una missione diplomatica, da perseguire in nome di una distensione internazionale, resasi sempre più urgente a partire dall'adesione dell'Italia al Patto Atlantico nel 1949. Egli si dimostrò leale alla causa del governo socialista anche in occasione dei moti operai esplosi in Germania

¹³ E. Gillen, "The Cold War of the Arts. Realismo versus Socialist Realism", in E. Gillen, P. Weibel (eds.), *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*, catalogo della mostra (Bruxelles, BOZAR, Centre for fine arts, 24 giugno-25 settembre 2016), Lannoo Publishers, Tielt, 2016, pp. 252-269.

¹⁴ E. Hermann, "Die Geburt des Realismo", *Berliner Zeitung*, 22 settembre 1953, p. 3.

¹⁵ E. Jansen, "Um zeitgerechte Aussage in der Kunst", *Neue Zeit*, 2 agosto 1955, p. 4.

¹⁶ Cfr. "Gabriele Mucchi", in *Kunst in der DDR. Biographische Angaben*, testo disponibile al sito: <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/person/389> (consultato il 10 dicembre 2020).

¹⁷ ADK, ADK-O 211, "G. Mucchi a R. Engel", 24 giugno 1955.

orientale il 17 giugno 1953, che condannò come tentativo antirivoluzionario di rovesciare un governo ritenuto legittimo e democratico. Anche in seguito alla caduta del Muro, e all'affiorare di nuove testimonianze storiche, egli non ritrattò le proprie opinioni, pur riconoscendo gli errori del partito¹⁸.

Nei primi anni Cinquanta Mucchi collaborò con la principale rivista d'arte tedesco-orientale, *Bildende Kunst*¹⁹, in veste di corrispondente dall'Italia, mentre curò i rapporti con alcuni intellettuali della sua generazione, come gli artisti Heinrich Ehmsen e Max Lingner, conosciuti nel periodo interbellico e tra i soci fondatori dell'Accademia delle arti di Berlino Est²⁰. Proprio quest'ultima si confermò essere l'interlocutore privilegiato di Mucchi, in considerazione non solo delle passate collaborazioni, ma anche della volontà dei suoi soci di aggiornare la scena artistica nazionale attraverso il ricorso a fonti e personalità esterne che, pur rimanendo ancorate al realismo, fossero alternative alla monocultura sovietica. Era quindi giunta l'ora di coinvolgere in prima persona i cosiddetti artisti "progressisti" dei paesi capitalisti, i cui nomi già da tempo circolavano sulla stampa generica e di settore, a volte accompagnati da scarse riproduzioni di alcune opere, ma ai quali non erano ancora state dedicate mostre personali²¹.

Non deve quindi sorprendere se Mucchi, nel novembre del 1954, si rivolse al direttore in carica dell'Accademia, Rudolf Engel, con la proposta di ospitare una mostra personale, trovandosi questa già a Praga²². Una volta incassato l'assenso di Engel, Mucchi lo informò da Praga e Amsterdam, seconda tappa della mostra²³, sullo stato di avanzamento della mostra e sulla calorosa accoglienza riservatagli in queste due città, geograficamente e culturalmente così distanti²⁴. Tanto per Mucchi quanto per i funzionari dell'Accademia, di vitale importanza era la «questione occidentale»²⁵. Per quest'ultimi, la massima priorità andava assegnata ai rapporti con la Re-

¹⁸ M. Martini, *La cultura*, cit., pp. 84-85. Nella documentazione consultata non vi è traccia della posizione specifica di Mucchi nei confronti dei fatti del giugno 1953.

¹⁹ G. Mucchi, "Drei meiner Werke auf der Biennale zu Venedig 1954", *Bildende Kunst*, 5-6, 1954, pp. 71-73.

²⁰ ADK, ADK-O 211, f. 34, "G. Mucchi a R. Engel", 19 settembre 1955. Il carteggio tra Mucchi e Lingner si trova in ADK, Max-Lingner-Archiv 134.

²¹ F. Eick, "Ein Maler des neuen Italien", *Berliner Zeitung*, 15 luglio 1955, p. 3.

²² ADK, ADK-O 211, f. 2, "G. Mucchi a R. Engel", 13 novembre 1954.

²³ Cfr. *Gabriele Mucchi* (Praga, Unione centrale degli artisti cecoslovacchi, aprile 1955); *Gabriele Mucchi* (Amsterdam, Stedelijk Museum, 1-20 giugno 1955). Si veda anche F. Guidali, "Gabriele Mucchi's Career Paths in Italy, Czechoslovakia and the GDR", in J. Bazin, P. Dubourg Glatigny, P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, CEU Press, Budapest-New York, 2016, pp. 91-99.

²⁴ ADK, ADK-O 211, f. 19, "G. Mucchi a G. Pommeranz-Liedtke", 7 giugno 1955.

²⁵ ADK, ADK-O 211, f. 9, "G. Mucchi alla Deutsche Akademie der Künste", 24 aprile 1955.

pubblica federale, motivo per cui caldeggiarono la manifestazione di interesse per la mostra avanzata dalla Kunsthalle di Mannheim, suggerendo al tempo stesso a Mucchi di non sottoporre quei lavori che, «per motivi politici» e alla luce della delicata «situazione tedesca» a lui ben nota, sarebbero potuti risultare poco opportuni per un pubblico occidentale²⁶. Tra questi, l'artista individuò i dipinti a soggetto partigiano, nella convinzione che avrebbero scosso «gli animi più sensibili»²⁷. Alla fine, è probabile che i tempi non fossero ancora maturi per affrontare un tema così controverso e divisivo nelle relazioni tra Bonn e Berlino Est come quello della resistenza, e il progetto espositivo di Mannheim – pur per ragioni indipendenti dalla volontà di Mucchi e quindi difficilmente ricostruibile – naufragò. Mucchi finì comunque per contribuire alla causa antifascista, per quanto nella sola veste di mediatore linguistico: in occasione della quarta Conferenza nazionale dell'Associazione nazionale partigiani d'Italia, tenutasi a Milano nell'aprile del 1956, egli fece da interprete per i delegati giunti da entrambe le repubbliche tedesche, presenti per la prima volta a un congresso dell'Anpi²⁸. Si tratta di un episodio ricordato da Mucchi a diversi corrispondenti, tra cui alcuni presenti alla conferenza, a dimostrazione del valore assegnato dall'artista al suo ruolo di intermediario all'interno del dibattito storico avviato nelle due Germanie del dopoguerra.

Nel frattempo, tra una tappa e l'altra della mostra (all'itinerario si era aggiunta anche Varsavia), l'Accademia era diventata il punto di transizione e di custodia temporanea delle opere, in attesa dell'allestimento berlinese che, tuttavia, a causa di impegni sopraggiunti, fu ulteriormente posticipato. Accolta inizialmente con disappunto, questa circostanza si sarebbe rivelata provvidenziale. Da Berlino gli suggerirono: «Intanto potresti dipingere alcuni quadri berlinesi e mostrare ai pittori berlinesi come e cosa fare. Non sarebbe una grande cosa?»²⁹. Giunto nella capitale nel luglio del 1956, Mucchi vi trovò subito una propria dimensione sociale, professionale e familiare (la moglie, la scultrice Jenny Wiegmann, era nata a Berlino-Spandau, dove risiedevano ancora alcuni parenti).

Nel lancio della mostra palese fu la volontà di accentuarne la valenza diplomatica, come si evince dalla veste grafica del manifesto, dove la riproduzione di un dipinto della serie *I pescatori* (1952) risultava inscritta nel tricolore e accompagnata da un'iscrizione in cui si ribadiva la nazionalità dell'artista espositore³⁰. La mostra in sé fu strutturata come una retrospetti-

²⁶ ADK, ADK-O 52, f. 112, "G. Pommeranz-Liedtke a G. Mucchi", 22 novembre 1955.

²⁷ ADK, ADK-O 52, f. 111, "G. Mucchi a G. Pommeranz-Liedtke", 3 dicembre 1955.

²⁸ ADK, Max-Lingner-Archiv 134, "G. Mucchi a M. Lingner", 22 aprile 1956.

²⁹ ADK, ADK-O 211, "G. Pommeranz-Liedtke a G. Mucchi", 2 maggio 1955.

³⁰ Cfr. anche il catalogo della mostra *Gabriele Mucchi* (Berlino, Deutsche Akademie der

va storica a tutti gli effetti, seguendo una scansione temporale e una suddivisione per tecniche: nelle prime sale furono allestiti i disegni e gli studi preparatori, mentre in quelle centrali le pitture a olio e a tempera, disposte in ordine cronologico e affiancate da litografie realizzate sui medesimi soggetti. L'intenzione degli organizzatori consisteva nel mettere in luce l'evoluzione teorica e pittorica di Mucchi maturata nell'arco di tre stagioni: quella «intimista» del Ventennio, quella «espressionista» e antifascista del dopoguerra, e infine quella «realista» e nazional-popolare a partire dal 1950³¹. Con quasi 150 lavori, di cui oltre la metà su tela, la rassegna fu l'unica degli anni Cinquanta interamente consacrata dall'Accademia a un artista occidentale, fatta eccezione per alcuni tedeschi dell'Ovest e per il belga Frans Masereel, molto popolare in tutto l'emisfero socialista³².

Grazie alla sua ottima padronanza del tedesco – una dote piuttosto rara tra i suoi connazionali, i quali al massimo parlavano il francese – Mucchi fu in grado di interagire rapidamente con persone e istituzioni dei paesi non soltanto dell'area germanofona, ma anche dell'Europa centro-orientale come Cecoslovacchia e Polonia, dove diffusa era la conoscenza del tedesco come lingua franca. Fin dal primo soggiorno a Berlino Est, egli fu libero di muoversi liberamente all'interno della città, senza dover ricorrere a interpreti e accompagnatori al soldo del governo, riuscendo così a evitare le insidie e le restrizioni delle cosiddette tecniche dell'ospitalità, tradizionalmente riservate alle delegazioni straniere³³. Questa libertà di manovra gli garantì un certo margine di autonomia anche nel presentare ai visitatori locali la propria esposizione personale:

In questi giorni guiderò le delegazioni dei lavoratori (della FDGB) [Libera Federazione dei Sindacati Tedeschi] alla mostra. Martedì arriva Brecht. Paul Wandel, che ho accompagnato per le sale una settimana fa, ha mostrato il massimo interesse. [...] Le recensioni sono molto buone. L'affluenza pure, nonostante sia piena estate. Sono molto soddisfatto³⁴.

A causa dell'infelice calendarizzazione, l'esposizione non ottenne il successo di pubblico auspicato (poi ampiamente superato in occasione della sua seconda tappa a Dresda), mentre la vendita dei cataloghi andò oltre ogni aspettativa. Dalle recensioni alla mostra traspare il ruolo assegnato

Künste, 8 luglio – 14 agosto 1955).

³¹ ADK, ADK-O 211, f. 22, G. Pommeranz-Liedtke, "Bemerkungen zum Aufbau der Ausstellung", 19 agosto 1955.

³² ADK, ADK-O 194, "Ausstellungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (1951-1960)".

³³ M. Martini, *La cultura*, cit., pp. 74-75.

³⁴ ADK, ADK-O 211, "G. Mucchi a R. Engel", 24 giugno 1955.

all'artista come stimolo e modello per le giovani leve nazionali: «ossessionate dall'ovest», queste avrebbero trovato in Mucchi non soltanto un compromesso, ma anche un esempio in carne e ossa di un realismo sì verace, ma frutto di un processo di assimilazione della secolare tradizione pittorica italiana³⁵.

Una volta tornato in Italia, in un testo di stima e gratitudine inviato agli amici berlinesi per l'«intelligente maniera» nel presentare la propria opera, Mucchi precisò che il soggiorno appena conclusosi non era altro che «un preludio a uno più lungo», durante il quale avrebbe avuto modo di «conoscere meglio il mondo socialista e di rafforzare i legami già ora esistenti con le cose e con le persone»³⁶. In effetti, già nel maggio del 1956, Engel gli anticipò l'intenzione di proporgli per l'imminente anno accademico la cattedra di pittura presso l'Accademia d'arte di Berlino-Weißensee (Kunsthochschule Berlin-Weißensee)³⁷. L'iniziativa rientrava tra le misure intraprese dal neoretto-re, il pittore Bert Heller, nell'ottica di rendere la scuola un'istituzione all'avanguardia nel campo dell'insegnamento artistico, sull'esempio della formazione interdisciplinare avviata al Bauhaus³⁸; tra le misure rientrava l'ingaggio di transfughi occidentali, come lo scultore Waldemar Grzimek e il pittore Oskar Nerlinger, da poco liquidati dall'Accademia di belle arti di Berlino Ovest (Hochschule für bildende Künste) per le loro simpatie socialiste³⁹. Era evidente che l'arruolamento tra le proprie fila di un docente straniero, per di più di una nazionalità prestigiosa come quella italiana, avrebbe dato un forte segnale di sostegno alle spinte riformiste avviate nella Ddr ora anche nel campo dell'istruzione. «In veste sia di membro del Partito, sia di artista», Mucchi si dichiarò lieto e onorato della proposta, per la quale avrebbe dovuto ottenere il nullaosta del Pci e del governo italiano, due passaggi sui quali si disse fiducioso. La questione più delicata riguardava invece l'aspetto economico, per il quale chiese fin da subito garanzie sulla compensazione di una parte del proprio onorario in lire, in previsione dei suoi rientri in Italia⁴⁰. Un problema strutturale della Ddr era costituito dal deficit cronico di valuta estera, come Mucchi aveva avuto modo di appurare in prima persona, essendo ancora in attesa di un versamento in lire, poi probabilmente mai saldato, spet-

³⁵ M. Lingner, "Gabriele Mucchi und unsere jungen Künstler", *Neues Deutschland*, 14 luglio 1955, p. 4.

³⁶ ADK, ADK-O 211, f. 26, G. Mucchi, testo senza titolo, 20 agosto 1955.

³⁷ ADK, ADK-O 211, f. 48, "R. Engel a G. Mucchi", 17 maggio 1956.

³⁸ H. Ebert, "Von der 'Kunstschule des Nordens' zur sozialistischen Hochschule. Das erste Jahrzehnt der Kunsthochschule Berlin-Weißensee", in G. Feist, E. Gillen, B. Vierneisel (hrsg.), *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990*, DuMont, Köln, 1996, pp. 160-185.

³⁹ C. Fischer-Defoy, "Kunsthochschule Berlin", in E. Gillen, R. Haarmann (hrsg.), *Kunst in der DDR*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1990, pp. 140-143.

⁴⁰ ADK, ADK-O 211, f. 49, "G. Mucchi a R. Engel", 3 giugno 1956.

tante dalla vendita di alcuni lavori esposti nel 1955⁴¹. Il reclutamento di Mucchi nella Ddr avrebbe quindi comportato anche un non trascurabile sgravio per le casse dello Stato, che d'ora in avanti, venendo meno alle istanze di Mucchi, avrebbe compensato l'artista interamente in valuta locale⁴².

Va da sé che i vantaggi non fossero solo di natura economica. Passati pochi mesi dall'inizio dei corsi, Heller rammentò a Engel le molteplici potenzialità di Mucchi, al di là delle sue comprovate doti didattiche:

La sua chiara presa di posizione sulle questioni artistiche e sociali dovrebbe essere usata correttamente durante il suo soggiorno a Berlino, al fine di illuminare alcuni aspetti della nostra vita culturale. Conferenze, articoli o qualche commissione pubblica per uno dei nostri edifici di rappresentanza potrebbero essere d'aiuto. Qualcosa di simile salterà comunque fuori, ma non voglio lasciare nulla al caso. Le chiedo di prendere in considerazione la questione e di fare in modo che la permanenza del realista italiano sia la più fruttuosa possibile⁴³.

Il contributo di Mucchi alla causa nazionale – socialista, artistica e realista – fu quindi debitamente riconosciuto e valorizzato da due delle massime cariche culturali della Ddr, le quali crearono le condizioni necessarie per la sua poliedrica attività in ambito educativo, scientifico, editoriale ed espositivo. Al tempo stesso, la sua estraneità agli ambienti istituzionali del partito al potere, il Partito di unità socialista della Germania (Sed), gli permise di definirsi un “compagno di strada”, quindi sì militante, ma con le mani slegate. Nel 1963 avrebbe scritto:

Sono italiano, non appartengo alla SED. Ma sono comunista e il mio partito qui è il vostro partito. E sono d'accordo con i vertici politici della SED su alcuni aspetti. Vivo e lavoro qui in una situazione diversa, rispetto, ad esempio, al compagno e corrispondente italiano de *L'unità*. Qui, come compagno italiano, non ho alcuna funzione. Sono semplicemente un artista italiano, un comunista⁴⁴.

Questa particolare posizione gli garantì una sorta di immunità che gli permise di esporsi liberamente su delicate questioni di natura cultural-politica, presentando spesso un punto di vista audace e innovativo, in aperta polemica

⁴¹ Cfr. la corrispondenza dell'estate del 1956 in ADK, ADK-O 211.

⁴² ADK, ADK-O 211, f. 49, “G. Mucchi a R. Engel”, 3 giugno 1956. Da una lettera di sollecito indirizzata nel 1960 al ministero della Cultura, possiamo dedurre che, passati quattro anni dall'insediamento di Mucchi nella Ddr, la questione non fosse ancora risolta (API-CE, Fondo Gabriele Mucchi, b. 29, Ua 1, Corrispondenza relativa a conferenze, “G. Mucchi al ministero della Cultura della DDR”, ca. 1960).

⁴³ ADK, ADK-O 4867, “B. Heller a R. Engel”, 17 dicembre 1956.

⁴⁴ ADK, Gabriele-Mucchi-Archiv 18, “G. Mucchi a W. Selbmann”, manoscritto parzialmente redatto e depennato, 8 aprile 1963. Per un'analisi dettagliata dello scritto si veda F. Guidali, *Il secolo*, cit., pp. 314-316.

con gli «opportunisti» che animavano il mondo delle arti, e in particolare modo contro il carrierismo accademico e il conformismo estetico. Nell'archivio di Milano è custodito un dattiloscritto intitolato *Sul dogmatismo* suddiviso in due colonne, di cui la prima riporta un discorso del Segretario generale della Sed, Walter Ulbricht, e la seconda un testo dell'artista. A ogni dichiarazione politica di Ulbricht Mucchi assegna una formula equivalente in ambito culturale, per cui a «convivenza pacifica» corrisponde «tolleranza estetica», a «imperialismo» «anti-umanesimo», a «pace» «libertà di espressione»⁴⁵. Nel mostrare la coerente applicabilità del pensiero riformista di Ulbricht in campo artistico, Mucchi ne stigmatizzò i vizi congeniti, come l'immobilismo burocratico e il dirigismo accademico. Egli amava definirsi un «realista anticonformista» e un «realista libero e indipendente», appartenente a quella *élite* liberale della Ddr, quella «pattuglia d'avanguardia nella lotta contro il dogmatismo culturale», tra i cui membri annoverava non soltanto i già nominati Heller e Ehmsen, ma anche personalità del calibro di Bertolt Brecht e Arnold Zweig⁴⁶.

Dall'alto del suo *status* di residente straniero, Mucchi godette di diversi privilegi, a partire dalla libertà di circolazione e da quello «sconfinamento tollerato dallo Stato» inimmaginabile, come è noto, per un qualsiasi cittadino tedesco-orientale⁴⁷. Nelle sue memorie, egli ricorda i frequenti voli tra Milano e Berlino come un gesto di *routine*, «né traumatico né problematico»⁴⁸. Questa mobilità si ripercuote sulla sua attività professionale: «Come al solito il mio lavoro è diviso in due, tra Italia e Ddr. Non è sempre conveniente (mi cercano qua, ma sono là), ma è comunque stimolante»⁴⁹. Di conseguenza, il materiale informativo stampato nella Ddr e relativo alla sua poliedrica attività riporta, come città di provenienza o di residenza, a volte Milano, a volte Berlino, a volte entrambe.

Questo dualismo si riflette anche sulla sua deontologia artistica. Pur elogiando le committenze d'arte pubblica come una conquista del socialismo, egli ne condannò alcune pratiche, come quella di ricorrere nell'allestimento delle mostre a prestiti esclusivamente pubblici, da lui ritenuti un deterrente alla crescita di un sistema delle arti maggiormente pluralistico. Di conseguenza, nel trattare il prezzo di vendita delle proprie opere, egli raramente concedeva sconti ai musei statali, per accordarli invece ad acquirenti privati

⁴⁵ APICE, Fondo Gabriele Mucchi, b. 29, Ua 2, Originali testi tedeschi, G. Mucchi, "Über Dogmatismus".

⁴⁶ G. Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., p. 272

⁴⁷ U. Feist, "Künstlerinnen in der DDR. Die Generation der Anfänge", in G. Feist, E. Gillen, B. Vierneisel (hrsg.), *Kunstdokumentation*, cit., p. 312, n. 59.

⁴⁸ G. Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., p. 277.

⁴⁹ APICE, Fondo Gabriele Mucchi, b. 29, Ua 2, Originali testi tedeschi, G. Mucchi, "Über meine Arbeit. An die Redaktion 'Sonntag'", 13 aprile 1973.

allo scopo di favorire un collezionismo più inclusivo. Un *iter* che egli sovvertiva una volta giunto in Italia, dove era solito cedere i propri lavori a prezzo pieno ad acquirenti privati, e a tariffe agevolate (o tramite donazione) a collezioni pubbliche, permettendone così la fruibilità al grande pubblico. Se da un lato si fece quindi promotore di una liberalizzazione del sistema dell'arte all'interno di una società pianificata, dall'altro sostenne le istituzioni pubbliche in un sistema dettato, anche in ambito artistico, dall'economia e dagli interessi di mercato.

3. Mucchi divulgatore oltrecortina della cultura figurativa italiana

Mucchi intese il proprio ruolo di divulgatore in Italia della cultura tedesco-orientale come un'azione mirata a sfatarne miti e luoghi comuni, generati da preclusioni ideologiche, dalla carenza di fonti affidabili e notizie imparziali. Si batté contro il presupposto secondo il quale in Italia si tendeva automaticamente a identificare la Germania con la Repubblica federale. Nel 1957 presentò alla galleria La colonna di Milano una mostra collettiva dal titolo *12 artisti dalla nuova Germania*. La scelta di limitare le opere alla sola grafica, per quanto non esplicitata nel titolo, aveva ragioni innanzitutto di natura logistica, alla luce dei costi di trasporto, assicurazione, allestimento e conservazione nettamente inferiori alla pittura e alla scultura. Questo criterio selettivo aveva anche ragioni più profonde: nel suo stringato testo introduttivo, Mucchi ripercorreva le tappe evolutive della grafica tedesca, dalle incisioni di Dürer passando attraverso l'espansione del mercato editoriale e la collaborazione di numerosi artisti nel campo dell'illustrazione, fino alla rinascita socialista dalle rovine della guerra, inscrivendo così la giovane grafica della Ddr nel solco di quel «carattere nazionale» tedesco, ora rinvigorito da principi nobili e nobilitanti come «l'interesse umano verso il mondo naturale e sociale»⁵⁰. Da un resoconto stilato da Mucchi sull'accoglienza italiana della mostra, si evince il significato diplomatico assegnatole nel promuovere l'immagine della nuova Germania⁵¹. Con questa formula, ripresa innanzitutto dall'organo ufficiale di stampa della Sed, la *Neues Deutschland*, si intendeva sottolineare il carattere di discontinuità con il passato tedesco più gravoso, innanzitutto con l'eredità nazista, dando quindi a intendere che quest'ultima fosse ancora viva nella Repubblica di Bonn.

⁵⁰ *12 artisti dalla nuova Germania*, catalogo della mostra (Milano, Galleria La colonna, 8-23 gennaio 1958), Galleria La colonna, Milano, 1958.

⁵¹ APICE, Fondo Gabriele Mucchi, b. 30, Ua 4, Scritti berlinesi, G. Mucchi, "Mostra di grafica della DDR alla Colonna, Milano, 1957".

Al tempo stesso, egli contribuì alla divulgazione nella Ddr dell'opera di artisti connazionali, a partire da Giacomo Manzù e Renato Guttuso. In un numero monografico del 1957 di *Bildende Kunst* dedicato al dibattito nazionale sul realismo, il contributo italiano ebbe un ruolo di primo piano, a partire dalla copertina raffigurante una riproduzione del dipinto *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1949-1950) di Guttuso, esposto al Festival del 1951 di Berlino Est e successivamente acquistato dalla stessa Accademia delle arti. Nel presentare un ciclo di rilievi bronzei realizzati da Manzù intorno al 1940, Mucchi rievocava il sodalizio, personale e artistico, stretto con lo scultore negli anni della guerra, combinando così elementi autobiografici, considerazioni storiche e valutazioni critiche⁵². Nell'introduzione al catalogo della mostra di Manzù alla Nationalgalerie di Berlino (1960), Mucchi sosteneva la necessità di inquadrarne l'opera in termini realisti, nonostante alcuni tratti chiaramente non figurativi, e in spregio a quella critica borghese che, con il pretesto di metterne in luce gli aspetti particolari, finiva col sottrarsi a qualsiasi giudizio. Presentare l'opera di Manzù come realista non era soltanto un gesto dovuto e condivisibile, ma anche una scelta di campo. Sempre in un'ottica di contraddittorio con la critica formalista, Mucchi respinse uno dei rimproveri più frequenti mossi al realismo socialmente impegnato, l'accusa di arretratezza, ribadendo che fosse necessario concentrarsi non su una presunta evoluzione formale e stilistica, quanto sulla predisposizione dell'artista nel trattare, con tutti i mezzi a propria disposizione, la realtà del momento. D'altronde, la questione su quale delle due tendenze in atto a livello globale, astrattismo o realismo, fosse non solo ideologicamente più giusta, ma anche esteticamente più attuale – e quindi più idonea a esprimere lo *zeitgeist* – animò una parte considerevole del dibattito storico-artistico dell'epoca. La contemporaneità era quindi il nocciolo della questione. Non a caso la prima collana editoriale della Ddr interamente dedicata a esponenti delle arti del XX secolo e composta da uscite monografiche illustrate intese a «divulgare la pittura e la scultura realista moderna» fu intitolata *Artisti del presente (Künstler der Gegenwart)*⁵³. Anche qui fu Mucchi a introdurre al lettore tedesco il panorama artistico italiano, redigendo il testo introduttivo del volume dedicato a Manzù⁵⁴.

In virtù del suo prestigio internazionale, Guttuso giocò un ruolo fondamentale nella competizione interna tra le due Repubbliche tedesche. Da una parte, egli fu sistematicamente ignorato da *Documenta*, vetrina internazionale d'arte contemporanea fondata a Kassel nel 1955 allo scopo di coronare, anche in ambito artistico, il processo di integrazione in Occidente della Re-

⁵² G. Mucchi, "Reliefs aus den Jahren des Widerstandes. Zu den Arbeiten 'Variationen über ein Thema' von Giacomo Manzù", *Bildende Kunst*, 7, 1957, pp. 463-467.

⁵³ ADK, ADK-O 294/1, "H. Lüdecke a R. Guttuso", 6 ottobre 1959.

⁵⁴ G. Mucchi, *Giacomo Manzù*, Verlag der Kunst, Dresden, 1960.

pubblica federale. Così, nell'introduzione al catalogo della seconda edizione, l'autorevole critico Werner Haftmann liquidò in due righe l'opera di Guttuso come un «tentativo di fondere un realismo di propaganda politica con l'espressionismo»⁵⁵, decretandone l'esclusione programmatica dalle edizioni successive. Dall'altra parte, a mo' di rivalsea, Guttuso fu ufficialmente accolto nell'*establishment* culturale della Ddr a partire proprio dal 1955. In veste di persona informata sui fatti, Mucchi aggiornò i soci dell'Accademia sull'attività più recente del pittore siciliano, compresa l'intenzione di sottoporre alla loro attenzione un progetto espositivo da realizzare *ad hoc*⁵⁶. Date le difficoltà logistiche e finanziarie, la sezione di Arti visive optò per una soluzione dalla maggiore fattibilità e risonanza mediatica, con l'elezione di Guttuso a socio corrispondente dell'Accademia⁵⁷. Una carica a cui Mucchi, in quanto residente nella Ddr, non poté ambire, mentre la sua candidatura a socio effettivo fu avanzata in più occasioni, senza tuttavia giungere a un esito concreto. D'altro canto, la sua permanenza nella Ddr gli avrebbe consentito di esporre, a partire dal 1958, a tutte le edizioni della principale rassegna artistica nazionale, l'Esposizione d'arte tedesca (Deutsche Kunstausstellung; rinominata nel 1972 Kunstausstellung der Ddr – Esposizione d'arte della Ddr), organizzata a cadenza regolare a Dresda.

Le circostanze che spinsero Mucchi a prendere e mantenere in Germania orientale una seconda dimora furono quindi molteplici. L'anno del suo insediamento, il 1956, fu d'altronde ricco di avvenimenti per il socialismo internazionale, dal rapporto segreto di Chruščëv alla repressione sovietica della rivoluzione ungherese, cui seguirono in Italia la disaffezione – e la defezione – di numerosi intellettuali e artisti dal Pci. Onde scongiurare un ulteriore isolamento anche sul fronte interno, il Pci cessò di sostenere apertamente il realismo italiano, il quale, dopo aver attraversato una stagione d'oro nei primi anni Cinquanta, cedette progressivamente il passo alle correnti informali europee e all'espressionismo astratto americano. Sintomatico di questo nuovo clima è la Biennale di Venezia, dove nel 1958, in seguito a un'ingerenza governativa senza pari nella storia repubblicana dell'Esposizione, furono introdotte misure discriminatorie di stampo anticomunista nei confronti dei realisti impegnati⁵⁸. Con l'eccezione di alcuni nomi, come il campione di vendite Guttuso, questo cambio di rotta ebbe ripercussioni personali, professionali ed economiche su numerosi realisti italiani, a partire da Mucchi stesso. La cattedra

⁵⁵ W. Haftmann, *Malerei nach 1945*, in *II. documenta 1959. Kunst nach 1945*, catalogo della mostra (Kassel, documenta, 11 luglio-11 ottobre 1959), vol. 1, DuMont-Schauberg, Köln, p. 15.

⁵⁶ ADK, ADK-O 254, "Sitzung der Sektion Bildende Kunst", 30 novembre 1954.

⁵⁷ ADK, ADK-O KM 78, "R. Engel a R. Guttuso", 28 marzo 1955.

⁵⁸ N. Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-1964*, Manchester University Press, Manchester, 2007, pp. 86-129.

offertagli nel 1956, per quanto in veste di professore invitato, si rivelò quindi provvidenziale, in quanto garanzia di entrate regolari che, alla luce del costo della vita relativamente basso nella Ddr, gli avrebbero permesso di mantenere un tenore di vita più che dignitoso. In seguito alla scadenza dei suoi incarichi accademici temporanei (dopo Berlino insegnò a Greifswald nel biennio 1961-1963), egli avrebbe continuato a lavorare come libero professionista, vivendo di commissioni statali e acquisizioni pubbliche e private.

Ma al di là di ogni considerazione pragmatica, al principio del suo soggiorno, avviato in un clima di fiducia sull'onda lunga del disgelo sovietico, poi interrotto con la costruzione del Muro, Mucchi trovò e coltivò un'immagine idealizzata della Germania orientale come culla e patria di un'autentica cultura antifascista e proletaria, come terreno di ricostruzione collettiva e partecipazione sociale. Così, nel 1958 annotava:

Si comprenderà Berlino-Est se si avrà compreso la sua istituzione sociale. Si comprenderà il fatto che gli abitanti stessi collaborino personalmente all'abbellimento della città, condividendo personalmente le cure dell'amministrazione cittadina, qualora si comprenda quanto per loro sia migliorata la condizione sociale, il modo di abitare, le cure (riconosciute indiscussamente anche all'Ovest) per l'infanzia e la vecchiaia, quale importanza abbiano le manifestazioni culturali. E soprattutto quando si comprenda che la città è diventata cosa loro, in un modo diretto e tangibile⁵⁹.

⁵⁹ APICE, Fondo Gabriele Mucchi, b. 30, Ua 4, Scritti berlinesi, G. Mucchi, "Berlino Est. Aspetti di vita e di cultura", ca. 1958.