



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

Novant'anni di Padiglione Venezia

Relatrice

Ch.mma Prof.essa Stefania Portinari

Correlatrice

Ch.mma Prof.essa Stefania De Vincentis

Laureanda

Veronica Maria Baso

Matricola 867818

Anno Accademico

2021/ 2022

INDICE

Introduzione	3
Capitolo 1. Le arti decorative alla Biennale di Venezia (1932-1972)	7
1.1 Le arti decorative alla Biennale di Venezia e la “Mostra dell’Orafo” del 1930	7
1.2 L’epoca di Antonio Maraini (1932-1942)	18
1.3 Dal secondo dopoguerra alla contestazione (1948-1968)	39
1.4 La fine della rassegna di arti decorative (1970-1972)	58
1.5 Premi e partecipazioni	65
Capitolo 2. Il Padiglione Venezia tra gestioni straniere, depositi ed uffici (1976-1999) .	95
2.1 Divagazioni nazionali: Colombia, Iraq, India, Cina tra 1976 e 1980	95
2.2 Repubblica Democratica Tedesca (1982-1990)	105
2.3 “Passaggio a Oriente” (1993)	116
Capitolo 3. Dall’Italia a Venezia (2001-2019)	126
3.1 La gestione della DARC e il Premio per la Giovane Arte (2001-2005)	126
3.2 Il ritorno a Venezia e l’omaggio a Emilio Vedova (2007)	138
3.3 “...fa come natura fece in foco” e la ricomparsa del vetro (2009)	143
3.4 Il grande restauro del Padiglione e la mostra di Fabrizio Plessi (2011)	146
3.5 “Silk map” e il rapporto con l’arte tessile (2013)	150
3.6 Storie dal Veneto e dalle sue industrie (2015)	153
3.7 “LUXUS” fa scandalo (2017)	159
3.8 “Corpo Reale” e una passeggiata sull’acqua (2019)	166
Capitolo 4. L’architettura al Padiglione Venezia (2002-2021)	172
4.1 La gestione italiana e l’omaggio a Carlo Scarpa (2002-2006)	172
4.2 Il Comune di Venezia e ancora Carlo Scarpa (2008)	188
4.3 Townscapes e comunità che non cambiano (2010)	191
4.4 Le immagini metodiche di Nicholas Hawksmoor (2012)	196
4.5 Babele Architettonica (2014)	198
4.6 Riflessioni su Marghera (2016-2018)	203
4.7 Michele de Lucchi e l’artigianato (2021)	209

Conclusioni 216

Bibliografia 219

Introduzione

Questa tesi ricostruisce la storia del Padiglione Venezia alla Biennale di Venezia: collocato ai Giardini di Castello della Biennale, ma costruito solo a partire dal 1932, esso era infatti dedicato alla promozione e valorizzazione delle arti decorative tipiche della tradizione locale. La storia delle sue mostre, che si inserisce nel più ampio campo degli studi della History of Exhibition che in ambito anglosassone conta ormai trent'anni di studi, ma che in Italia ha un trascorso molto meno praticato, intende vagliare come sia cambiata la sua destinazione d'uso e lo scopo a cui di volta in volta il Comune di Venezia o lo Stato italiano o le nazioni straniere lo hanno volto.

Questo argomento mi è ispirato da un'esperienza personale che ho svolta presso il suddetto padiglione per la XVII edizione della Mostra Internazionale di Architettura nel 2021.

Il lavoro di studio è iniziato dalla ricerca delle motivazioni sottese alla costruzione di un padiglione del tutto slegato da una presenza nazionale e, quindi, anomalo per gli standard della mostra veneziana. Fu edificato in un periodo retto dal governo fascista, fortemente caratterizzato dalla presenza del Segretario Generale Antonio Maraini, che, dopo aver centralizzato la gestione della Biennale, stava espandendo la realtà della mostra veneziana, aggiungendo le nuove sezioni dedicate al teatro, alla musica ed al cinema. Col padiglione voleva, quindi, inaugurare una nuova rassegna dedicata alle arti decorative che si sarebbe tenuta all'interno della realtà della Biennale, concorrendo con le mostre della Triennale di Milano, espandendosi anche verso quella realtà, insieme all'Istituto Veneto per il Lavoro, che si occupava dello stato delle piccole imprese, tra cui anche l'artigianato veneziano.

L'elaborato si articola in quattro capitoli, che corrispondono alle diverse gestioni che si sono susseguite per diversi usi: prima per esporre le arti decorative, poi per accogliere nuove nazioni sprovviste di un padiglione proprio, successivamente per allestirvi le mostre della Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee (DARC) per la partecipazione dell'Italia ed infine il ritorno all'uso da parte del Comune di Venezia, che ne era l'originale proprietario, e della Regione del Veneto, attraverso l'analisi approfondita delle rassegne sia di Arte che di Architettura.

Il primo capitolo, quindi, affronta il periodo tra il 1932 al 1972, ovvero da quando fu inaugurato il padiglione per accogliere mostre di arti decorative tipicamente veneziane fino

allo scioglimento della sezione. In un clima post-sessantottino avere una gerarchia tra le arti così marcata non era più pensabile.

Per capire perché è stata creata la rassegna si è andati a studiare il rapporto tra la Biennale e le arti decorative nelle prime edizioni, analizzando poi il caso della “Mostra dell’Orafo” tenutasi nel 1930 all’interno del Padiglione Centrale e, poi, la Mostra di vetri, ceramiche, merletti d’Arte Moderna Italiana che si svolse ad Amsterdam nel 1931, volute entrambe dall’Istituto Veneto per il Lavoro, diretto da Beppe Ravà, e curate da Ugo Nebbia. Si è cercato, poi, di mappare la storia del padiglione attraverso la consultazione dei cataloghi delle Biennali relative e delle mostre dedicate ai principali artisti che vi esposero, dei documenti contenuti nell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), di saggi legati alla storia dell’Ente e delle recensioni comparse su giornali come “Domus”, “Le Tre Venezie” o il “L’arte nelle mostre italiane”.

Si è anche creata una tabella con lo scopo di analizzare la partecipazione alle rassegne, tramite i dati offerti dai cataloghi e dai volumi Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia, 1895-2019 e La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, curati dall’ASAC, e Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972 realizzato dalle storiche del vetro Marina Barovier, Rosa Barovier Mentasti, Attilia Dorigato in occasione della mostra retrospettiva sul vetro del 1995, per i festeggiamenti del centenario dell’Ente. Si è visto come le rassegne fossero caratterizzate dalla forte presenza delle maggiori ditte veneziane, come Venini, Fratelli Toso, Barovier & Toso, AVEM, Seguso vetri d’arte, ed alcuni artisti, come Franz Pelzel, Neera Gatti, Andreina Rosa, Paolo De Poli, Ercole Barovier, Luigi Bevilacqua, Anzolo Fuga, Riccardo Licata, Dino Martens, Giulio Padoan, Bruno Santini, Carlo Scarpa, Pia di Valmarana, Romualdo Scarpa, Aurelio Toso e Vinicio Vianello, che esposero per un gran numero di edizioni, dimostrando come il Padiglione di fatto allestisse ogni due anni delle mostre molto belle che però ristagnavano coinvolgendo gli stessi nomi, assegnando anche più volte premi agli stessi artigiani, in particolare a De Poli, che vinse almeno tre medaglie.

Il secondo capitolo riguarda il periodo individuato tra il 1976 e il 1999, quando la gestione del Padiglione Venezia, pur rimanendo di proprietà del Comune, fu passata a diversi Paesi, ovvero Colombia e Iraq nel 1976, Colombia e India nel 1978, Cina nel 1980 e la Repubblica Democratica Tedesca che vi espose dal 1982 al 1990, con l’unica eccezione del 1986, quando l’edificio fu utilizzato come deposito. Nel 1993 vi fu allestita la mostra “Passaggio ad Oriente”, compresa nel progetto del curatore e divisa in due sezioni tra il Padiglione Venezia e il Padiglione di Israele, accogliendo la Giovane Arte cinese, esponenti del Lettrismo, artisti

russi e Shigeo Kubota e Yoko Ono, per rappresentare il Giappone. Infine, dal 1995 al 1999 lo spazio fu utilizzato come ufficio stampa, accogliendo nel 1997 anche le esposizioni di due sponsor della Biennale.

Per individuare correttamente chi gestì il padiglione e come venne allestito sono stati utilizzati i cataloghi delle mostre e le mappe dei Giardini presenti in archivio, oltre alle immagini del padiglione presenti nella fototeca dell'ASAC. Sono state, poi, analizzate le recensioni presenti in vari periodici e quotidiani, gli annuari realizzati dalla Biennale e i cataloghi realizzati dai Paesi.

Il terzo periodo individuato è stato diviso in due capitoli, per trattare separatamente le Biennali di Arte e di Architettura negli ultimi vent'anni, dalla gestione della DARC a quella comunale e regionale.

Nel terzo capitolo, quindi, è stato analizzato in primis il periodo di gestione dell'Italia dal 2001 al 2005, dal momento che la nazione ospitante della Biennale si era trovata senza padiglione a causa delle scelte del curatore Harald Szeemann di usare il Padiglione Centrale per la sua mostra. Nelle tre rassegne furono allestiti un omaggio al pittore Alighiero Boetti, il concorso “-D40” e due edizioni del Premio alla Giovane Arte italiana.

Dal 2007 il Padiglione tornò ad essere gestito dal Comune di Venezia, insieme alla Provincia e alla Regione del Veneto, cercando di riportarvi le arti decorative, insieme ad artisti legati al territorio, come Emilio Vedova nel 2007 e Fabrizio Plessi nel 2011 in occasione del restauro finanziato da Arzanà Navi e Louis Vuitton.

Vi sono state anche allestite anche nel periodo a noi più vicino delle mostre legate a diversi aspetti dell'arte applicata, come “...fa come natura fece in foco” dedicata alla categoria del vetro nel 2009, “Silk Map” dedicata all'arte tessile nel 2013, “Guardando avanti: l'evoluzione dell'arte del fare” in cui si analizzò il rapporto tra artigianato e industria nel 2015 e, infine, “Luxus” dove furono presentate le ditte del lusso veneziano, legate all'arte e all'artigianato nel 2017. Nel 2019, invece, la mostra fu caratterizzata dalla presenza di artisti internazionali, che omaggiarono la città con diversi lavori, impiegando media diversi, dall'installazione al profumo al video. In quell'edizione, inoltre, si tenne per la prima volta il concorso “Artefici del Nostro Tempo”, voluto dal Comune di Venezia insieme alla Fondazione Musei Civici, per dare uno spazio anche ai giovani, in diverse categorie artistiche. Si è deciso di escludere dal lavoro la mostra “Alloro” tuttora in corso, in quanto troppo recente e ancora in via di definizione al momento della stesura di questa tesi.

Nel quarto capitolo è stato analizzato lo stesso periodo del precedente, focalizzandosi sulle mostre di Architettura, partendo dal 2002 con le mostre tenute dalla DARC, fino al 2006

compreso, quando all'Arsenale nella Tesa delle Vergini fu inaugurato il nuovo Padiglione Italia. Com'era stato per le mostre d'arte, anche per l'architettura nel 2002 si tenne un omaggio, dedicato all'architetto Carlo Scarpa, visto che il Ministero per i beni e le attività culturali aveva recentemente acquistato una parte del suo archivio. Contestualmente alla mostra si tenne anche il concorso “-D40_2”, dedicato ai giovani sotto i quarant'anni, a cui era chiesto di progettare un infospazio. Nelle due edizioni successive la DARC organizzò delle mostre fotografiche sullo stato degli edifici italiani e sul cantiere per la costruzione del Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo.

Nel 2008 il Padiglione accolse la prima mostra della Regione del Veneto, dedicata nuovamente a Carlo Scarpa, per poi tenere un altro omaggio nel 2010 per il centenario dalla nascita di Toni Benetton e nel 2012 una mostra sull'architetto settecentesco Nicholas Hawksmoor, fortemente voluta dallo sponsor Louis Vuitton che l'anno precedente aveva contribuito al restauro dell'edificio. Per la mostra successiva si ebbe l'opportunità di invitare l'architetto polacco-statunitense Daniel Libeskind ad esporre nel padiglione, in dialogo con gli studenti dell'Università Iuav di Venezia, per mantenere un'unione col territorio.

Nel 2014 e nel 2016 sono state svolte delle riflessioni sul tema della riqualificazione dell'ex zona industriale di Porto Marghera, legate anche al tema della digitalizzazione e diffusione di dati, tramite dei progetti di giovani architetti. Infine nel 2021 si tenne una mostra incentrata sulle “stazioni” ideate dal designer e architetto Michele De Lucchi, oltre ad un progetto del giornalista Emilio Casalini legato all'economia della cultura, insieme i vincitori della seconda edizione del concorso “Artefici del Nostro Tempo”.

Per analizzare il suddetto periodo sono stati utilizzati i cataloghi generali della mostra e quelli specifici realizzati dalla DARC, dalla Regione o dal Comune, i materiali d'archivio, le recensioni su periodici e quotidiani e libri sulla storia della Biennale. Il Fondo Storico della Biennale di Venezia - Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) - che si ringrazia per l'accesso ai materiali - sia per Arti Visive che per Architettura termina al 2015, per cui il materiale successivo, come bandi di gara, presentazione di progetti o comunicati stampa sono stati reperiti online.

CAPITOLO 1. LE ARTI DECORATIVE ALLA BIENNALE DI VENEZIA (1932-1972)

1.1 Le arti decorative alla Biennale di Venezia e la “Mostra dell’Orafo” del 1930

Dal 1930 la Biennale si stava impegnando per realizzare degli ampliamenti architettonici, tra cui l’edificazione del Padiglione degli Stati Uniti e lo spostamento dell’ingresso principale di fianco allo spazio della Spagna. In questo modo si stava saturando lo spazio nei Giardini, così fu necessario espandersi oltre il canale di Sant’Elena, conferendo nel 1931 all’architetto Brenno del Giudice il compito di edificare un unico Padiglione per più nazioni, che fungesse da quinta architettonica al nuovo spazio verde, con un emiciclo centrale e due padiglioni per lato. Fu inaugurato nel 1932 e al centro fu posto il Padiglione Venezia, per accogliere le arti applicate, fortemente voluto da Beppe Ravà, il direttore dell’Istituto Veneto per il Lavoro¹.

Per capire il motivo della costruzione di un padiglione così anomalo rispetto a quelli nazionali bisogna analizzare la presenza delle arti applicate nelle edizioni precedenti della Biennale, in particolare la “Mostra dell’Orafo” del 1930.

Inizialmente la manifestazione veneziana aveva deciso di esporre solo le cosiddette "arti alte", come riporta il professore di sociologia Giovanni Sarpellon nel catalogo *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, motivandone la scelta fatta per distinguersi da altre mostre a lei contemporanee e più commerciali in cui le arti industriali erano prevalenti. Già all’Esposizione Nazionale Artistica di Venezia del 1887, erano state messe in mostra tutte le maggiori vetrerie muranesi e l’arte decorativa rappresentava un gran numero degli espositori². Come riporta la storica dell’arte Flavia Scotton nel suddetto catalogo, solo dal

¹ M. Ballarin, *Architetture venete: padiglioni e spazi della Biennale di Venezia*, RG, Treviso 2015, p. 32; V. Pajusco, *Brenno del Giudice e Duilio Torres: architetti alla Biennale*, in *Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, a cura di F. Castellani, M. Carraro, E. Charans, Il poligrafo, Padova; IUAV, Venezia 2016, p. 38.

² G. Sarpellon, *L’arte, il vetro e la Biennale*, in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro, 10 giugno-15 ottobre 1995), Fabbri Editori, Milano 1995, p. 139.

1899 si iniziarono a esporre alla Biennale anche vetri, merletti e metalli preziosi all'interno del Padiglione Centrale, però più come arredo pregiato per arredare le stanze che come oggetti in esposizione, per creare un ambiente da salotto borghese familiare ai visitatori della Mostra, mentre iniziarono ad essere esposti come oggetti d'arte solo dal 1903, sulla scia del successo dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Torino del 1902³. Tuttavia, le opere erano esposte solo come decoro, senza i dovuti strumenti di protezione, sicché avvennero anche degli incidenti che comportarono la distruzione di alcuni manufatti, come viene riportato dalla storica del vetro Rosa Barovier Mentasti nel catalogo della collezione della Fondazione di Venezia⁴. Questo era vero, però, solo per la sezione italiana infatti, come riportato da Scotton, già nel 1897 negli spazi dedicati al Giappone vennero esposti anche *kakemono*, proprio perché in quel Paese la distinzione tra arti maggiori e minori non esisteva. Nel 1899, poi, nella sala scozzese, espose il “Gruppo dei quattro”, ovvero dei creativi dal forte stampo decorativo⁵. Del resto in quegli anni in Europa si stavano affermando esperienze come quella dell'Art Nouveau, dell'Arts and Craft, lo Jugendstil e la Secessione viennese, segnando un nuovo gusto decorativo, nobilitato come arte. In Italia, invece, come riportato dallo storico del vetro Marino Barovier, le industrie vetrarie veneziane si stavano ancora riprendendo dal dominio austriaco e stavano vivendo un periodo di ristagno legato alle tradizioni, limitandosi a copiare i vetri antichi, faticando ad attuare i cambiamenti apportati dall'Art Nouveau nella loro produzione, come afferma anche Sarpellon⁶. Lo scopo del Padiglione Venezia era proprio anche quello di riguadagnare il terreno perduto rispetto alle esperienze estere, creando una rete di scambi commerciali e collaborazioni nuove tra artisti e artigiani⁷.

Già dal 1907 vennero istituiti anche dei premi esclusivi per l'arte decorativa, ma un radicale cambiamento si ebbe dall'anno successivo con l'esperienza delle mostre di Ca' Pesaro, dove si negava il concetto della separazione tra le arti, seguendo l'esempio della Secessione

³ F. Scotton, *Arti applicate: dalla Fondazione al Padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale...*, op. cit., p. 123; C. Sonogo, *Vittorio Zecchin e le arti decorative*, in *Vittorio Zecchin, 1878-1947: pittura, vetro, arti decorative*, catalogo della mostra a cura di M. Barovier, M. Mondì, C. Sonogo (Venezia, Museo Correr, 10/11/2002 - 09/02/2003), Marsilio, Musei civici veneziani, Venezia 2002, p.41.

⁴ R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento*, in *Vetro veneziano contemporaneo: la collezione della Fondazione di Venezia*, a cura di Ead., Marsilio, Venezia 2011, p. 1.

⁵ F. Scotton, *Arti applicate...*, op. cit., pp. 123-124.

⁶ M. Barovier, *I vetri di Vittorio Zecchin*, in *Vittorio Zecchin, 1878-1947...*, op. cit., p. 25; G. Sarpellon, *L'arte, il vetro e la Biennale...*, op. cit., p. 139.

⁷ E. Charans, *Uno smaltaro per la sezione delle arti decorative nel Padiglione Venezia*, in *Paolo De Poli, artigiano, imprenditore, designer*, a cura di A. Bassi, S. Maffioletti, Il poligrafo, Padova; IUAV, Venezia 2017, p. 57.

viennese, come asserito in più fonti da Barovier Mentasti⁸. Tra gli espositori c'era Vittorio Zecchin, nato come pittore, dopo aver visto l'arte di Klimt alla Biennale del 1910 virò sempre di più verso il decorativo, inizialmente aggiungendo forme simili a murrine ai suoi quadri, per poi passare dagli anni Venti solo alla progettazione di arte applicata, mantenendo sempre un gusto molto vicino a quello del secessionista viennese⁹. Le sue creazioni riprendevano la tradizione cinquecentesca, fondendo un senso di essenzialità della forma con la preziosità del manufatto, seguendo un andamento sinuoso. Nel 1922 ottenne anche una sua mostra personale all'interno del palazzo centrale in cui espose arazzi, vetri decorati ad oro e smalti¹⁰. Zecchin portò una prima ondata di rinnovamento nella produzione muranese, coprendo il ruolo di direttore artistico alternativamente in quasi tutte le maggiori vetrerie, tra cui la Maestri Vetrai Muranesi Cappelin e Co, AVEM, la Fratelli Toso e tante altre, come riportato dal direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro Astone Gasparetto nel catalogo della mostra curata insieme a Carlo Scarpa sulla produzione muranese dal 1860 al 1960¹¹. Oltre ai vetri, Zecchin fu molto attivo in tutte le arti decorative: insieme a Pia di Valmarana e Olga Asta si occupò di rinnovare anche la tradizione del merletto e del tessuto, come asserisce Scotton nel suo studio sulle arti applicate¹². Dagli anni Quaranta Zecchin diresse anche la Scuola Serale "Abate Vincenzo Zanetti", in cui gli studenti imparavano il suo stile e la sua lezione nel plasmare il vetro¹³.

La storica dell'arte Attilia Dorigato nel suo studio su Ercole Barovier riporta che questi partecipò già alle mostre tenutesi a Ca' Pesaro, presentando lì le sue prime sperimentazioni¹⁴. Il palazzo era stato donato dalla marchesa Felicita Bevilacqua La Masa proprio per dare un'opportunità ai giovani e a tutti quelli che venivano ignorati dalle grandi manifestazioni, tra cui anche le arti decorative, al fine di promuovere l'industria veneziana¹⁵.

⁸ R. Barovier Mentasti, *Il vetro alla Biennale*, in M. Barovier, R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, Leonardo Arte, Milano 1995, p. 9; R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del '900: la collezione della Cassa di risparmio di Venezia, Biennali 1930-1970*, Marsilio, Venezia 1994, p. 12; R. Barovier Mentasti, *Il vetro alla Biennale...*, op. cit., p. 9.

⁹ S. Portinari, *Una primavera dell'arte*, in *Ritratto di donna: Il sogno degli anni Venti e lo sguardo di Ubaldo Oppi*, catalogo della mostra a cura di Ead., (Vicenza, Basilica Palladiana 06/12/2019 - 13/04/2020), Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2019, p. 35.

¹⁰ M. Barovier, *I vetri di Vittorio Zecchin...*, op. cit., p. 27-32.

¹¹ *Vetri di Murano, 1860-1960*, catalogo della mostra a cura di A. Gasparetto (Verona, Palazzo di Gran Guardia, marzo 1960), Tip. Contardi, Verona 1960, p. 20; M. Barovier, *Introduzione*, in *Vittorio Zecchin: I vetri trasparenti per Cappellin e Venini*, catalogo della mostra a cura di M. Barovier, C. Sonigo (Venezia, Fondazione Cini, 11/09/2017 - 07/01/2018), Skira editore, Milano 2017, p. 13-15.

¹² F. Scotton, *Arti applicate...*, op. cit., p. 128.

¹³ R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del 900...*, op. cit., p. 20.

¹⁴ A. Dorigato, *Ercole Barovier, 1889-1974, vetraio muranese*, in *Ercole Barovier, 1889-1974, vetraio muranese*, catalogo della mostra a cura di Ead. (Venezia, Museo Correr, ottobre-novembre 1989), Marsilio, Venezia 1989, p. 17.

¹⁵ R. Barovier Mentasti, *La vetreria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 5.

Per lo storico dell'arte Giovanni Bianchi, come riporta in un intervento proprio sull'edificazione del Padiglione Venezia in un convegno tenutosi dalla Fondazione Querini Stampalia, un altro punto importante nel percorso verso la sua edificazione fu la nascita dell'Istituto Veneto per il Lavoro nel 1915, creato senza scopo di lucro per lenire la disoccupazione degli operai veneziani ed incentivare l'artigianato locale. Nel 1925 sul suo modello venne istituito l'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie (ENAPI), estendendosi a tutto il territorio italiano, lasciando comunque autonomia al gemello veneto, che fu il primo promotore della creazione di un padiglione *ad hoc* per le arti applicate, grazie alla spinta del suo presidente, l'ingegnere Beppe Ravà. L'Istituto Veneto erogava corsi di formazione tecnica, consulenza tecnico-artistica al fine di rinnovare la produzione, attività commerciali, propaganda e incentivi alla produzione tramite l'allestimento di mostre ed esposizioni campionarie¹⁶.

Nel 1928 il governo fascista prese la gestione della Biennale, rendendola un'istituzione nazionale, invece che comunale, intitolandola Ente Autonomo¹⁷. La politica fascista nel campo delle arti cercava di puntare sullo sviluppo dell'artigianato nazionale, per cui anche la Biennale doveva promuoverne la produzione in linea con questa tendenza¹⁸. L'1 marzo del 1927 venne nominato Antonio Maraini come nuovo Segretario Generale, una figura vicina a Ugo Ojetti e Margherita Sarfatti, che all'epoca vantavano un forte peso sulla mostra veneziana¹⁹. Maraini, scultore e critico, aveva un grande interesse per l'arte decorativa, testimoniato da numerosi suoi interventi sulle pagine della rivista "Domus", fondata dall'architetto Gio Ponti nel 1928²⁰. Inoltre, dal 1932 era divenuto responsabile del Sindacato Nazionale delle Belle Arti, legando irrimediabilmente la partecipazione italiana con l'adesione alla corporazione, senza la quale non si poteva esporre, come riporta Tomasella nel suo studio sulle Biennali di guerra del 1940 e 1942²¹. Maraini fu attento a rivitalizzare l'Ente, occupandosi dell'apertura di nuove rassegne come il Festival della Musica nel 1930, nel 1932

¹⁶ G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative*, in *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*, atti di convegno (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14/12/2004) a cura di G. Dal Canton, E. Dal Carlo, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia; Fondazione Querini Stampalia, Venezia; Museo civico, Rovereto 2005, p. 88-90.

¹⁷ A. Maraini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia, storia e statistiche, con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, a cura dell'Ufficio stampa dell'Esposizione, La Biennale di Venezia, Venezia 1932, p. 10.

¹⁸ G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001, p. 12.

¹⁹ V. Pajusco, *1928-45: La Biennale durante il fascismo*, in *Le Muse Inquiete: la Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Venezia, Giardini di Castello, 29/08/2020 - 08/12/2020), La Biennale di Venezia, Venezia 2020, p. 56.

²⁰ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Forum, Udine 2006, p. 52.

²¹ G. Tomasella, *Biennali di guerra....*, op. cit., p. 17.

il Festival del Cinema, il convegno sulla Poesia e il convegno sull'Arte Contemporanea, ed infine il Festival del Teatro nel 1934. Anche la nuova facciata del palazzo centrale, realizzata nel 1932, rientrava nel clima di rinnovamento, cambiando anche per l'occasione il nome in Padiglione Italia²².

Intanto, però, nel 1923 a Monza era stata inaugurata la prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali che si concentrava proprio sulle arti decorative realizzate dall'industria, dunque su quello che oggi chiameremmo un proto-design, e sull'architettura²³. Maraini, in realtà, voleva unire le due mostre, utilizzando gli spazi della Biennale per tenere le rassegne della neonata Triennale, negli anni in cui la mostra veneziana non si teneva. Scrisse anche una lettera al Duce a riguardo, che diede il via libera, ma a Venezia nessuno prese provvedimenti e il progetto non fu mai realizzato²⁴.

Con la crisi del 1929, nonostante gli incentivi dell'Istituto Veneto per il Lavoro, molte vetrerie furono costrette a chiudere, tra cui la Cappellin e Co, dove si era imposto come giovane designer Carlo Scarpa, perché i beni da loro venduti erano troppo costosi. L'industria di Murano dovette rivedere la propria produzione, puntando su qualità e novità, aiutata poi dall'apertura del Padiglione Venezia nel 1932 come vera e propria vetrina internazionale²⁵.

Come riporta Bianchi, fu proprio nell'ottica di ripresa economica che Beppe Ravà, direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro, propose a Maraini una mostra sull'oreficeria per l'edizione del 1930, oltre alla possibilità di istituire saloni internazionali di arti decorative e industriali all'interno della Biennale, che avrebbe solo dovuto fornire gli spazi e gestire le vendite. Al progetto collaborarono il Consiglio Provinciale dell'Economia, l'Istituto Veneto per il Lavoro, l'Unione Industriale Fascista dell'Economia d'Italia, Confederazione Generale Fascista dell'Industria Italiana, Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani, l'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie e l'Unione Provinciale dei Sindacati Fascista dell'Industria di Venezia, proponendo l'istituzione di saloni biennali internazionali dove la produzione italiana potesse entrare in contatto col grande pubblico internazionale. Si parlava, poi, di partecipare alle mostre di Ca' Pesaro e di istituire una mostra campionaria permanente per i commissari, ma questo avrebbe significato entrare nel territorio della

²² E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Litho Art New, Papiro art, Torino 2013, p. 36.

²³ M. Ballarin, *Architetture venete...*, op. cit., p. 33.

²⁴ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte...*, op. cit., p. 53.

²⁵ R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 15.

Triennale, che nel 1930 si stava trasferendo a Milano, espandendosi anche a mostre di architettura²⁶.

In riferimento a ciò Bianchi aggiunge che al direttore della Triennale Carlo Alberto Felice non piacque quest'invasione di campo e la Biennale iniziò a tirarsi indietro, prendendo accordi così che le due esposizioni non venissero tenute nello stesso periodo, anche perché i commissari, in realtà, erano gli stessi e si sarebbero trovati a fare il doppio del lavoro. Si chiese, quindi, alla Triennale di rimandare la propria edizione di un anno, ma la direzione rifiutò, per cui si trovò un accordo per fare almeno una pubblicità congiunta delle due mostre. Il problema era sorto anche perché la Triennale si sarebbe dovuta tenere nel 1929, ma era stato deciso di posticiparla di un anno, andando a coincidere con la Biennale, nonostante gli accordi tra le due istituzioni richiedessero la non sovrapposizione delle due manifestazioni²⁷. Per evitare ulteriori incomprensioni, nel febbraio 1929 il commissario straordinario della Triennale Giuseppe Bevione inviò una lettera a Pietro Orsi, podestà della città di Venezia e presidente della Biennale, che la scelta della mostra Veneziana di allestire nella sala d'ingresso con "qualche oggetto di oreficeria e di metallo del locale Ufficio del Lavoro" rientrava nelle consuetudini della mostra e non doveva essere considerata un'invasione di campo²⁸. In realtà, come asserisce Bianchi, la mostra occupava ben tre sale del palazzo centrale ed era stata estesa a livello internazionale, sconfinando quindi nei territori di competenza della Triennale, nonostante gli accordi²⁹.

Per quanto potesse risultare ridondante avere due mostre così simili lo stesso anno, la scelta venne accolta con molto entusiasmo dalla critica Rosa Menni sulle pagine di "Poligono", che si disse contenta della decisione della Biennale di voler esporre le arti decorative di fianco alle arti "pure", cosa che avrebbe stimolato "rivalità nobilissime a vantaggio del paese"³⁰.

La mostra si tenne nel Padiglione Centrale, nella Tribuna e nelle sale 17 e 18, allestite da Angelo Scattolin, Virgilio Vallot e Gildo Valconi, direttori artistici dell'Istituto Veneto per il Lavoro³¹. Inoltre per l'allestimento si era offerto anche il Gruppo delle Arti Decorative i cui

²⁶ G. Bianchi, *Padiglione Venezia...*, op. cit., pp. 89-90; A. Negri, *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011, p. 189.

²⁷ G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 91.

²⁸ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 063: "Lettera del 27 febbraio 1929 dal commissario straordinario della Triennale Giuseppe Bevione a Pietro Orsi, podestà di Venezia e presidente della Biennale".

²⁹ G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 91.

³⁰ R. G. Menni, *Arte dell'orafo e vetri muranesi a Venezia*, in "Poligono: rivista mensile d'arte", A. 4, n. 8, 1930, p. 417.

³¹ *XVIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930, Catalogo* (Venezia, 04/05/1930 - 04/11/1930), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930, II ed., p. 75; S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi. Artisti e artigiani veneti ad Amsterdam nel 1931*, in *Quaderni della donazione Eugenio da Venezia*, atti di convegno (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, novembre 2001) a cura di P. Pizzamano,

esponenti volevano rappresentare ogni categoria merceologica, erano infatti presenti: Paolo Venini e Checchin per vetri, lampadari e cristalli, Giovanni Anfodillo per i mobili d'arte, Giovanni Pasinetti per la decorazione, Nicodemo Cecolin per i metalli, Luigi Bevilacqua per le stoffe, l'ingegnere Arturo Chiggiato per le stoffe stampate, Umberto Rosa per l'oreficeria e Crovato per i pavimenti. Tutti con un legame con l'Istituto Veneto per il Lavoro, come sottolineato da Bianchi³². Il comitato organizzativo, invece, era composto da Beppe Ravà, Presidente appunto dell'Istituto Veneto, Antonio Maraini, Segretario Generale della Biennale, Gio Ponti, architetto che si occupava anche della Triennale di Milano, Alfredo Ravasco, Elio Zorzi, Giuseppe Dell'Oro come segretario e Ugo Nebbia in qualità di ordinatore³³.

Per la "Mostra dell'Orafo" si scelse di creare un regolamento a parte, decisione che rimase quando si istituì ufficialmente la sezione di arti decorative. La partecipazione era solo su invito, gestita dal Comitato Ordinatore apposito. L'assicurazione delle opere era curata dalla Biennale, ma a spese degli espositori, così come il viaggio, inoltre l'Ente si occupò delle vendite con una trattenuta del 15%³⁴. Per volontà di Ravà, come riportato da una sua lettera a Giuseppe Volpi, vennero istituiti anche due premi speciali, col sostegno finanziario dell'ENAPI e della Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani dell'importo totale di 8000 lire³⁵. Dai documenti di archivio presenti all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, si legge che i due premi si limitavano unicamente ad oggetti di oreficeria, ignorando di fatto il resto della produzione esposta tra vetri, mobili, stoffe, cristalli, ricami, tappeti e marmi. È interessante inoltre notare una diversa dicitura all'interno del regolamento tra i due premi: il primo, dispensato dall'ENAPI, era da assegnare ad un artista o un artigiano, mentre il secondo era esteso unicamente agli artigiani ed era inoltre di importo inferiore, suggerendo forse una gerarchia di valore³⁶. Come riportato nel catalogo *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, il primo fu vinto da Renato Brozzi e Giuseppe Guidi a pari merito e diviso in parti uguali, mentre quello della Federazione Fascista venne diviso tra Mario Restelli che

Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia; Fondazione Querini Stampalia, Venezia; Museo civico, Rovereto 2001, p. 60.

³² G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 92.

³³ U. Nebbia, *Mostra internazionale dell'Orafo*, in *XVIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930...*, op. cit., p. 75.

³⁴ *Norme particolari della Mostra dell'Orafo*, in *XVIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930...*, op. cit., pp. 11-12.

³⁵ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 062: "Lettera del 17 settembre 1929 di Beppe Ravà a Giuseppe Volpi di Misurata".

³⁶ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 061: "Premi, premiazioni e pagamenti".

ottenne 2000 lire e Emanuele Zancopè con Guido Valconi che si aggiudicarono le restanti 1000 lire³⁷.

Oltre al regolamento, si stampò anche un catalogo apposito con l'elenco di tutte le opere con il numero corrispondente, al fine di facilitare la visita³⁸. Inoltre per l'occasione fu pubblicata anche una guida dell'intera manifestazione, con le descrizioni di ogni sala, fornendo anche un percorso ideale³⁹.

Ugo Nebbia, ordinatore nella mostra, si occupò di scrivere una presentazione nel catalogo principale della mostra, in cui sembra quasi giustificare questa scelta, parlando soprattutto della tendenza in Italia a non accettare l'artigianato come forma artistica, dando quindi un valore superiore alla scelta di allestire queste sale per dare prova del contrario. Esaltò proprio l'oreficeria come maggior esponente dell'arte decorativa, che meglio illustrava le caratteristiche individuali di chi ci lavorava, giustificando in questo modo il proprio rango di arte. Oltre alla produzione locale si esposero anche manufatti da Olanda, Belgio, Francia, Svizzera, Danimarca e Gran Bretagna, con menzione particolare alla Goldsmiths Company di Londra⁴⁰. Seguendo il percorso fatto dalla *Guida della 17. Biennale 1930*, si partiva dalla Tribuna, dove si trovavano le opere di Vittorio Zecchin all'interno della prima vetrina da sinistra, poste in una posizione di privilegio. Nella sala 17 c'era una vetrina dedicata interamente alla produzione britannica, con opere di J. Sandeman, Charle Thomas, Georg Hart, W. T. Blackhand, C. I. Shinar, S. G. Wi seman, Miss Cockerell, Harold Stabler, Roberts & Belk, T. S. Cuthbertson, Arthur Gaskin, Paul Cooper, Phillis Legge, Edward Spencer, Omar Ramsdem, Ethel Auger, J. B. Harrison, Miss Campbell, Miss Rowlison, H. M. Greatorex, H. G. Murphy, Goldsmiths & Silversmiths, Francis Cooper, Garrard & Co. Ltd. Sempre nella stessa sala un'altra vetrina venne dedicata ad una personale di Giovanni Prini con numerose statuette d'argento, medaglie ed altri oggetti. Nel mezzo della sala furono anche poste delle sculture in bronzo, poste sopra un mobile metallico a quattro piani ideato da Gio Ponti, dove erano presenti anche vasi. Infine nella sala 18 era presente una mostra individuale di Alfredo Ravasco, con ventuno lavori di oreficeria⁴¹. Rosa Menni nella sua

³⁷ *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Venezia, La Biennale di Venezia; Electa, Milano 1996, p. 189.

³⁸ *Mostra internazionale dell'orafo: Palazzo centrale, sale n. 16, 16 bis, 17, 18: catalogo particolareggiato* (Venezia, 04/05/1930 - 04/11/1930), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930.

³⁹ *Guida della 17. Biennale 1930*, a cura dell'Ufficio stampa dell'esposizione, Ente autonomo esposizione biennale internazionale d'arte Venezia, Venezia 1930.

⁴⁰ U. Nebbia, *Mostra Internazionale dell'Orafo...*, op. cit., pp. 75-76.

⁴¹ *Guida della 17. Biennale 1930...*, op. cit., pp. 37-42.

recensione pubblicata su “Poligono” notò ancora delle risonanze liberty, e constatò come altri invece che innovarsi guardassero ancora molto al passato⁴².

Come asserisce Dorigato, la mostra ebbe grande successo e portò alla decisione di costruire un padiglione apposito per ospitare esposizioni di arte decorativa ad ogni edizione, che per Bianchi era una continuazione del programma di rinnovamento e ampliamento iniziato nel 1930 col Festival della Musica. In particolare il 1932 era un anno di rilancio completo, dal momento che per la prima volta la responsabilità della mostra fu affidata al Comitato d’Amministrazione dell’Ente Autonomo, dopo l’autonomia ufficialmente ottenuta il 13 gennaio 1930⁴³.

Come riporta Sergio Cortesini, l’attività dell’Istituto Veneto per il Lavoro non si fermò qui. Prima della costruzione del Padiglione Venezia, finanziò la Mostra di vetri, ceramiche, merletti d’Arte Moderna Italiana che si tenne allo Stedelijk Museum di Amsterdam dal 7 marzo al 7 aprile 1931, sempre a cura di Ugo Nebbia, per diffondere il gusto decorativo italiano all’estero. Sebbene l’intento fosse nazionale, furono esposti soprattutto manufatti veneziani, in quanto erano i migliori esempi per mettersi in rapporto con la produzione estera⁴⁴. Per Barovier Mentasti ormai la produzione muranese aveva iniziato un processo di rinnovo, grazie ai lavori di Napoleone Martinuzzi, direttore artistico della ditta Venini, coi suoi vetri pulegosi, caratterizzati dalla presenza di bollicine, e opachi, ponendo le basi per un primo gusto Novecento, che venne poi ripreso anche da Carlo Scarpa, che all’epoca era direttore artistico della Cappellin e Co, dove aveva sostituito Zecchin dal 1927 e stava iniziando il suo studio sulla materia, con toni più sommessi e raffinati, di matrice orientale, con materiali opachi e policromi e sobrie decorazioni⁴⁵. In riguardo a ciò Dorigato riporta che Scarpa alla mostra di Amsterdam espose dei vetri dai motivi geometrici, simili a foglie, con colori dal verde al bianco con venature d’oro⁴⁶.

Intanto Ercole Barovier stava sperimentando partendo da uno stile liberty per passare ad un gusto già astratto, come notato da Dorigato, creando nel 1929 i vetri "Primavera", caratterizzati da una pasta vitrea con effetto bianco e craquelé⁴⁷. Per quanto riguarda i

⁴² R. G. Menni, *Arte dell'orafo e vetri muranesi a Venezia...*, op. cit., p. 419.

⁴³ A. Dorigato, *1895-1930. Gli anni “difficili” del vetro alle Biennali*, in R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, *Il vetro di Murano alle Biennali...*, op. cit., p. 18; G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 92; E. Zorzi, *L’organismo delle Biennali e i suoi sviluppi*, in *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 40.

⁴⁴ S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi...*, op. cit., p. 55.

⁴⁵ R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del '900...*, op. cit., p. 17; R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 13.

⁴⁶ A. Dorigato, *Vetri*, in *Carlo Scarpa: opera completa*, a cura di F. dal Co, G. Mazzariol, Electa, Milano 1984, p. 183.

⁴⁷ *Vetri di Murano...*, op. cit., p. 20.

merletti, invece, Pia di Valmarana espose pezzi realizzati su disegno di Zecchin, che collaborò con lei dalla seconda metà degli anni Venti, realizzando organze trasparenti con pavoni, pesci e rondini in filo bianco o azzurro, oltre a scorci di navi orientaleggianti, gazzelle e boschi⁴⁸. Nella stessa categoria partecipò anche Tommaso Buzzi, che era anche nel comitato organizzativo della mostra, presentando delle tovagliette in tulle ricamate, *Il bizzarro terremoto* e *Il vento dell'Olimpo*, insieme a un tondo in pizzo di Burano, *La caccia di Diana*⁴⁹.

Anche questa volta l'arte decorativa veneziana riscosse un grande successo di pubblico con 10.000 visitatori in un mese, come riporta Cortesi nel suo studio sulla mostra. Nebbia non si fermò qui e, una volta finita la mostra, organizzò una serie di conferenze sullo stato delle arti applicate in Italia nelle maggiori istituzioni olandesi⁵⁰. Come già accennato, la crisi del 1929 aveva avuto un forte impatto sull'economia delle vetrerie veneziane, ma nemmeno questa mostra riuscì a risollevarne la produzione e presto chiusero la I.V.A.M., la Libero Vitali, nonostante le numerose vendite in Olanda, e la Cappellin e Co, dove stava lavorando Scarpa⁵¹. Barovier nel catalogo sulla mostra dedicata all'architetto riporta che egli dovette passare alla Venini, sotto raccomandazione di Giacomo Cappellin che aveva originariamente fondato la sua vetreria nel 1921 proprio insieme a Paolo Venini⁵².

Per Cortesi, con questa mostra l'Istituto voleva sia riaffermare un certo valore dell'Italia dal punto di vista delle arti, che creare nuovi sbocchi per l'industria italiana. Nebbia era, infatti, molto attento alla produzione estera e sapeva che carte giocare per assecondare il pubblico olandese, caratterizzato da un gusto più semplice con un'estetica della funzionalità spoglia e astratta, grazie all'influenza del Bauhaus e del De Stijl⁵³. Per questo riprende il gusto estetico di Gio Ponti, maggiormente sobrio ed elegante, per enfatizzare lo stile italiano e veneziano. Ma nella mostra erano presenti anche dei protagonisti interessanti, come Bice Lazzari, che si estraniò da questa presunta italianità, per mostrare nel tessuto un gusto molto astratto di carattere europeo⁵⁴.

⁴⁸ S. Portinari, *Pantere, nuvole e incantamenti: l'immaginario visivo del textile design in Vittorio Zecchin*, in *Vittorio Zecchin: I vetri trasparenti per Cappellin e Venini...*, op. cit., p. 62.

⁴⁹ S. Portinari, *Tommaso Buzzi osservatore e allestire delle arti decorative tra Milano e Venezia*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", vol. 38, 2014, pp. 174-175.

⁵⁰ S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi...*, op. cit., p. 57.

⁵¹ R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del 900...*, op. cit., p. 18; S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi...*, op. cit., p. 58.

⁵² M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini & C. 1932-1947*, in *Carlo Scarpa: i vetri di un architetto*, catalogo della mostra a cura di Id. (Brescia, Palazzo Martinengo, 15/11/1997 - 15/02/1998), Skira Editore, Milano 1997, p. 37; M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri*, in *Paolo Venini e la sua fornace*, catalogo della mostra a cura di Id., C. Sonogo (Venezia, Le stanze del vetro, 11/09/2016-08/01/2017) Skira, Milano 2016, p. 12.

⁵³ S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi...*, op. cit., pp. 59-61.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 63-65.

Il percorso che l'arte decorativa ha fatto e in particolare queste due mostre volute dall'Istituto Veneto e da Nebbia, segnarono le tappe fondamentali per la costruzione di un padiglione apposito, nonostante la evidente rivalità con la Triennale.

1.2 L'epoca di Antonio Maraini (1932-1942)

A seguito delle esperienze citate, De Sabbata riporta che si decise, quindi, che era bene costruire un padiglione per l'arte decorativa veneziana ed era necessario farlo prima che la Triennale potesse interferire⁵⁵. Nel 1931 era già in atto un progetto di espansione oltre il canale verso Sant'Elena con nuovi padiglioni, poiché i giardini ormai erano saturi⁵⁶. Marco Mulazzani nel suo studio sui padiglioni della Biennale a tal proposito aggiunge che l'architetto appuntato per il progetto era Brenno Del Giudice, che stava pensando di creare un edificio unitario che facesse da quinta architettonica allo spazio verde e contenesse più nazioni. Intanto dovevano essere accolti Svizzera e Polonia, poi nel 1938 si ampliò il progetto, aggiungendo un ulteriore padiglione per lato, che furono occupati dall'ex Jugoslavia e dalla Romania⁵⁷. L'architetto Matteo Ballarin aggiunge che Austria e Grecia non volevano far parte del grande edificio e se ne staccarono per avere una propria indipendenza architettonica, edificando dei padiglioni proprio nel 1934⁵⁸. Per Mulazzani, il caso del progetto di Del Giudice rappresenta un *unicum* per la Biennale, nell'edificazione di un singolo edificio per più padiglioni⁵⁹.

Come riporta Maraini all'interno del catalogo dell'XVIII edizione, la parte centrale non era ancora stata affidata a nessuno, per cui si pensò di stabilire lì le arti decorative, chiamandolo Padiglione Venezia, per sottolineare il carattere locale della produzione che sarebbe stata mostrata⁶⁰. L'interno era caratterizzato da una galleria curvilinea dalla grandezza di 5,50 m, ai cui lati si trovano due sale più piccole di 8,00 x 4,80 metri di dimensione. Il soffitto era formato a volta, da cui scendevano dei lucernari. Le pareti erano caratterizzate da pilastri e lesene, con grandi nicchie dove sarebbero stati accolti i pezzi d'arte decorativa entro delle teche, mentre il pavimento era stato realizzato in pietra d'Istria⁶¹. La facciata era completata da un'edera di pilastri di forma semicircolare con una vasca d'acqua circolare nel mezzo (Fig. 1, 2)⁶². L'edificio era caratterizzato da una sostanziale semplicità e dal colore bianco del marmorino che pervadeva tutta la struttura. Lo stile quasi astratto segnava una chiara ricerca

⁵⁵ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte...*, op. cit., p. 98.

⁵⁶ V. Pajusco, *Brenno del Giudice e Duilio Torres...*, op. cit., p. 38.

⁵⁷ M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 2004, p. 73.

⁵⁸ M. Ballarin, *Architetture venete...*, op. cit., p. 32.

⁵⁹ M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 73.

⁶⁰ A. Maraini, *Introduzione*, in *XVIIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932, Catalogo*, a cura di D. Varagnolo (Venezia, 28/04/1932 - 28/10/1932), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1932, II ed., p. 17.

⁶¹ ASAC, FS, AV, Miscellanea, b. 7: "Edifici".

⁶² *Pavilions and gardens of Venice Biennale = Padiglioni e giardini della Biennale di Venezia*, a cura di A. Re Rebaudengo, Contrasto, Roma 2013, p. 174.

tipica del modernismo contemporaneo⁶³. Come nota Donaggio, il progetto nasceva in un periodo di rinnovo dell'architettura, in cui si stava ripensando il problema dell'allestimento e il riordino razionale degli spazi, eliminando qualsiasi decoro, per lasciare solo la semplicità degli elementi⁶⁴.

Nebbia si disse molto soddisfatto dalla sede scelta, dal momento che era favorevole per un'esposizione di arte applicata, grazie ai grandi finestroni che permettevano una notevole illuminazione naturale⁶⁵. La sua posizione era assolutamente di privilegio, posta esattamente in linea col ponte che portava dai giardini alla zona di Sant'Elena, purtroppo, però, venne totalmente snaturato dalla costruzione del padiglione del Brasile nel 1964, posto esattamente davanti, coprendo completamente la vista frontale, demolendo anche i pilastri e la vasca, che fu sostituita con una nuova piscina⁶⁶. Per quanto riguarda i costi di realizzazione, Bianchi riporta che il complesso ad esedra, il porticato, la vasca, la scalinata e i ricongiungimenti coi due padiglioni laterali ammontarono a 400.000 lire, che furono pagati a rate in tre annualità. L'Istituto Veneto per il Lavoro contribuì con un finanziamento pari a 100.000 lire, assicurandosi così che, a pagamento avvenuto, il padiglione sarebbe diventato di loro proprietà. Per la gestione dei lavori venne fatta una gara d'appalto che fu vinta dalla ditta Pasqualin & Vienna, che si era già occupata dei padiglioni della Svizzera, Polonia e Danimarca⁶⁷.

⁶³ R. Dubbini, *Il valore dell'architettura*, in *Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 13.

⁶⁴ A. Donaggio, *Il Padiglione Venezia e la rinascita della Biennale...*, op. cit., p. 31.

⁶⁵ U. Nebbia, *L'arte decorativa alla Biennale*, in "Le Tre Venezie", A. 8, n. 5, maggio 1932, p. 61.

⁶⁶ M. Ballarin, *Architetture venete...*, op. cit., p. 33; M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 73.

⁶⁷ G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 96.



Fig. 1: foto dell'esterno del Padiglione Venezia alla XVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1932), courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

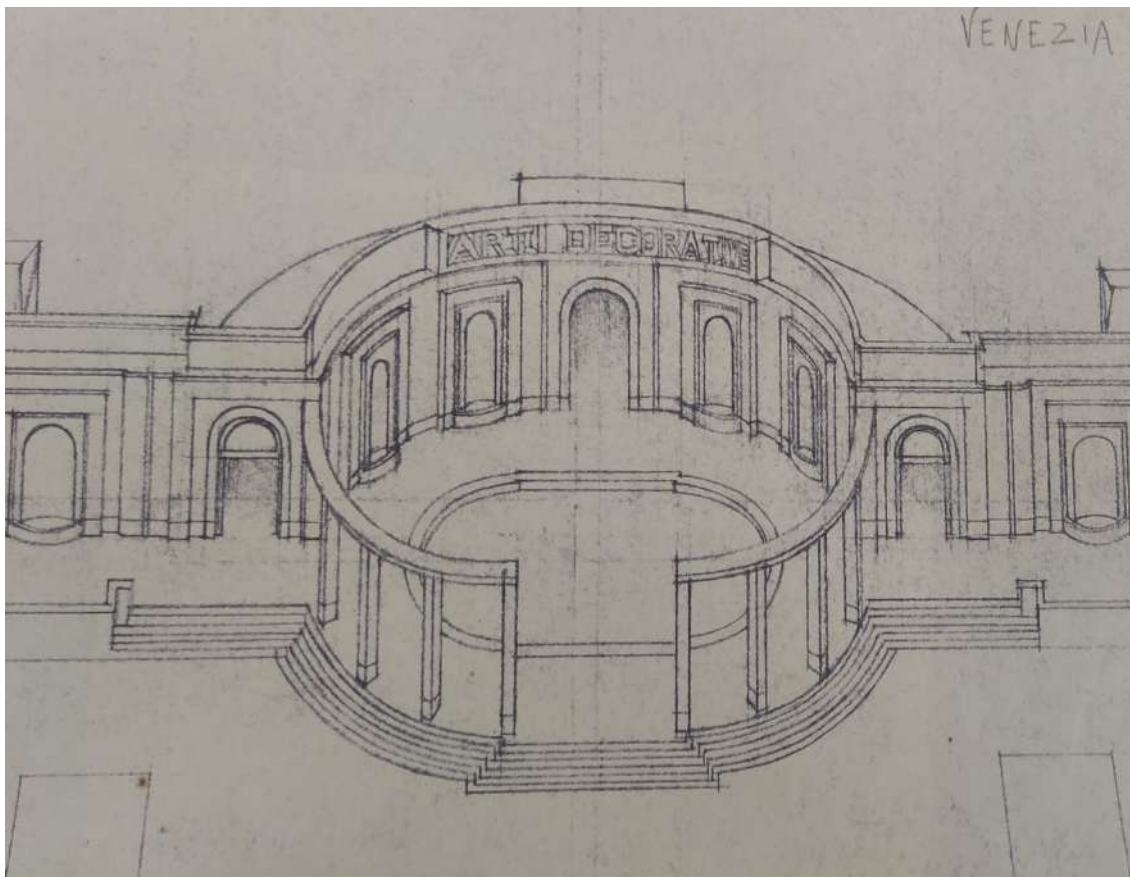


Fig. 2: Planimetrie per il progetto del Padiglione Venezia di Brenno Del Giudice, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Per Barovier Mentasti, lo spostamento delle arti decorative fuori dal palazzo centrale poteva in realtà essere considerata una sorta di ghetizzazione, ma è anche vero che fu un palcoscenico privilegiato per tutta la produzione veneziana⁶⁸. Secondo Sarpellon fu anche d'aiuto nell'elevazione dall'artigianato all'arte pura⁶⁹. Nel padiglione vennero ospitati oreficeria, vetri, merletti, tessuti, lacche, smalti e gioielli in vetro, tutti materiali tipicamente veneziani, anche se era presente sempre anche una componente internazionale. Donaggio però pone l'attenzione sul fatto che il rapporto tra arte e arti era ancora complesso, portando alla decisione di dover distinguere in ambienti separati le diverse produzioni⁷⁰. Cortesi sottolinea anche che in realtà nemmeno Nebbia, primo promotore delle mostre che portarono alla creazione del padiglione, era del tutto convinto che l'arte e l'industria fossero davvero conciliabili⁷¹.

Con la Biennale del 1932 si inaugurò la nuova sezione, con l'inserimento all'interno del regolamento generale del "contributo delle arti minori", ma senza la stampa di un proprio catalogo a parte, com'era stato per la "Mostra dell'Orafo", considerata una spesa inutile, dal momento che questo era un padiglione come gli altri, quindi piuttosto si sarebbe fatta una nota sul catalogo principale, come testimonia una lettera di Dell'Oro a Bazzoni⁷². La mostra, come il resto della Biennale, fu articolata per invito, con la dicitura che segue:

Illustre Signore,

Abbiamo l'onore d'invitarla a partecipare alla sezione d'arte Decorativa della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, della quale Le comunichiamo, con la circolare qui acclusa le norme speciali. A chiarimento di tali norme desideriamo precisare che la mostra si vuol limitata a pochi pezzi sceltissimi che costituiscano veri e propri esempi d'arte, i quali, all'infuori di qualsiasi concetto industriale, rispondano essenzialmente ai criteri generali informativi della nostra esposizione internazionale d'arte pura. Siamo sicuri che Ella vorrà corrispondere all'attesa della Biennale inviando quanto Ella giudichi migliore dell'opera Sua, La preghiamo di gradire i sensi del nostro ossequio.

Perché l'industria italiana trovi più facile smercio, più vasti consensi e maggior comprensione, migliorarsi e perfezionarsi nel confronto con la produzione straniera. Questi saloni saranno parte integrante della Biennale.

LA XVII BIENNALE APRILE- OTTOBRE 1930 A. VIII

PER LA ISTITUZIONE DI SALONI D'ARTE DECORATIVA INDUSTRIALE
PRESSO LA BIENNALE DI VENEZIA⁷³

⁶⁸ R. Barovier Mentasti, *I vetri delle Biennali*, in *Venezia e il secolo della Biennale: dipinti, vetri e fotografie dalla Collezione della Fondazione di Venezia*, catalogo della mostra a cura di E. Di Martino (Pistoia, Palazzo Fabbroni, 23/5/2010-25/7/2010), Fondazione di Venezia, Venezia; Allemandi & C., Torino 2010, p. 73.

⁶⁹ G. Sarpellon, *L'arte, il vetro e la Biennale...*, op. cit., p. 142.

⁷⁰ A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1988, p. 42.

⁷¹ S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi...*, op. cit., p. 61.

⁷² *Regolamento Generale*, in *XVIIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932...*, op. cit., p. 5; ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 070: "Lettera del 7 aprile 1932 di Giuseppe Dell'Oro a Romolo Bazzoni".

⁷³ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 070: "Lettera d'invito alla partecipazione della XVII Biennale".

Come per la “Mostra dell'Orafo”, si fece un regolamento a parte in aggiunta a quello generale, che rimase pressoché invariato per tutte le rassegne di arte decorativa che si tennero fino al 1972, quando la mostra venne spostata nell'ex chiesa di San Basso⁷⁴.

Tra i membri del Comitato Generale della mostra erano presenti Giuseppe Volpi di Misurata, che era presidente dell'Ente, e Ugo Nebbia, *trait d'union* tra tutte le esperienze legate all'arte decorativa fin qui analizzate. Nel Comitato Esecutivo, invece, erano presenti Beppe Ravà in qualità di Presidente, Nino Barbantini, che si occupava della direzione di Ca' Pesaro, Romolo Bazzoni, che era Direttore Amministrativo dell'Ente Biennale, Antonio Maraini, Segretario Generale della mostra, Elio Zorzi e Giuseppe Dell'Oro, vicedirettore dell'Istituto Veneto per il Lavoro. Era presente anche un gruppo di artisti in qualità di consulenti per le varie categorie, tra cui Pia di Valmarana, Guido Cadorin, Pietro Chiesa, Giulio Lorenzetti, Luigi Marangoni, Ferruccio Pasqui e l'immane Vittorio Zecchin. Il Comitato Ordinatore, che si occupò dell'allestimento, annoverava gli architetti Angelo Scattolin, Virgilio Vallot, Gildo Valconi e Gilberto Errera, come per la “Mostra dell'Orafo” e di Amsterdam, segnando quindi una forte presenza dell'Istituto Veneto per il Lavoro⁷⁵.

Maraini stesso si occupò di scrivere il testo da inserire nel catalogo, illustrando come in realtà l'arte decorativa facesse da sempre parte della Biennale, elogiando il successo scaturito della “Mostra dell'Orafo” che aveva portato alla decisione di riproporre l'esperienza in maniera permanente. Non fu facile creare *ex novo* con così poco tempo un nuovo padiglione, ma Maraini ricordò l'importanza del contributo di Ravà, sottolineando ancora una volta la presenza fondamentale dell'Istituto Veneto, sotto la cui guida fu realizzato il progetto⁷⁶. Nella rassegna di quell'anno vennero accolti vetro e mosaico, allestiti nella galleria principale, insieme a merletti e stoffe nelle due salette laterali⁷⁷.

⁷⁴ *Norme particolari per la sezione Arti Decorative*, in *XVIIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932...*, op. cit., pp. 179-181; S. Portinari, *Anni Settanta: la Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018, p. 219.

⁷⁵ *Norme particolari per la sezione Arti Decorative...*, op. cit., p. 181.

⁷⁶ A. Maraini, *Padiglione delle Arti Decorative - Venezia*, in *XVIIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932...*, op. cit., p. 177.

⁷⁷ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 070: lettera 17 marzo 1932 da Angelo Scattolin, Virgilio Vallot e Gildo Valconi al presidente del Comitato ordinatore della sezione arti decorative.

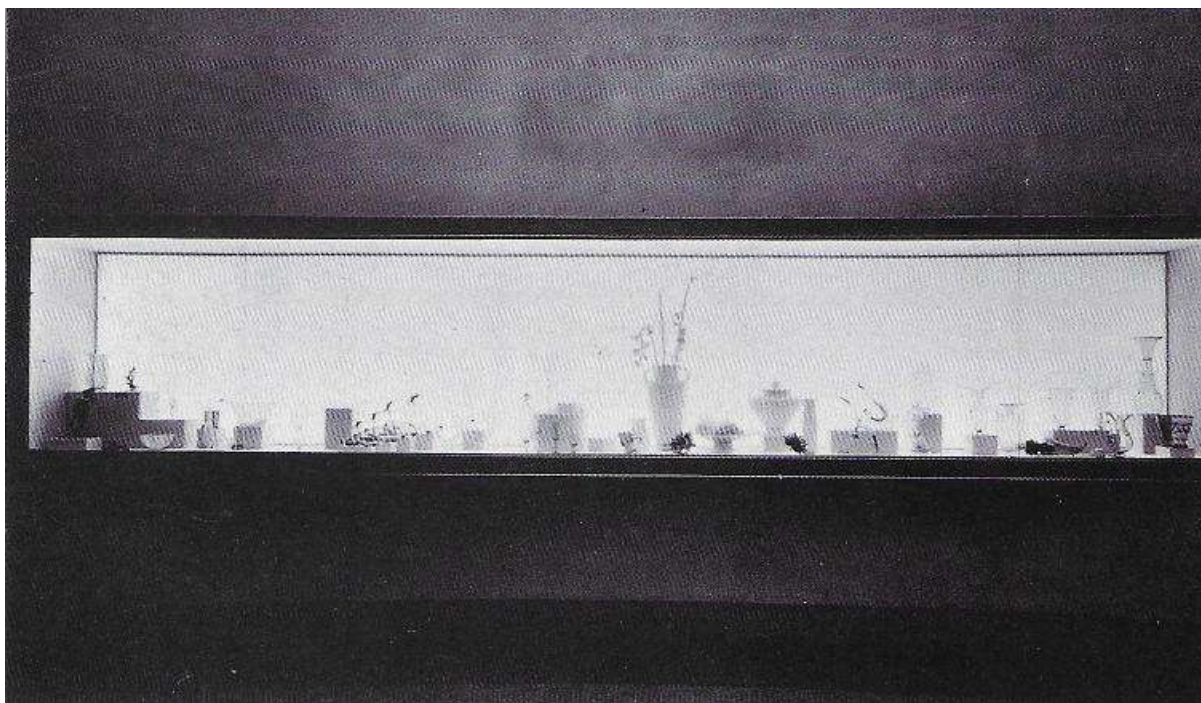


Fig. 3: Dettaglio dell'allestimento con una vetrina collettiva nel Padiglione Venezia alla XVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

Nebbia sulle pagine de “Le Tre Venezie” recensì la rassegna di arti decorative, sottolineando come fosse in realtà in sottordine rispetto a quella della Triennale, quantomeno da un punto di vista quantitativo, ma era comunque vivo un senso di rinnovamento delle industrie artistiche⁷⁸. Nonostante fosse l’ordinatore della sezione e avesse già lavorato con molti degli espositori nelle due mostre precedenti, quell’anno fu molto critico nei confronti della produzione italiana esposta, accusando un senso di modernità ancora arretrato, come se si fosse improvvisato qualcosa all’ultimo, facendo un confronto con i manufatti viennesi, caratterizzati invece da un primato estetico e tecnico⁷⁹. Tra gli espositori italiani pochi destarono interesse, tra questi Carlo Scarpa, che fece il suo debutto ufficiale alla Biennale esponendo nel Padiglione Venezia il mosaico “Il Bagno”, realizzato nel 1929 con il pittore e amico Mario Deluigi⁸⁰. Anche per quanto riguarda l’arte del merletto, Nebbia avvertiva un ristagnamento, in particolare accusò la Scuola di Merletti di Burano di non aver puntato su novità, se non per un disegno di Zecchin. Trovò degna di nota solo la trama a organdis che Pia di Valmarana aveva riportato in uso, del resto lei fu commissaria per il merletto fino alla sua morte nel 1948.

⁷⁸ U. Nebbia, *L’arte decorativa alla Biennale...*, op. cit., p. 61.

⁷⁹ *Ivi*, p. 63.

⁸⁰ O. Lanzarini, *Carlo Scarpa: l’architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2003, p. 23.

Tra i vetri stranieri la ditta Lobmeyr espose opere nuove con cristallo pesante inciso e molato, mentre tra gli italiani si fecero notare solo la SALIR con un vaso opaco, sempre di Zecchin, che realizzò un disegno anche per AVEM (Fig. 4)⁸¹. Sulle pagine di “Domus”, Chiesa riportò poi che anche Fontana Arte, ditta milanese, prese parte alla mostra con dei vetri pensati da Gio Ponti e Tomaso Buzzi⁸². Anche Venini destò attenzione con i vetri a bollicine, realizzati da Scarpa e Buzzi, che ne era direttore artistico⁸³. Chiesa, infatti, scrisse su “Domus” che la produzione muranese si riconfermava come il vetro d’arte per eccellenza, slegato da un gusto clientelare, messa a confronto con le migliori esperienze estere⁸⁴.

Nonostante la delusione di Nebbia nei confronti di molta produzione esposta, quest’esperienza fu fondamentale per smuovere le principali industrie veneziane, che nelle edizioni successive cercarono di presentare più innovazioni, passando dal gusto Decò allo stile Novecento italiano, grazie anche alle scelte di Paolo Venini e dei suoi collaboratori Napoleone Martinuzzi, Tomaso Buzzi, ma soprattutto Carlo Scarpa⁸⁵. Con lui ebbe un rapporto di fiducia molto forte, al punto che Marino Barovier asserisce che Venini non gli abbia mai bocciato un’idea⁸⁶.

L’architetto iniziò la sua formazione con Giacomo Cappellin e, dopo il fallimento del 1931, passò da Venini, dove divenne direttore artistico nel 1934 e rimase fino al 1947, quando decise di dedicarsi unicamente all’architettura⁸⁷. Spesso nel catalogo della Biennale per quanto riguarda la produzione delle ditte non veniva segnato chi era il disegnatore dell’opera, ma già dal 1936 quasi tutti i manufatti più interessanti di Venini erano in realtà realizzati da Scarpa⁸⁸. La scelta dell’anonimato era di Paolo Venini stesso, come afferma Barovier, preferendo usare il marchio della vetreria, piuttosto che la firma degli artisti, per farlo diventare sinonimo del vetro soffiato di qualità⁸⁹.

⁸¹ U. Nebbia, *L’arte decorativa alla Biennale...*, op. cit., pp. 64-65.

⁸² P. Chiesa, *Vetri incisi a Venezia*, in “Domus: architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna”, n. 56, agosto 1932, p. 477.

⁸³ M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini: materia, forma, colore*, in *Carlo Scarpa: Venini 1932-1947*, catalogo della mostra a cura di M. Barovier (Venezia, Le stanze del vetro, 29/08/2012 - 06/01/2013), Milano, Skira, 2012, p. 28.

⁸⁴ P. Chiesa, *Il vetro alla biennale di venezia*, in “Domus: architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna”, n. 55, luglio 1932, pp. 416-418.

⁸⁵ U. Nebbia, *L’arte decorativa alla Biennale...*, op. cit., p. 65; R. Barovier Mentasti, *Il vetro alla Biennale...*, op. cit., p. 12.

⁸⁶ M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri...*, op. cit., pp. 22-24.

⁸⁷ R. Barovier Mentasti, *I vetri di Carlo Scarpa alle Biennali*, in *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, a cura di G. Busetto, Marsilio, Venezia 2006, p. 28.

⁸⁸ A. Dorigato, *Vetri...*, op. cit., p. 183.

⁸⁹ M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri...*, op. cit., p. 26.



Fig. 4: Vittorio Zecchin per A.V.E.M., *Quattro calici con stelo soffiato*, 1932, Murano, Museo Vetrario.

Intanto nel 1933, mentre si stava organizzando la nuova edizione della Biennale, Mussolini ricevette in udienza il comitato direttivo della Biennale e i direttori delle manifestazioni di Musica, Cinema e Teatro. Ravà rimase molto offeso dall'omissione di attenzione verso la rassegna di arti applicate, da lui considerate come una quarta manifestazione di pari spessore rispetto alle altre tre, per cui lui e l'Istituto Veneto hanno sostenuto con fondi notevoli, accusando in una lettera Maraini di scarsa diligenza, nonostante lui stesso avesse aiutato a curare le varie rassegne che si erano tenute finora e quella che si sarebbe tenuta l'anno successivo⁹⁰.

Nonostante questo, si continuò l'organizzazione e alla XIX Biennale del 1934 la sezione delle arti decorative ospitò lacche, smalti, tessuti e gioielli di vetro. Maraini con orgoglio riportò nel catalogo i numeri totali, con 422 oggetti, 42 espositori italiani e 31 stranieri, confermando la forte internazionalità della mostra⁹¹. Nel suo intervento fece un particolare richiamo allo smalto, che in Italia era caduto in disuso ed era stato ripreso solo di recente da Paolo De Poli, che espose in quell'anno per la prima volta nel Padiglione Venezia, anche grazie alla sua amicizia con Dell'Oro e l'azione dell'Istituto Veneto per il Lavoro⁹². De Poli, che aveva iniziato con lavori a sbalzo su metallo in rame e argento nel 1921, ma dal 1934 era passato allo smalto su rame in maniera esclusiva e dal 1936 fino al 1979 lavorò anche a stretto contatto con Gio Ponti, colpito dai suoi lavori visti alla Triennale⁹³.

⁹⁰ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 091: "Lettera del 16 dicembre 1933 di Beppe Ravà ad Antonio Maraini".

⁹¹ A. Maraini, *L'arte decorativa*, in *XIXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934, Catalogo*, a cura di D. Varagnolo (Venezia, 01/05/1934 - 31/10/1934), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1934, pp. 18-19.

⁹² E. Dallapina, *De Poli, le arti applicate e decorative in Italia...*, op. cit., pp. 186-187.

⁹³ L. Dago, *Paolo De Poli: e un bel giorno lo smalto diventò poesia*, in "Arte", n. 281, gennaio 1997, p. 99.

All'interno del regolamento apposito per la sezione delle arti decorative si esplicitano le categorie in mostra quell'anno, anche quella volta su invito da parte della commissione che si occupò poi degli allestimenti⁹⁴. L'invito recitava come segue:

Onorevole Ditta,
La XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, a mezzo di un Comitato Esecutivo dal sottoscritto presieduto e formato dai Sigg/!: Comm. Prof. Antonio Maraini, Comm. Rag. Romolo Bazzoni, Cav. Dr. Ing. Arrigo Tedesco Rocca. Comm. Prof. Ferruccio Pasqui, Prof. Guido Cadorin, Pietro Chiesa, Cav. Cesare Bevilacqua, Umberto Rosa, Segretario Com. Giuseppe Dell'Oro, sta predisponendo per il prossimo anno una Mostra moderna di eccezione e selezionatissima di gioielli di vetro, smalti, lacche pure e tessuti d'arte. Il Comitato ha espresso il desiderio che la produzione nazionale si affermi in modo veramente degno in confronto di quella, che è già assicurata, degli altri Paesi invitati. Se codesta On. Ditta desidera di parteciparvi sarebbe opportuno che fin d'ora preparasse alcuni nuovi oggetti, strettamente limitati al particolare tipo che la Biennale intende esporre e valorizzare, rendendo così possibile al Comitato di farne la scelta in una prossima visita che avrà luogo nel mese di gennaio p.v. Il Comitato non dubita che codesta On. Ditta vorrà tenere ben presente l'eccezionale importanza della manifestazione internazionale ed in attesa di riscontro porge i più distinti saluti⁹⁵.

Il Comitato Esecutivo era composto da Beppe Ravà in qualità di presidente, Antonio Maraini, Romolo Bazzoni, Guido Cadorin, Cesare Bevilacqua, Pietro Chiesa, che si era anche occupato della sistemazione del padiglione, Pia di Valmarana, Giovanni Guerrini, Ferruccio Pasqui, Umberto Rosa, Arrigo Tedesco Rocca e Giuseppe Dell'Oro. Assente Ugo Nebbia⁹⁶. Come si evince da una lettera di Ravà a Maraini, per incentivare maggiormente la produzione artigianale, l'ENAPI aveva stanziato un fondo per gli artisti su proposta del primo, che si occupò di fornire a questi dei disegni di Giovanni Guerrini, tutti membri del comitato esecutivo⁹⁷.

Nella recensione della mostra sulle pagine de "Le Tre Venezie", si riportarono i dati sugli espositori stranieri, con partecipazioni da Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Germania, Polonia, Svezia, Ungheria e Francia, quest'ultima con una presenza molto forte con 77 manufatti tra lacche, tessuti e vetri⁹⁸. Il critico Enrico Motta recensì la mostra su "Le Tre Venezie", sottolineando come non ci fosse più una sottomissione della produzione italiana nei confronti di quella estera. Le ditte avevano colto la critica dell'edizione precedente da parte

⁹⁴ *Regolamento per la sezione d'arte decorativa*, in *XIXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934...*, op. cit., p. 213.

⁹⁵ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 091: "Lettera d'invito alla partecipazione della XIX Biennale, firmato da Beppe Ravà e Giuseppe Dell'Oro".

⁹⁶ *Regolamento per la sezione d'arte decorativa...*, op. cit., p. 215.

⁹⁷ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 091: "Lettera dell'8 febbraio 1934 di Beppe Ravà ad Antonio Maraini".

⁹⁸ *Su la XIX Biennale di Venezia*, in "Le Tre Venezie", A. 10, n. 5, maggio 1934, p. 239; *XIXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934...*, op. cit., pp. 216-219

di Nebbia e si erano rinnovate. Anche la riduzione a solo quattro categorie aiutò ad avere una mostra più coesa in cui venisse davvero esposto solo il meglio, evitando un allestimento in stile bazar⁹⁹. Sulle pagine di “Domus” si esaltò la capacità dell’industria muranese di essere in grado di adeguarsi velocemente ai tempi, senza, però, perdere gli elementi tradizionali. Fontana Arte presentò dei cristalli scolpiti a mola, Toso, AVEM, Salviati e Ferro-Toso mostrarono vetri più moderni¹⁰⁰. Il critico Roberto Papini, ancora una volta sulla rivista “Le Tre Venezie”, elogiò soprattutto la produzione di Venini, che presentò i vetri sommersi a bollicine (Fig. 5), una tecnica inventata da Scarpa, che si caratterizzava da vetri di grosso spessore ottenuti sovrapponendo più strati di vetro trasparente e colorato, mostrati anche alla Triennale, come riportato da Barovier¹⁰¹. Come riporta Barovier Mentasti, quell’anno realizzò anche degli studi con la tecnica a mezza filigrana, in particolare per vasi e ciotole dalle forme arrotondate ed essenziali, di matrice orientale, con materiali opachi o monocromi, con delicate pennellate e sobrie decorazioni¹⁰². Il suo gusto per lo stile Novecento valorizzava le forme scultoree tramite stratificazioni cromatiche ed effetti suggestivi¹⁰³.



Fig. 5: Carlo Scarpa per Venini & C., Vasi in vetro “sommerso”, 1934, collezione privata.

Anche Gio Ponti apprezzò molto questi vetri, spronando a comprarli come regalo di Natale nella sezione *Suggerimenti* della sua rivista¹⁰⁴. Sempre su “Domus” si fermò anche a valutare la portata degli smalti di grande valore, caratterizzati da una forte sensibilità al colore e alla

⁹⁹ E. Motta, *L'arte decorativa*, in “Le tre Venezie”, A. 10, n. 5, maggio 1934, p. 275.

¹⁰⁰ *I tipi nei vetri d'arte a Venezia*, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 83, novembre 1934, p. 18.

¹⁰¹ R. Papini, *Vetri di Paolo Venini*, in “Le Tre Venezie”, A. 10, n. 5, maggio 1934, p. 279; M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini...*, op. cit., p. 31.

¹⁰² R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 13.

¹⁰³ R. Barovier Mentasti, *I vetri di Carlo Scarpa alle Biennali...*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁴ G. Ponti, *Suggerimenti*, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 81, settembre 1934, p. 35.

materia, nella speranza che tecnica tornasse in uso anche in Italia¹⁰⁵. Nonostante l'assenza di Nebbia, Barovier Mentasti afferma che la mostra del 1934 fu comunque un successo, lanciando ufficialmente le carriere di De Poli e Scarpa, che si apprestava a sviluppare uno stile Secondo Novecento¹⁰⁶.

Come dimostra una lettera a Raffaele Calzini del 1935, per la XX Biennale del 1936 ci furono dei problemi in corso d'opera: si era sicuri di voler fare una mostra sul libro d'arte, ma riguardo alle altre categorie ci furono dei tagli sull'idea originale. Si volevano esporre pietre dure incise, paraventi e parafuoco d'arte e realizzare due concorsi, uno per il vaso a fiori e uno per la carta per rilegature, ma alla fine tra queste fu tenuta solo la prima idea, con un legame particolare all'oreficeria, affiancata come sempre dal merletto e dai vetri, come venne riportato sulle pagine del numero speciale del "Bollettino della Biennale"¹⁰⁷.

Per quanto riguarda l'organizzazione della mostra, si erano divise le commissioni per categoria merceologica, mantenendo però un unico Comitato Esecutivo, di cui facevano parte Beppe Ravà, in qualità di presidente, Antonio Maraini, Romolo Bazzoni, Elio Zorzi, Teo Gianniotti, Giovanni Guerrini e Giuseppe Dell'Oro. La commissione del libro era, invece, composta da Giuseppe Volpi di Misurata, come presidente, Ermanno Amicucci, Beppe Ravà, Emilio Bodrero, Raffaele Calzini, Tammaro De Marinis, Antonio Maraini, Arnaldo Mondadori, Ugo Ravenna, Edoardo Scardamaglia ed Elio Zorzi. Tra i commissari per il vetro c'erano Pietro Chiesa e Giulio Lorenzetti, per le pietre dure preziose Alfredo Ravasco e Umberto Rosa, mentre per il merletto c'era Pia Di Valmarana. L'allestimento fu gestito da Gilberto Errera e, come sempre, dall'Istituto Veneto per il Lavoro con l'aiuto di Angelo Scattolin e la Società Anonima Consorzio Artigiano di Venezia¹⁰⁸. Oltre al proprio regolamento venne stampato un catalogo a parte solo per la sezione del libro, con un testo di Tammaro De Marinis e l'elenco delle opere esposte sia al Padiglione Venezia che nel palazzo centrale¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Gli smalti alla Biennale di Venezia*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 82, ottobre 1934, p. 32.

¹⁰⁶ R. Barovier Mentasti, *Venini a Murano e nel mondo*, in *Gli artisti di Venini: per una storia del vetro d'arte veneziano*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno (Venezia, Le stanze del vetro, 24/04/1996-07/07/1996), Electa, Milano 1996, p. 19.

¹⁰⁷ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 111: "Lettera del 27 ottobre 1935 a Raffaele Calzini"; *I premi per le belle arti in Italia*, in "L'arte nelle mostre italiane", numero speciale del "Bollettino della Biennale", marzo 1936, p. 18.

¹⁰⁸ *Regolamento per la sezione d'arte decorativa*, in *XXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936, Catalogo* (Venezia, 01/06/1936 - 30/09/1936), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936, III ed., pp. 380-381.

¹⁰⁹ *Mostra Internazionale del Libro d'arte, XX Biennale di Venezia*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936.

Lo scrittore e giornalista Alberto Zajotti, nella sua recensione su “Le Tre Venezia”, riportò che la “Mostra del Libro d’Arte” era in realtà stata pensata come un omaggio a Venezia e, in particolare, alla figura di Aldo Manuzio, che diresse la stamperia più importante del Quattrocento proprio nella città lagunare¹¹⁰. Come si evince dai verbali dell’adunanza per l’organizzazione della mostra, questa venne divisa in due parti: una a livello internazionale con un focus sul Novecento, tenuta nel Padiglione Venezia, mentre la sezione italiana venne accolta nel salone d’ingresso del palazzo centrale, a causa del ristretto numero di esemplari¹¹¹. Maraini nell’intervento sul catalogo della mostra si compiacque di come erano riusciti ad ottenere prestiti dalle maggiori collezioni private europee, grazie all’interessamento di Tammaro De Marinis, ordinatore della mostra, ottenendo un totale di 300 esemplari¹¹². nei verbali è anche riportata la scelta di porre dei criteri per limitare la portata delle opere: la mostra doveva accogliere soltanto illustrazioni tratte direttamente da legni, rami o pietre originali d’artista, inserite senza l’intervento di riproduzione meccanica nel libro, che doveva essere stampato solo in pochi esemplari, limitando così la scelta a 200 opere¹¹³. Zajotti lodò molto la partecipazione della sezione internazionale, tra cui figuravano grandi nomi dell’arte del Novecento, in particolare dell’ambiente francese, dove questo tipo di arte era maggiormente diffusa¹¹⁴, tra questi c’erano Lucien Pissarro, Raoul Dufy, Emile Bernard, André Derain, Jean Dulac, Max Liebermann, Paul Bonnard, Maurice De Vlaminck, Giorgio De Chirico, Paul Valery, Marc Chagall, Edgar Degas, Maurice Denis, Ernst Ludwig Kirchner, Henri Matisse e Gino Severini¹¹⁵. Insieme a questi figurava anche Pablo Picasso con tre acquaforti, rispettivamente per illustrare *Le chef d’oeuvre inconnu* di Honoré de Balzac, realizzato nel 1931 e proveniente dalla collezione di Rosemberg, le *Metamorfosi* di Ovidio del 1931, inviato da Erich Aeschlimann e *Le Siège de Jérusalem, Grande Tentation Céleste de Saint Matorel* Di Max Jacob del 1914, dalla collezione di Galanti, come riportano gli inventari delle opere inviate¹¹⁶, retrodatando in un certo senso la sua prima partecipazione alla Biennale. Di Martino, infatti, afferma che il Padiglione Venezia, in realtà, fu per molti artisti una porta sul retro per entrare all’Esposizione¹¹⁷.

¹¹⁰ A. Zajotti, *La mostra internazionale del libro illustrato*, in “Le Tre Venezia”, A. 11, n. 7 luglio 1936, p. 222.

¹¹¹ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 111: “Verbale dell’adunanza del 23 aprile 1936”.

¹¹² A. Maraini, *Il libro e l’arte decorativa*, in *XXa Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1936...*, op. cit., p. 35.

¹¹³ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 111: “Verbale del 23 aprile 1936 sulla Mostra del Libro alla XX Biennale”.

¹¹⁴ A. Zajotti, *La mostra internazionale del libro illustrato*, in “Le Tre Venezia”, A. 11, n. 7 luglio 1936, p. 222.

¹¹⁵ *Mostra del Libro*, in *XXa Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1936...*, op. cit., pp. 377-379.

¹¹⁶ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 111, “Inventario dei libri inviati per la sezione d’arte decorativa”.

¹¹⁷ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 37.

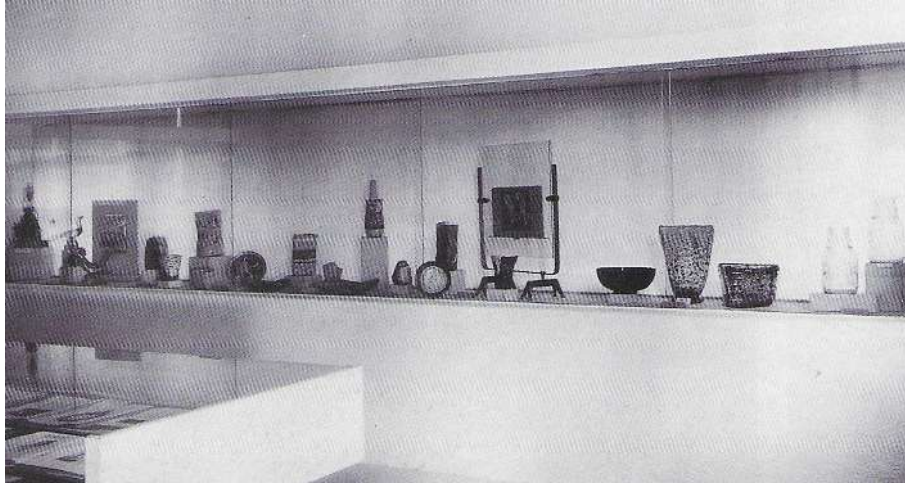


Fig. 7: vetrina collettiva, allestimento del Padiglione Veneziana alla XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

Nel catalogo si trova anche l'ordinamento degli spazi del padiglione: una delle sale fu interamente dedicata ai lavori su pietra di Alfredo Ravasco, che già alla "Mostra dell'Orafo" aveva avuto una sua personale e che in questo caso era commissario della categoria, mentre i vetri e i merletti occupavano il loro posto nel corridoio e nell'altra sala¹¹⁸. Per ragioni di spazio la scelta fu ridotta rispetto alle edizioni precedenti, con solo nove vetrerie e sette partecipanti per il ricamo¹¹⁹. Barovier riporta che per quell'edizione, tra i vetri esposti da Venini, quasi tutte le opere erano di creazione di Carlo Scarpa, con filigrane, lattimi, sommersi, corrosi e vetri a murrine (Fig. 7, 8, 9)¹²⁰. Dell'Oro, invece, sulle pagine de "Le Tre Venezie", lodò la produzione della Ferro Toso Barovier, che espose per la prima volta la serie di vetri pesanti "autunno gemmato" (Fig. 10), ideati da Ercole Barovier, caratterizzati da colorazione a caldo senza fusione¹²¹.

Maraini nel catalogo affermò che in realtà la ragione per la limitatezza delle categorie di produzione veneziane si doveva al fatto che nello stesso periodo si sarebbe tenuta la Triennale, volendo quindi limitare la concorrenza tra le esposizioni¹²².

¹¹⁸ A. Maraini, *Il libro e l'arte decorativa...*, op. cit., p. 35.

¹¹⁹ *XXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936...*, op. cit., pp. 377-386.

¹²⁰ M. Barovier, *Carlo Scarpa: i vetri di Murano: 1927-1947*, Il cardo, Venezia 1991, p. 23.

¹²¹ G. Dell'Oro, *L'arte decorativa alla XX Biennale*, in "Le Tre Venezie", A. 11, n. 7, luglio 1936, p. 226; A. Dorigato, *Ercole Barovier...*, op. cit., p. 18.

¹²² A. Maraini, *Il libro e l'arte decorativa...*, op. cit., p. 35.



Fig. 8: Carlo Scarpa per Venini & C., Vasi “lattimo”, 1936, collezione privata.



Fig. 9: Carlo Scarpa per Venini & C., Vasi in vetro “corroso”, 1936, collezione privata.



Fig. 9: Carlo Scarpa per Venini & C., Coppa e vasi “murrina romana”, 1936, collezione privata.



Fig. 10: Ercole Barovier per Ferro Toso Barovier & C., Vaso “laguna gemmata”, 1936, collezione privata.

Per l’edizione del 1938, tra Maraini e il presidente della mostra di Milano Giulio Barrella ci furono nuovamente degli screzi, nonostante fosse stato preso un accordo tra le due parti alla presenza del Ministro dell’Educazione Nazionale Bottai. Maraini, in una lettera a Barrella, affermava la sua volontà di rendere il Padiglione Venezia più internazionale, tenendo più mostre personali di artisti italiani e non che si sarebbero confrontati su varie produzioni, cosa che la Triennale non faceva e corrispondeva con lo spirito della Biennale¹²³. Ma Barrella la vide comunque come un’invasione di campo, in contrasto con gli accordi presi con Bottai, perché si sarebbe trattato di creare una mostra internazionale dell’arte decorativa e non solo

¹²³ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 124: “Lettera del 15 giugno 1937 da Antonio Maraini a Giulio Barrella”.

limitata alla produzione veneta, come era stato deciso¹²⁴. Del resto, come confermano i cataloghi e i comunicati stampa, la rassegna delle arti decorative aveva sempre compreso la partecipazione di nazioni straniere, in particolare di austriaci, belgi, cecoslovacchi, francesi, tedeschi, polacchi, svedesi e ungheresi¹²⁵. Maraini scrisse, quindi, a Barella, ricordandogli quale fosse lo spirito della Biennale e che persino nell'edizione precedente si era tenuta una mostra del libro soprattutto di artisti stranieri, unendo negli altri casi il carattere veneziano della produzione artigianale con un carattere internazionale. Maraini inoltre gli fece notare che anche la Triennale si stava espandendo progressivamente verso l'arte figurativa, invitandolo a guardare i reali problemi delle due esposizioni e di come porre dei confini rigidi tra le arti fosse spesso anche difficile¹²⁶.

Il Comitato Esecutivo era molto più ristretto, rispetto alle edizioni precedenti, contando solo Ravà e Dell'Oro, come presidente e segretario, Ezio Giovannozzi e Giulio Lorenzetti come commissari per il vetro e Bruna Furlati e Pia di Valmarana per il merletto. Le categorie merceologiche scelte per quell'anno furono vetro e merletto, si fece un concorso per delle xilografie su carta da parati con un premio di 5000 lire e una delle sale fu allestita dagli architetti Vallot e Scattolin con opere decorative e architettoniche realizzate su loro disegni¹²⁷. Nella galleria principale vennero ospitati i vetri, i merletti e il concorso per la xilografia, mentre la sala laterale rimanente fu occupata da una personale di Guido Cadorin, insieme a opere di pittura e scultura di altri artisti veneti¹²⁸.

Per quanto l'occasione del Padiglione Venezia fosse sempre molto utile per i settori artigianali, Dell'Oro nella recensione su "Le Tre Venezie, sottolineò come due anni spesso non bastavano per mettersi alla prova, in particolare per quanto riguardava l'arte del merletto. Nel complesso la rassegna risultò sottotono rispetto ad altre, con "aspirazioni timide verso il futuro e ritorno verso il passato"¹²⁹. Tra le innovazioni ci furono i vetri rostrati di Ercole Barovier, come riporta Dorigato, caratterizzati da grandi punte, che ebbero un grande

¹²⁴ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 124: "Lettera del 21 giugno 1937 da Giulio Barella ad Antonio Maraini".

¹²⁵ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b.124: "Comunicato stampa per il Padiglione Venezia per le arti decorative alla XXI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia".

¹²⁶ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 124: "Lettera del 23 giugno 1937 da Antonio Maraini a Giulio Barella".

¹²⁷ *Regolamento per la sezione d'arte decorativa della XXI Esposizione Biennale*, in *XXIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1938, Catalogo* (Venezia, 01/06/1938 - 30/09/1938), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938, I ed., pp. 159-161.

¹²⁸ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 124: "Lettera del 22 dicembre 1937 da Giuseppe Dell'Oro ad Antonio Maraini".

¹²⁹ G. Dell'Oro, *L'arte decorativa alla XXI Biennale*, in "Le Tre Venezie", A. 13, n. 6, giugno 1938, pp. 240-243.

successo e furono motivo di imitazione. Fu il primo ad introdurre il vetro pesante a Murano, come controparte di quello soffiato più tipico dell'isola¹³⁰.

Invece, per Scarpa il 1938 segnò una cesura con lo stile Novecento, per passare ad una ricerca fatta di semplicità e ricerche personali sul colore e la materia (Fig. 12, 13)¹³¹. Con Venini espose anche per la prima volta Tyra Lundgren, in origine ceramista, che presso la ditta muranese aveva iniziato a cimentarsi col vetro, mostrando in quest'occasione i suoi primi risultati, con i suoi animali in vetro trasparente iridato, vetro sommerso e vetro a tessitura rigata (Fig. 14, 15)¹³².

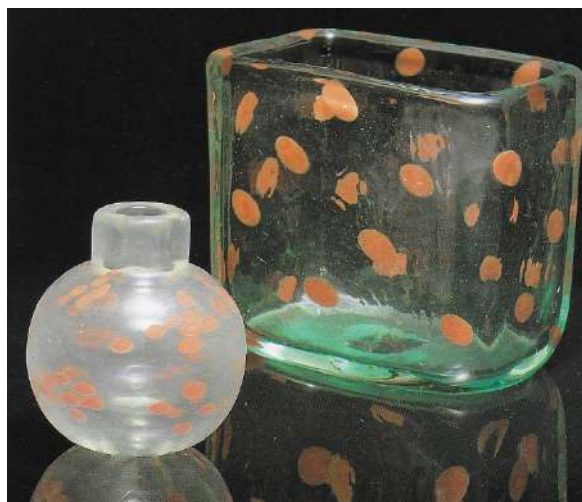


Fig. 12: Carlo Scarpa per Venini & C., *Vasi a puntini*, 1938, collezione privata.

Fig. 13: Vetreria Venini & C., disegni di Carlo Scarpa.

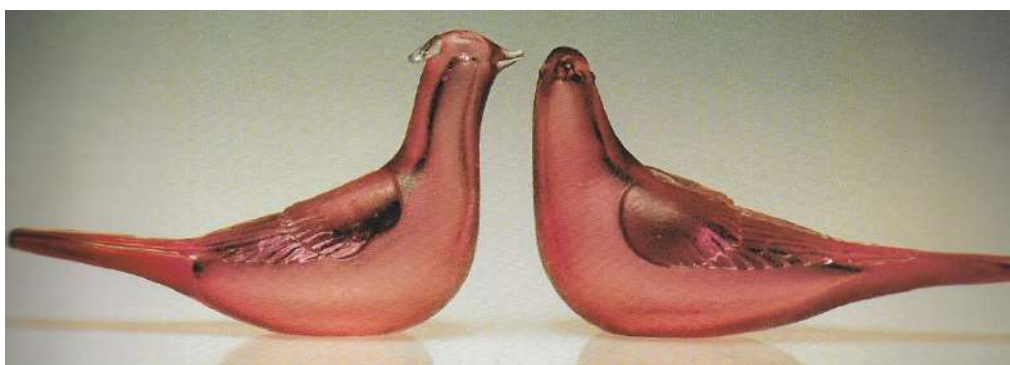


Fig. 14: Tyra Lundgren, *Colombe in vetro corrosivo*, 1938, collezione privata.

¹³⁰ A. Dorigato, *Ercole Barovier...*, op. cit., pp. 21-22.

¹³¹ M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini & C...* op. cit., p. 39.

¹³² M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri...*, op. cit., p. 26.



Fig. 15: Vetreria Venini & C., disegni di Tyra Lundgren.

Il 1938 segnò l'ultima partecipazione di Ravà, inviando a Giuseppe Volpi di Misurata le sue dimissioni l'8 settembre¹³³. Ad ottobre venne pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale il nuovo ordinamento della Biennale, voluto da Maraini per regolamentare ufficialmente tutte le nuove rassegne che aveva istituito, unificando le disposizioni per tutte le attività, riportato anche sulle pagine de "L'arte nelle mostre italiane: Bollettino della Biennale"¹³⁴.

La Biennale del 1940, a causa dei conflitti che stavano sorgendo, venne molto ridimensionata¹³⁵. Parecchi Alleati non parteciparono e Maraini, per colmare i vuoti, pensò questa edizione come un "complesso di mostre personali, che riassumessero le correnti e le tendenze artistiche del tempo", come afferma lui stesso nell'Introduzione del catalogo della mostra¹³⁶. Questo valse anche per il Padiglione Venezia, dove una delle sale venne interamente dedicata alla produzione della Venini & C., curata da Scarpa (Fig. 16), che era anche il maggior espositore, come riportato da Barovier¹³⁷. Oltre alla retrospettiva vennero accolti solo vetri e merletti¹³⁸. Nel Comitato Esecutivo, orfano di Ravà, figuravano Marco Barnabò, nuovo presidente dell'Istituto Veneto per il Lavoro, Giuseppe Dell'Oro, Virgilio

¹³³ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 124: "Lettera dell'8 settembre 1938 di Beppe Ravà a Giuseppe Volpi di Misurata".

¹³⁴ *Il nuovo ordinamento della Biennale di Venezia*, in "L'arte nelle mostre italiane: Bollettino della Biennale", n. 8-11, agosto-novembre 1938, p. 1.

¹³⁵ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013...*, op. cit., p. 39.

¹³⁶ A. Maraini, *Introduzione*, in *XXIIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940, Catalogo* (Venezia, 01/05/1940 - 31/10/1940), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1940, II ed., p. 7.

¹³⁷ M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini...*, op. cit., p. 35.

¹³⁸ E. Motta, *Vetri e Merletti*, in "Le Tre Venezie", A. 15, n. 7-8, luglio-agosto 1940, p. 52.

Vallot, Pia di Valmarana, Teo Gianniotti, Ercole Barovier, Lucio Saccomani e Mario Saggio¹³⁹.



Fig. 16: Gruppo di vetri, personale della Venini & C. con disegni di Carlo Scarpa.

Motta recensì la mostra sulle pagine de “Le Tre Venezie”, elogiando tra i vetri le produzioni di Fontana Ars, diretta da Gio Ponti con Pietro Chiesa¹⁴⁰. Barovier Mentasti riporta anche che nel 1940 per la prima volta partecipò la scuola serale “Abate Vincenzo Zanetti”, in cui gli studenti si ispiravano allo stile di Zecchin, che aveva anche realizzato dei disegni per i pizzi di Pia di Valmarana¹⁴¹. Come si vede nel catalogo, tra i vetri vennero accolte le partecipazioni straniere solo di Germania e Svezia, di molto diminuite rispetto alle edizioni precedenti¹⁴². Ma la produzione più importante esposta fu quella di Venini, che Ponti elogiò sulla sua rivista per i colori violentissimi, le forme pure e le materie preziose, caratteristiche di questo nuovo periodo di sperimentazione di Scarpa, ispirato da vetri romani, cercando di creare effetti simili alla pietra rustica, tramite l’uso di murrine e vetri opachi (Fig. 17-20)¹⁴³.

¹³⁹ *Regolamento per la sezione d’arte decorativa della XXII Esposizione Biennale*, in *XXIIa Esposizione Biennale Internazionale d’Arte 1940...*, op. cit., p. 225.

¹⁴⁰ E. Motta, *Vetri e Merletti...*, op. cit., p. 55.

¹⁴¹ R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del 900...*, op. cit., p. 20; E. Motta, *Vetri e Merletti...*, op. cit., p. 55.

¹⁴² *Mostra del vetro*, in *XXIIa Esposizione Biennale Internazionale d’Arte 1940...*, op. cit., p. 228.

¹⁴³ G. Ponti, *Nuovi vetri muranesi*, in “*Domus: architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna*”, n. 154, ottobre 1940, pp. 70-71; R. Barovier Mentasti, *Venini a Murano e nel mondo...*, op. cit., p. 21; M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini: materia, forma, colore...*, op. cit. p. 28.

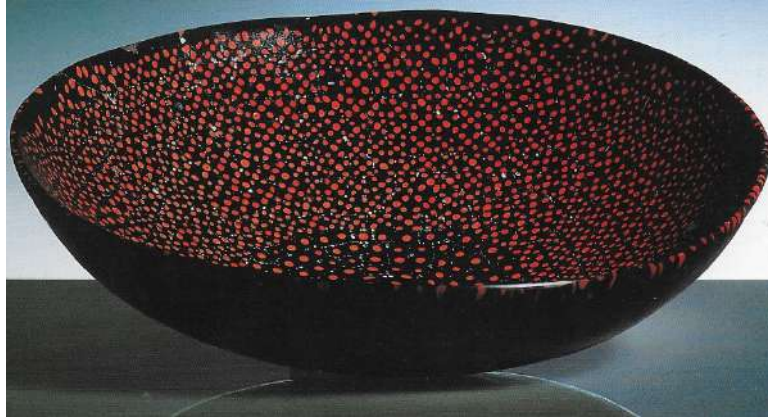


Fig. 17: Carlo Scarpa per Venini & C., *Coppa in vetro mosaico nero e rosso*, 1940, collezione privata



Fig. 18: Carlo Scarpa per Venini & C., *Coppe in vetro incamiciato*, 1940, collezione privata.



Fig. 19: Carlo Scarpa per Venini & C., *Vaso battuto*, 1940, collezione privata.



Fig. 20: Carlo Scarpa per Venini & C., *Vaso in tessuto doppio*, 1940, collezione privata.

Nel 1942, in piena guerra, la Biennale aprì comunque, ma solo con dieci Paesi stranieri¹⁴⁴ e con notevoli problemi di approvvigionamento dei materiali, che Dell'Oro lamentò su "Le Tre Venezie", dal momento che avevano portato notevoli complicanze nella realizzazione dei manufatti alla sezione di arti applicate¹⁴⁵. Proprio per questo si decise di non imporre delle categorie precise: la presidenza della sezione avrebbe mandato gli inviti e le opere sarebbero poi state poste in esame dalla commissione, che si sarebbe occupata del loro collocamento. Anche il Comitato Esecutivo era in forma ridotta, sotto l'egida di Marco Barnabò, con Umberto Rosa, Pia di Valmarana, Giuseppe Dall'Oro e Virgilio Vallot, che si occupò dell'allestimento insieme a Carlo della Zorza¹⁴⁶. La sezione risultò, quindi, più eterogenea e Dell'Oro accolse con gioia il ritorno di Paolo De Poli con delle creazioni realizzate insieme a Gio Ponti, prima escluso dalle precedenti rassegne perché lo smalto non era più stato considerato¹⁴⁷. Barovier riporta che Carlo Scarpa, invece, partecipò alla Biennale come designer vetrario per l'ultima volta (Fig. 21)¹⁴⁸. I suo lavoro con l'Ente, però, non finì, perché già in quell'edizione si occupò dell'allestimento della sala XXIX dedicata all'opera di Arturo Martini nel Padiglione Centrale, stabilendo le basi per un lungo e produttivo rapporto che durò fino al 1972, come sostenuto da Donaggio¹⁴⁹. Non finì neanche il suo rapporto con Murano: nel 1960 allestì la mostra "Vetri di Murano dal 1860 al 1960" con Astone Gasparetto, in cui mise i suoi vetri a confronto con il resto della storia¹⁵⁰. Barovier Mentasti riporta che nella sezione dei vetri continuarono ad essere esposte le opere degli studenti della scuola serale diretta da Zecchin¹⁵¹. Dal catalogo, poi, si evince che non mancò la partecipazione straniera, con artigiani dalla Germania, Svezia e Ungheria, confermando anche per questa edizione l'intento internazionale della rassegna¹⁵².

¹⁴⁴ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013...*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁵ G. Dell'Oro, *La XXIII Biennale veneziana. III. Rassegna d'arte decorativa*, in "Le Tre Venezie", A. 17, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, p. 343.

¹⁴⁶ *Regolamento per la sezione d'arte decorativa*, in *XXIIIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1942, Catalogo* (Venezia, 21/06/1942 - 20/09/1942), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942, II ed., pp. 246-249.

¹⁴⁷ G. Dell'Oro, *La XXIII Biennale veneziana...*, op. cit., p. 345.

¹⁴⁸ M. Barovier, *Carlo Scarpa alla Venini & C...*, op. cit., p. 41.

¹⁴⁹ A. Donaggio, *Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 45.

¹⁵⁰ *Vetri di Murano...*, op. cit., p. 28.

¹⁵¹ R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del 900...*, op. cit., p. 20.

¹⁵² *Regolamento per la sezione d'arte decorativa...*, op. cit., pp. 249-260.



Fig. 21: Vetrina della ditta Venini & C., con disegni di Carlo Scarpa, allestimento del Padiglione Venezia alla XXIII Esposizione Internazionale d'Arte.

Da settembre 1942 la Biennale chiuse per non riaprire più fino al 1948¹⁵³. I giardini, però, non rimasero vuoti: e durante i giorni della Repubblica di Salò, dall'autunno del 1943, le attrezzature cinematografiche dell'Istituto Luce vennero trasferite nei padiglioni sfitti, tra cui anche il Padiglione Venezia (Fig. 22), fino al 1945, quando Venezia venne liberata¹⁵⁴.



Fig. 22: Facciata del Padiglione Venezia con la nuova dicitura "Istituto Nazionale Luce", 1943.

¹⁵³ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962, p. 135.

¹⁵⁴ *Fonti d'archivio per la storia del LUCE, 1925-1945*, a cura di M. Pizzo, G.D'Autilia, Istituto Luce, Roma 2004, p. 24; C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale...*, op. cit., p. 36.

1.3 Dal secondo dopoguerra alla contestazione (1948-1968)

Nel 1948 riaprì la Biennale dopo sei anni di silenzio, sotto la guida dello storico d'arte moderna Rodolfo Pallucchini, che coprì il ruolo di Segretario Generale fino al 1956¹⁵⁵. Questa prima edizione del dopoguerra fu particolarmente importante anche perché coincideva coi festeggiamenti per i cinquant'anni dell'istituzione, che in realtà dovevano cadere nel 1945, ma che la guerra aveva impedito¹⁵⁶. La partecipazione risultava ancora ridotta rispetto al consueto, perché alcune delle Nazioni partecipanti stavano ancora subendo le conseguenze della guerra da poco terminata, in particolare la Germania, che si trovava povera e divisa, e la Grecia nel pieno di una guerra civile. I padiglioni rimasti vuoti vennero usati per allestire mostre speciali sull'arte che in epoca fascista era stata negletta¹⁵⁷. Sulle pagine del "Gazzettino di Venezia" si sottolineò come per l'artigianato la riapertura della Biennale, ma soprattutto del Padiglione Venezia, significava riottenere il loro palcoscenico privilegiato e poter iniziare a riprendersi dalla crisi postbellica¹⁵⁸. I verbali delle sedute della commissione per le arti decorative testimoniano l'ampia scelta delle categorie ammesse, consentendo a più rami delle arti decorative di poter godere dei vantaggi che l'esposizione alla Biennale garantiva. Furono presi in considerazione vetri, merletti, ricami, ceramiche e stoffe d'arte, mosaici, lacche, smalti e tarsie. Le opere non dovevano essere già state esposte in altre occasioni né essere una semplice riproduzione di modelli antichi¹⁵⁹.

Il Comitato Esecutivo vantava come presidente Mario Mainardis, referente dell'Istituto Veneto per il Lavoro, ed era composto da Giuseppe Dell'Oro, Giulio Lorenzetti, Rodolfo Pallucchini, Bruna Forlati e Virgilio Vallot, che si occupò dell'allestimento¹⁶⁰. Triste assente fu Pia di Valmarana, scomparsa a marzo dello stesso anno, a cui venne dedicata una delle sale

¹⁵⁵ G. M. Pico, *Pallucchini, una lezione etica e di metodo: la ricerca della verità*, in *Una vita per l'arte veneta*, atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 10/11/1999), a cura di G. M. Pilo, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2001, p. 26.

¹⁵⁶ M. Calvesi, *La Biennale dell'avanguardia*, in *Venezia e la Biennale...*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁷ C. Allemanni, *1947-1964: La Guerra Fredda e i nuovi ordini mondiali*, in *Le Muse Inquiete...*, op. cit., p. 106.

¹⁵⁸ *L'artigianato veneto alla prossima biennale*, in "Gazzettino di Venezia", 30 gennaio 1948.

¹⁵⁹ ASAC, FS, AV, b. 07: "Verbale delle sedute della commissione per le arti figurative alla XXIV Biennale", riunione tenutasi a Venezia in Palazzo Volpi a San Beneto nei giorni 5, 6, 7 gennaio 1948.

¹⁶⁰ *Padiglione delle Arti Decorative Venezia, Organizzazione*, in *XXIV Biennale di Venezia, Catalogo*, a cura di U. Apollonio (Venezia, 01/05/1948- 30/09/1948), Edizioni Serenissima, Venezia 1948, II ed., p. 345.

che ospitò la sua produzione e quella del suo laboratorio¹⁶¹. Come per le altre edizioni, la sezione più importante fu quella dedicata ai vetri.

Dell'Oro, recensendo la mostra per "La Voce", pose l'attenzione sulla nuova collezione di vetri soffiati, corinto e damasco, presentati da Ercole Barovier, caratterizzati dall'uso di murrine e trina uniforme (Fig. 23)¹⁶². Barovier Mentasti riporta le altre partecipazioni per la categoria del vetro, dove Venini puntò al rinnovamento artistico, creando un laboratorio sperimentale, esponendo delle nuove colorazioni con paste vitree ideate da Fulvio Bianconi, Giulio Radi per A.V.E.M. mostrò preziosi zanfirici e soffiati a sparse murrine, mentre Ermanno Toso per la Fratelli Toso espose vetri in filigrane. Dino Martens per la Aureliano Toso partecipò con i primi esempi di vetri Oriente a macchie coloratissime e di zanfirici a patchwork di canne ritorte, oltre che vetri figurativi in materiali primitivi e bollosi. Flavio Poli per la Seguso Vetri d'Arte presentò spessi vetri corrosi, accanto a sottili filigrane (Fig. 24), mentre Alfredo Barbini per la Gino Cenedese & C. espose ciotole a sommersioni di figure animali e umane e con sculture massicce, modellate a caldo, dalla superficie opacizzata con sali o corrosa, caratterizzate da un effetto plastico¹⁶³. Dell'Oro, poi, pose l'accento anche sulla produzione di De Poli, che stava continuando la sua rinnovazione dello smalto e lo studio degli effetti cromatici¹⁶⁴. Sulle pagine di "Domus" si fece accenno anche alla categoria della ceramica, che stava recuperando un gusto più decorativo nel dopoguerra, con grande fantasia nelle forme¹⁶⁵. Si fece notare in particolare Neera Gatti con la sua produzione in continua evoluzione¹⁶⁶.

Nonostante lo slancio per la ripresa, la rassegna delle arti decorative risultò meno importante, senza neanche un testo di commento all'interno del catalogo, che divenne solo un elenco di manufatti esposti e regole da seguire. All'interno della prefazione di Giovanni Ponti non risultò nemmeno un commento, mentre l'introduzione di Rodolfo Pallucchini spese a riguardo poche righe alla fine del testo, in cui si augurava che il connubio tra artisti e artigiani potesse portare nuovi sviluppi pratici¹⁶⁷.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 348.

¹⁶² G. Dell'Oro, *Le arti decorative venete alla Biennale di Venezia*, in "La Voce", 6 ottobre 1948.

¹⁶³ R. Barovier Mentasti, *Venini a Murano e nel mondo...*, op. cit., pp. 21-22; R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁴ G. Dell'Oro, *Le arti decorative venete alla Biennale di Venezia...*, op. cit.

¹⁶⁵ *Le ceramiche fantastiche*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 228, settembre 1948.

¹⁶⁶ G. Dell'Oro, *Le arti decorative venete alla Biennale di Venezia...*, op. cit.

¹⁶⁷ R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *XXIV Biennale di Venezia...*, op. cit., p. XVI.



Fig. 23: Ercole Barovier per Barovier & Toso, *Coppe Murrino, Damasco, Corinto*, 1948, collezione privata.



Fig. 24: Flavio Poli per Seguso Vetri d'Arte, *Coppa corrosa e coppa in filigrana*, 1948, collezione privata.



Fig. 25: XXIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, interno del Padiglione Venezia - arti decorative, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Anche per l'edizione del 1950 si scelse di lasciar partecipare più categorie, per avere maggiore confronto tra le produzioni, ammettendo vetri, mosaici, ceramiche, smalti, merletti, ricami, tessuti d'arte e lacche. Il Comitato Esecutivo risultava praticamente invariato rispetto all'edizione precedente, con Mario Mainardis in veste di Presidente, Mario Deluigi, Bruna

Forlati Tamaro, Giulio Lorenzetti, Rodolfo Pallucchini, Gio Ponti, Giuseppe Dell'Oro e Virgilio Vallot, che si occupò dell'allestimento per conto dell'Istituto Veneto per il Lavoro¹⁶⁸. Per la prima volta dalla "Mostra dell'Orafo" vennero istituiti dei premi, per costruire una sezione preposta alle arti decorative a Ca' Pesaro, di cui si tratterà successivamente¹⁶⁹.

Nel catalogo comparve un breve commento di Dell'Oro, che però presentava persino un errore, posponendo la data di costruzione del Padiglione Venezia al 1934, nonostante lui avesse collaborato già alla prima edizione del 1932. L'interesse per l'allestimento di una sezione dedicata all'arte applicata, per Dell'Oro, risiedeva in gran parte sul suo fattore economico come vetrina per facoltosi, che potevano permettersi di acquistare nuovi vasi o lacche o smalti artistici alla Biennale. In questo modo si cercava di sfruttare un certo turismo che stava lentamente tornando a muoversi, recuperando anche il primo intento del Padiglione, che nato anche per riprendersi dopo la crisi del 1929, così ora doveva aiutare le industrie veneziane a recuperare terreno dopo gli anni difficili della guerra¹⁷⁰. Gasparetto sulle pagine di "Domus" commentò la mostra, segnalando la partecipazione di ben sessantasei espositori, provenienti da Veneto, Friuli-Venezia Giulia e Trentino. In tutti i settori presentati era possibile riscontrare delle evoluzioni, tranne per quanto riguarda il merletto, che si dimostrava saldamente legato a schemi ultrasecolari. I vetri si contraddistinsero per il nuovo intento colorista e alla valorizzazione della materia, in particolare coi vetri policromi di Ercole Barovier, i vasi di Dino Martens per Aureliano Toso (Fig. 26), i vetri incisi di Gino Cenedese e le nuove ricerche coloristiche di Giulio Radi per A.V.E.M. (Fig 27)¹⁷¹.

¹⁶⁸ *Regolamento per la sezione d'arte decorativa delle Venezie*, in *XXV Biennale di Venezia, Catalogo*, A cura di U. Apollonio, (Venezia, 08/06/1950 -15/10/1950), Alfieri Editore, Venezia 1950, II ed., pp. 12-14.

¹⁶⁹ ASAC, FS, AV, b. 30: "Verbale dell'assegnazione dei premi a cura di G. Togni", tenutasi il 21 settembre 1950.

¹⁷⁰ G. Dell'Oro, *Padiglione delle Arti decorative Venezia*, in *XXV Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 410-411.

¹⁷¹ A. Gasparetto, *Arte decorativa alla 25. Biennale*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 251, 1950, p. 38.



Fig. 26: Dino Martens per Aureliano Toso, *Caraffa Damasco*, 1950, collezione privata.



Fig. 27: Giulio Radi per A.V.E.M., *Vasi con effetti cromatici*, 1950, collezione privata.

Nel 1952 il Padiglione Venezia accolse nei suoi spazi solo manufatti in vetro, con una retrospettiva sulla produzione muranese. Le altre categorie, però, non vennero escluse, ma solo spostate negli spazi dell'opera Bevilacqua la Masa, di proprietà dell'Istituto Veneto per il Lavoro¹⁷². Barovier riporta che in realtà la mostra del vetro doveva rientrare nei festeggiamenti per i 50 anni della Biennale, seppure con qualche ritardo¹⁷³. Giovanni Mariacher, storico del vetro, sulle pagine della nuova rivista della Biennale si preoccupò di spiegare la divisione in sezioni della mostra allestita da Vallot: la prima retrospettiva con pezzi da raccolte pubbliche e private, la seconda con i vetri prodotti dal 1900 al 1950 e l'ultima con manufatti inediti¹⁷⁴. Per l'occasione vennero istituiti anche dei premi solo per i vetri¹⁷⁵.

Il Comitato Esecutivo era presieduto da Andrea di Valmarana, poi erano presenti Nino Barbantini, Giuseppe Dell'Oro, Bruna Forlati Tamaro, Maria Lorenzetti Ciartoso, Giovanni Mariacher, Corrado Mezzana, Vittorio Moschini, Gio Ponti, Virgilio Vallot, Mario Vianello Chiodo e Luigi Zecchin. Per le varie sezioni c'erano anche delle commissioni apposite di esperti: per il vetro Nino Barbantini, Giovanni Mariacher e Gio Ponti, mentre per le altre arti applicate Bruna Forlati Tamaro, Maria Lorenzetti Ciartoso e Virgilio Vallot¹⁷⁶. All'interno del catalogo lo storico dell'arte Giovanni Mariacher ripercorse la storia del vetro di Murano e i

¹⁷² *Regolamento per la sezione delle arti decorative delle Venezia*, in *XXVI Biennale di Venezia, Catalogo* (Venezia, 14/06/1952 - 19/10/1952), Alfieri Editore, Venezia 1952, II ed., p. 14.

¹⁷³ M. Barovier, *I vetri di Murano alle Biennali. Oggi nelle grandi collezioni*, in R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, *Il vetro di Murano alle Biennali...*, op. cit., p. 21.

¹⁷⁴ G. Mariacher, *Vetri di Murano*, in "La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", a. 3, n. 11, dicembre 1952, p. 24.

¹⁷⁵ *I premi per i vetri d'arte esposti alla 26. Biennale*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 275, novembre 1952, p. 42.

¹⁷⁶ *Regolamento per la sezione delle arti decorative delle Venezia...*, op. cit., p. 17.

principali autori che portarono rinnovamento alla produzione¹⁷⁷. La sezione retrospettiva partiva dalla “Coppa Barovier”, realizzata nel tardo Quattrocento e attribuita alla storica famiglia Barovier, che già si era distinta per l’abilità di eseguire vetri a smalto. Si passava poi a vetri colorati realizzati su lattimo, come il piatto del Museo di Trento, per passare poi alla tecnica del cristallo, che contraddistinse la produzione veneziana. Si esposero persino dei pezzi prodotti nell’Ottocento, quando la dominazione austriaca aveva reso stagnante l’attività muranese e si erano creati dei vetri che per Mariacher erano solo “di cattivo gusto”¹⁷⁸. Nella seconda sezione, invece, erano presenti le creazioni di Guido Balsamo Stella per la S.A.L.I.R., caratterizzate da decorazione geometrica di gusto astratto¹⁷⁹. Accanto a queste erano presenti delle opere della Fratelli Toso, vetreria storica fondata nel 1854 che si era specializzata sul vetro artistico soffiato e che recuperò per prima la tecnica delle murrine nel 1890, come raccontato da Caterina Toso nel catalogo della mostra dedicata alla sua produzione¹⁸⁰. Infine uno spazio particolare fu dato a Vittorio Zecchin, che per Mariacher aveva riportato in auge il vetro veneziano nel primo dopoguerra, coniugando lo stile liberty con quello tradizionale veneziano¹⁸¹. Nella terza sezione Archimede Seguso presentò i suoi inediti vetri merletto, Flavio Bianconi realizzò per Venini dei vasi a fasce verticali (Fig. 28), Ercole Barovier presentò i vasi saturnei (Fig. 29), mentre Tono Zancanaro fece dei vasi incisi per S.A.L.I.R.¹⁸².



Fig. 28: Flavio Bianconi per Venini & C., *Vasi a fasce verticali*, 1952, collezione privata.



Fig. 29: Ercole Barovier per Barovier & Toso, *Vasi Saturneo*, 1952, collezione privata.

¹⁷⁷ G. Mariacher, *Mostra storica del vetro muranese*, in *XXVI Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 422-425.

¹⁷⁸ Id., *La mostra storica del vetro di Murano alla 26. Biennale*, in “Arte veneta: rivista trimestrale di storia”, 1953, pp. 201-203.

¹⁷⁹ P. Daverio, P. Baldacci, *Nota sull’opera vetraria*, in *Guido Balsamo Stella: opera grafica e vetraria*, catalogo della mostra a cura di Id. (Milano, Galleria Philippe Daverio, dicembre 1977), Galleria Philippe Daverio, Milano 1977, p. 142.

¹⁸⁰ C. Toso, *La storia*, in *La Fratelli Toso: i vetri storici dal 1930 al 1980*, catalogo della mostra a cura di C. Toso, I. Balestrieri (Pavia, Santa Maria Gualtieri, 31/05/2018-17/06/2018; Roma, Casina delle Civette - Musei di villa Torlonia, 18/05/2019-15/09/2019), *Il Mondo del Vetro*, Milano 2018, p. 11.

¹⁸¹ G. Mariacher, , *Vetri di Murano...*, op. cit., p. 25.

¹⁸² *XXVI Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 425-439.

Nel 1954 si arrivò alla decima edizione della sezione delle arti decorative ospitate dal Padiglione Venezia¹⁸³. Le categorie scelte furono vetri, mosaici, ceramiche, smalti e lacche. Il Comitato Esecutivo, presieduto da Andrea di Valmarana, era composta da Franco Albini, Virgilio Vallot, Vinicio Vianello, Giovanni Mariacher e Giuseppe Dell'Oro¹⁸⁴. Quest'ultimo nel catalogo sottolineò come la sezione fosse in realtà molto utile per mettere in luce tutti i problemi che in quel periodo riguardavano l'artigianato, in particolare la progressiva meccanizzazione dei processi produttivi¹⁸⁵. Tra le opere esposte, Barovier riporta che Paolo Venini mostrò dei vetri a mosaico, con cui stava sperimentando (Fig. 30)¹⁸⁶, Ercole Barovier mostrò delle plastiche in traslucido, S.A.L.I.R. espose vari vetri incisi di Pelzel e Vinicio Vianello, mentre Dino Martens per Aureliano Toso realizzò dei vasi sommersi policromi (Fig. 31). Tra le lacche espose in particolare Andreina Rosa, mentre per gli smalti Paolo De Poli presentò vari vasi e ciotole¹⁸⁷.

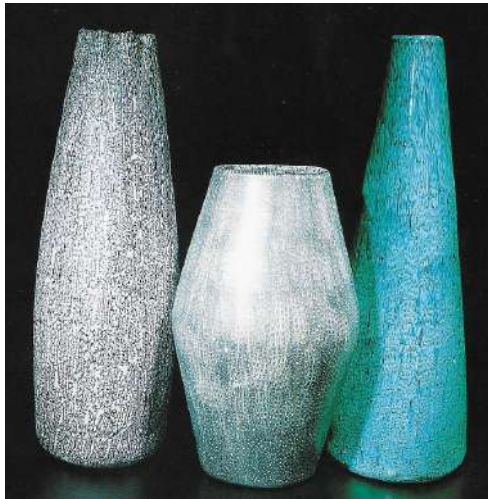


Fig. 30: Paolo Venini per Venini & C., *Vasi in tessuto mosaico*, 1954, collezione privata.

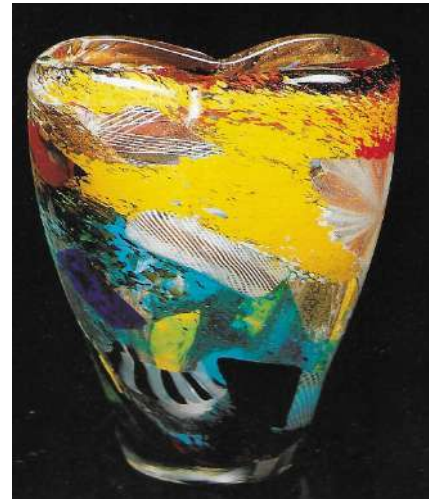


Fig. 31: Dino Martens per Aureliano Toso, *Vaso orientale*, 1954, collezione privata.

Nel 1956 la sezione delle arti decorative accolse vetri, mosaici, ceramiche, argenterie, smalti e stoffe d'arte. Nel Comitato Esecutivo presieduto da Mario Frescura, figuravano Franco

¹⁸³ A. Gasparetto, *L'arte decorativa alla XXVII Biennale*, in "La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", a. 4, n. 22, settembre-ottobre 1954, p. 39.

¹⁸⁴ *Regolamento della Sezione Arti Decorative delle Venezie*, in *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, A. Albini e A. Gnan (Venezia, 19/06/1954 - 17/10/1954), Lombroso Editore, Venezia 1954, II ed., pp. 44-46.

¹⁸⁵ G. Dell'Oro, *Padiglione delle Arti Decorative a Venezia*, in *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., pp. 418-419.

¹⁸⁶ M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri...*, op. cit., p. 30.

¹⁸⁷ *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., pp. 419-431.

Albini, Virgilio Vallot, Vinicio Vianello, Giovanni Mariacher e Giuseppe Dell'Oro¹⁸⁸. Le opere esposte furono 400, di cui ben 203 erano vetri, categoria che venne sempre privilegiata rispetto alle altre. Per Dell'Oro, che si era occupato di scrivere un intervento dedicato al Padiglione all'interno del catalogo, i manufatti esposti consentivano a studiosi e non di riflettere sulla natura delle arti applicate, allontanando le opere in mostra da concetti meramente merceologici e interessi economici, quanto piuttosto dovevano suscitare interesse artistico e tecnico¹⁸⁹. In più articoli sulla rivista "Domus" venne dato spazio alle opere presentate da Venini, ovvero delle lampade di serie in vetro colorato e suoi nuovi vetri pesanti incisi a colori diversi sovrapposti, creati da Riccardo Licata (Fig. 32)¹⁹⁰. Ercole Barovier, invece, presentò per la Barovier e Toso vari vasi a mille fili e ambrati, S.A.L.I.R. espose dei vasi incisi realizzati da Pelzel (Fig. 33), mentre Archimede Seguso presentò vasi, piatti e ciotole colorate. Come di consueto per il ramo degli smalti espose Paolo De Poli, mentre per quello dei mosaici Eugenio da Venezia presentò un frammento del progetto per la decorazione dell'atrio della stazione di Venezia¹⁹¹.



Fig. 32: Riccardo Licata per Venini & C., Vaso e coppa a murrine, 1956, collezione privata.



Fig. 33: Franz Pelzel per S.A.L.I.R., Vasi incisi, 1956, collezione privata.

¹⁸⁸ *Regolamento della Sezione Arti Decorative*, in *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, A. Albini e A. Gnan (Venezia, 16/06/1956 - 21/10/1956), Alfieri Editore, Venezia 1956, II ed., pp. LXI-LXIV.

¹⁸⁹ G. Dell'Oro, *Padiglione delle Arti Decorative Venezia*, in *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., p. 542.

¹⁹⁰ *Arti decorative a Venezia*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 324, novembre 1956, p. 37; *Venini, nuovi vasi*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 325, dicembre 1956, p. 39.

¹⁹¹ *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., pp. 543-552.

Come riporta Barovier Mentasti, l'edizione del 1958 si concentrò sul vetro da illuminazione, nuovo settore che a Murano stava interessando tutte le maggiori vetrerie¹⁹². Vennero allestiti anche mosaici e smalti, selezionati dal Comitato Esecutivo, presieduto da Mario Frescura e composto da Franco Albini, Virgilio Vallot, Vinicio Vianello, Giovanni Mariacher e Giuseppe Dell'Oro, come le ultime due edizioni¹⁹³. A partire dalla Biennale del 1958, inoltre, iniziò il mandato di Gian Alberto Dall'Acqua in qualità di Segretario Generale, incarico che ricoprì fino al 1970¹⁹⁴. Questi diede origine a un dibattito riguardo il problema dello statuto dell'Ente, che era ancora quello fascista del 1938 e si sentiva sempre più l'esigenza di rinnovarlo¹⁹⁵.

Al centro del Padiglione Venezia vennero esposte le opere in vetro, mentre in una sala laterale venne allestito il mosaico, con grande attenzione per la produzione giovanile, particolarmente legata alla decorazione monumentale. Nell'altra sala, invece, figuravano gli smalti, con opere di artisti noti insieme a giovani leve¹⁹⁶. Per i vetri, Venini propose delle vetrate caratterizzate da una colorazione a mosaico, descritte sulle pagine di "Domus" e dei servizi da tavola realizzati insieme a Gio Ponti¹⁹⁷. Ercole Barovier per la Barovier & Toso creò vari vasi a spina (Fig. 34) e lampadari di diverso tipo, S.A.L.I.R. espose otto vasi incisi di Pelzel, Archimede Seguso si concentrò sulle lampade, come anche Aureliano Toso. Per gli smalti Paolo De Poli creò svariati vasi e ciotole, insieme ad un tavolo, mentre nel settore dei mosaici continuavano ad esporre soprattutto Andreina Rosa e Romualdo Scarpa¹⁹⁸.



Fig 34: Ercole Barovier per Barovier & Toso, *Vaso a tessere spina*, 1958, collezione privata.

¹⁹² R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 25.

¹⁹³ *Regolamento della Sezione Arte Decorativa*, in *XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, F. Pilo Casagrande e A. Gnan (Venezia, 14/06/1958 - 19/10/1958), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1958, III ed., pp. XL-XLIII.

¹⁹⁴ P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi: 1948-1968*, Palomar, Bari 1995, p. 83.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 123.

¹⁹⁶ G. Dell'Oro, *Padiglione delle Arti Decorative Venezia*, in *XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., p. 400.

¹⁹⁷ *Venini, vetrate*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 333, agosto 1957, p. 47; M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri...*, op. cit., p. 29.

¹⁹⁸ *XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., pp. 401-407.

Nel 1960 si diede attenzione ai prodotti per la tavola, sia per i vetri che per i merletti, oltre ad esporre smalti e specchi. Come nelle passate edizioni il Comitato Esecutivo della sezione fu presieduto da Mario Frescura e mantenne buona parte dei propri componenti, con Franco Albini, Luciano Gaspari, Giovanni Mariacher, Virgilio Vallot, Vinicio Vianello, Luigi Zecchin e Giuseppe Dell'Oro¹⁹⁹. Dell'Oro nel catalogo spiega che il tema dell'arredo della tavola fu scelto per cercare di contrastare la crescente attenzione verso la produzione commerciale da parte delle classi economiche emergenti, mostrando i risultati ottenuti dall'artigianato artistico, consentendo nuove sperimentazioni sul tema per i gusti più raffinati²⁰⁰. Grande assente fu Paolo Venini, scomparso l'anno precedente e sostituito alla direzione della ditta dal genero Ludovico de Santillana²⁰¹. Fu ricordato da Gio Ponti sulle pagine di "Domus" come fondamentale riformatore delle arti applicate in senso moderno a Venezia, come in Italia²⁰². La ditta fu comunque presente alla manifestazione, esponendo vetri per la tavola realizzati impiegando diverse tecniche, piatti colorati e bottiglie.

Ercole Barovier, oltre ai suoi famosi vasi, espose dei servizi da tavola, per rispettare il tema scelto, e fu poi affiancato da Angelo Barovier nella produzione da Barovier & Toso, ideando anche degli specchi. Antonio Da Ros per Gino Cenedese creò invece dei vetri sommersi colorati (Fig. 35), mentre S.A.L.I.R. si concentrò sui servizi da tavola, su disegno di Pelzel.

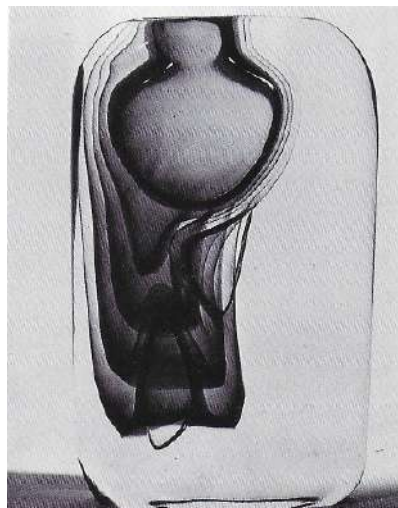


Fig. 35: Antonio Da Ros per Gino Cenedese, *Vaso Contrappunto n. 1*, 1960, collezione privata.

¹⁹⁹ *Regolamento della Sezione Arti Decorative*, in *XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, F. Pilo Casagrande e A. Gnan (Venezia, 18/06/1960 - 16/10/1960), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1960, II ed., p. XXXIX-XLII.

²⁰⁰ G. Dell'Oro, *Padiglione delle Arti Decorative Venezia*, in *XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., p. 353.

²⁰¹ R. Barovier Mentasti, *Venini a Murano e nel mondo...*, op. cit., p. 24.

²⁰² G. Ponti, *Venini*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 361, dicembre 1959, p. 33.

Alla creazione degli specchi parteciparono anche Neera Gatti e Andreina Rosa, nonostante fossero originariamente, rispettivamente, una ceramista e l'altra mosaicista, cercando di ampliare la loro sperimentazione, la prima creando un connubio con la sua arte principale, mentre la seconda aggiungendo lacche e rifacendosi a tecniche orientali. Per l'ambito degli smalti, come di consueto, partecipò De Poli, presentando un gruppo di vasi e ciotole²⁰³.

Nel catalogo del 1962, Gasparetto iniziò a mettere le mani avanti sulla scelta di esporre le arti decorative in un padiglione a parte, giustificando come l'isolamento della produzione artigiana non fosse per un'inferiorità di questa arte rispetto a quella considerata "pura", ma solo per ragioni di distribuzione dello spazio. Dichiarò poi che non esisteva una gerarchia, ma che qualsiasi espressione formale determinata da un sentimento, indipendentemente dai mezzi utilizzati o dai fini, era arte. Tuttavia anche la limitazione geografica della mostra iniziava a stare stretta, e Gasparetto si sentì costretto ad un'ulteriore giustificazione²⁰⁴; Barovier Mentasti riporta che tale limitazione era in realtà frutto dell'accordo stipulato tra la Biennale e la Triennale e non dava alcuna ragione di superiorità della produzione veneziana o viceversa scarso interesse per quella nazionale. Ciò che era palese era un certo disagio che andava affermandosi nell'allestimento di un padiglione del genere, in un clima di progressiva democratizzazione dell'arte che portò alle proteste del 1968²⁰⁵.

Le categorie scelte per questa edizione furono mosaico, ceramica, vetri e smalti. La Commissione invece era composta da Mario Frescura, in qualità di presidente, Aldo Bergamini, Giuseppe Dell'Oro, Mario Deluigi, Giovanni Mariacher, Virgilio Vallot, Luigi Zecchin e Astone Gasparetto²⁰⁶. In una lettera di Italo Siciliano a Mario Florio, si manifestava l'interesse di parificare il padiglione delle arti decorative rispetto alle altre sezioni, stabilendo anche dei premi per tutte e quattro le categorie, il più possibile di simile importo²⁰⁷. Per la categoria dei mosaici esposero Andreina Rosa, Romualdo Scarpa e Riccardo Licata. Per quella delle ceramiche partecipò Neera Gatti con dei vasi e dei pannelli, mentre per la sezione degli smalti De Poli mostrò espose delle ciotole e vasi. Per quella dei vetri Venini venne rappresentato da Tobia Scarpa, figlio di Carlo, che presentò delle coppe battute con uno stile simile al padre (Fig. 36). Sempre nell'ambito del vetro, Ercole Barovier, invece, espose vari vasi, tra cui anche dei bivasi doppi (Fig. 37) e per Gino Cenedese Antonio

²⁰³ *XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...*, op. cit., pp. 354-360.

²⁰⁴ A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie*, in *Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, A. Gnan e V. Luzzetti (Venezia, 16/06/1962 - 07/10/1962) Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1962, II ed., p. 246.

²⁰⁵ R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 3.

²⁰⁶ *Regolamento della sezione Arti Decorative*, in *Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., pp. LV-LVII.

²⁰⁷ ASAC, FS, AV, b. 102: "Lettera del 5 giugno 1962 da Italo Siciliano a Mario Florio".

Da Ros creò varie forme animali e una plafoniera, mentre la Fratelli Toso mostrò dei gruppi di vasi e figure su disegno di Renato Toso (Fig. 38). Dalla Vetreria Artistica Aureliano Toso, Dino Martens portò ancora dei lampadari e dei vetri a colorazioni policrome.²⁰⁸



Fig. 36: Tobia Scarpa per Venini & C., *Coppe battute*, 1962, collezione privata.



Fig. 37: Ercole Barovier per Barovier & Toso, *Bivaso*, 1962, collezione privata.



Fig. 38: Renato Toso per Fratelli Toso, *Figurine*, 1962, collezione privata.

²⁰⁸ *Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., pp. 248-254.



Fig. 39: XXX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1960, interno del Padiglione Arti Decorative, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Al progressivo disinteresse verso la rassegna si aggiunse, nel 1964, anche l'edificazione del padiglione del Brasile esattamente davanti a quello delle arti decorative, rompendo l'armonia dell'edificio pensato da Del Giudice, con la scusa che non c'era altro spazio dove costruirlo, come asserisce Mulazzani²⁰⁹. L'ordinatore del progetto era Francisco Matarazzo Sobrinho, che aveva fondato la Biennale di San Paolo nel 1951, come una sorella della mostra veneziana²¹⁰.

Per la mostra del Padiglione Venezia, il Comitato Esecutivo fu presieduto da Mario Frescura, con Giuseppe Dell'Oro, Mario Deluigi, Giovanni Mariacher, Andrea Parini, Virgilio Vallot, Luigi Zecchin e Astone Gasparetto²¹¹. Vennero scelti vetri, ceramiche, metalli, smalti e oreficeria²¹². Nella categoria dei vetri fu anche inclusa una retrospettiva su Giacomo Cappellin e Vittorio Zecchin, per celebrarne la produzione, come riportò Gasparetto nel catalogo²¹³. L'esclusione del mosaico causò alcune proteste, in particolare l'Unione Provinciale degli Artigiani scrisse a Mario Marcazzan, presidente della Biennale, perché

²⁰⁹ M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 117.

²¹⁰ F. & V., Martini, *Just Another Exhibition: Storie e Politiche delle Biennali = Histories and Politics of Biennials*, Postmedia books, Milano 2011, p. 117.

²¹¹ *Regolamento della Sezione arti decorative*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, F. Coletti e A. Gnan (Venezia, 20/06/1964 - 18/10/1964), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1964, II ed., p. LVII.

²¹² ASAC, FS, AV, b. 113: "Lettera del 21 marzo 1964 da Mario Marcazzan a Mario Florio".

²¹³ A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., p. 305.

questa negazione significava dare un vero colpo di grazia alla produzione, che in realtà stava ristagnando²¹⁴. Anche in questo caso nel catalogo Gasparetto si sentì in dovere di giustificare questa sezione, in particolare nel rapporto col nuovo *industrial design*, caratterizzato da produzione meccanica, considerata inferiore rispetto alla manualità dell'artigianato. Si decise anche di non chiamare più gli artefici "artigiani", ma "artisti decoratori", seguendo la linea di principio dell'edizione precedente²¹⁵. Secondo Barovier Mentasti, gli anni Sessanta segnarono per la produzione muranese un rifiuto per la decorazione pura concepita nel decennio precedente²¹⁶. Per svariate ditte, tra cui la Venini, la crisi nei rapporti industriali portò ad una semplificazione delle forme, ricercando di un design più funzionale²¹⁷. Per la categoria delle ceramiche, Neera Gatti espose varie ciotole e collane, mentre Andreina Rosa, vista la mancanza della sezione del mosaico, partecipò nella categoria dei metalli. Nell'ambito degli smalti Paolo De Poli espose vari vasi e ciotole. Per il ramo vetraio Ercole Barovier presentò dei vasi e delle coppe, Antonio Da Ros realizzò i vetri "asteroide" per Gino Cenedese (Fig. 40), mentre S.A.L.I.R. presentò delle composizioni disegnate da Agostino Venturi e realizzate da Franz Pelzel e Mariuccia Locchi, infine la Fratelli Toso espose dei vasi di cristallo ideati da Renato ed Ermanno Toso, mentre Venini mostrò delle opere create in collaborazione con Toni Zuccheri e Gio Ponti²¹⁸.



Fig. 40: Antonio Da Ros per Gino Cenedese, *Vasi asteroidi*, 1964, collezione privata.

²¹⁴ ASAC, FS, AV, b. 113: "Lettera dell'8 aprile 1964 di A. Selva e L. Scaramuzza dell'Unione Provinciale degli Artigiani a Mario Marazzan".

²¹⁵ A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie...*, op. cit., pp. 302-305.

²¹⁶ R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 27.

²¹⁷ R. Barovier Mentasti, *Venini a Murano e nel mondo...*, op. cit., p. 24.

²¹⁸ *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., pp. 305-315.

Nel 1966, viste le proteste dell'edizione precedente scatenate per la mancanza della categoria del mosaico, si pensò di far realizzare ad artisti di spicco alcuni mosaici su cartone, con il fine di aiutare a rinnovare la produzione; tra i documenti dell'archivio storico della Biennale è presente un elenco con gli artisti scelti per questo progetto, in cui compaiono Afro Basaldella, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Bruno Cassinari, Antonio Corpora, Mario Deluigi, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Virgilio Guidi, Renato Guttuso, Riccardo Licata, Alberto Magnelli, Enrico Paulucci, Mauro Reggiani, Giuseppe Santomaso, Bruno Saetti ed Emilio Vedova²¹⁹. Dall'Acqua, tuttavia, nell'introduzione del catalogo si rammaricò per il limitato tempo a disposizione per l'organizzazione della mostra, per cui si erano inviate le partecipazioni solo pochi mesi prima dell'apertura della Biennale, impedendo così la buona riuscita dell'iniziativa. Ruscirono, infatti, a partecipare solo Virgilio Guidi, Bruno Saetti, Enrico Paulucci, Mario Deluigi e Riccardo Licata²²⁰. La sezione dei mosaici era aperta solo per invito, mentre i partecipanti delle categorie dei vetri e metalli preziosi dovevano sottoporsi al giudizio della commissione. A presiedere il comitato fu Piero Barbini, direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro, lavorando a fianco di Aldo Bergamini, Giuseppe Dell'Oro, Giovanni Mariacher, Virgilio Vallot, Egle Trincanato e Astone Gasparetto²²¹. Il testo dell'invito segnava come segue:

Illustre Maestro,
fin dalle sue prime edizioni, e, dal 1932, in un apposito Padiglione denominato "Venezia", la Biennale ha accolto delle rassegne di prodotti di tradizione veneziana, intendendo per tali quelli che per le caratteristiche di stile, per il materiale e le tecniche usate, possono considerarsi la continuazione ideale, naturalmente in moderne interpretazioni, dei lavori usciti dalle famose "botteghe" degli antichi artigiani locali. Il Comitato esecutivo, preposto quest'anno alla rassegna del Padiglione "Venezia", tenuto presente che solo a Venezia, in tutto il mondo, si continua a fabbricare con gli stessi sistemi la preziosa materia musiva, costituita principalmente da smalti di vetro policromi, mentre sono tuttora vive le forze artigiane capaci di realizzare con essa ogni sorta di composizioni, ambirebbe vivamente di poter presentare, nella prossima rassegna, opera di mosaico ideate da artisti italiani e stranieri, singolarmente rappresentativi di diverse tendenze contemporanee, e realizzate con materiale prodotto dalle fornaci locali. Tale realizzazione potrà essere compiuta sia dagli artisti stessi, sia, qualora lo ritengano opportuno, sotto la loro guida e possibilmente con la loro assistenza, da mosaicisti artigiani veneziani. Il Comitato esecutivo del Padiglione "Venezia", rammaricandosi di non essere stato in grado di farle pervenire prima d'ora lo invito di partecipazione, si riterrà onorato se Ella vorrà compiacersi di aderire all'iniziativa, che si confida possa grandemente giovare ad un deciso inserimento della tecnica del mosaico nelle correnti più vive dell'arte di oggi. Le segnaliamo intanto, nella speranza di una Sua risposta favorevole, le due fornaci produttrici del materiale occorrente, dalle quali Ella riceverà quanto prima per Suo

²¹⁹ ASAC, FS, AV, b. 133: "Elenco degli artisti da invitare al Padiglione Venezia per la sezione del mosaico".

²²⁰ G. A. Dall'Acqua, *Introduzione*, in *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, B. Borri e A. Gnan (Venezia, 18/06/1966 - 16/10/1966), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1966, II ed., p. XXVIII.

²²¹ *Regolamento della sezione Arti Decorative*, in *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., pp. LXI-LXIII.

opportuno orientamento, dei campioni gratuiti di smalti vitrei, con i relativi prezzi. Esso sono: Angelo Orsoni - Venezia, Cannaregio n. 1045, Ugo Donà & Figlie -Murano (Venezia), Fond. Vetrai,61. La Segreteria del Padiglione "Venezia" potrà anche farlo conoscere i nomi di alcuni dei più valenti artigiani mosaicisti locali, qualora Ella intendesse di valersi della loro collaborazione per la realizzazione delle Sue opere. In tal caso Le verrebbero anche dato le opportune informazioni al fine di agevolare il lavoro. Resta naturalmente inteso che le opere, sia se realizzate direttamente da Lei, sia se realizzate da terzi su cartone Suo e a Sue spese, resteranno di Sua esclusiva proprietà e che Ella potrà pertanto disporne a Suo piacimento. Per ragioni di spazio le opere da esporre non potranno superare le dimensioni di mg 1,5 ciascuna. Per Sua opportuna conoscenza, Le trasmettiamo infine, qui accluso, il Regolamento del Padiglione "Venezia". Nell'attesa di ricevere al più presto una Sua gentile risposta, che ci auguriamo vivamente affermativa, Le anticipiamo fin d'ora i nostri più sentiti ringraziamenti e Le inviamo i migliori saluti. Piero Barbini, Mario Marcazzan.²²²

Al di là della ristrettezza dei tempi nell'organizzazione della rassegna, l'Istituto Veneto per il Lavoro si trovava in un periodo di difficoltà economica e Piero Barbini fu costretto a chiedere alla Biennale di pagare le spese dell'allestimento e il restauro del padiglione. Anche la scelta dei prodotti fu dettata da fattori di maggiore attrattiva per il pubblico e da cui, quindi, si poteva trarre un maggiore vantaggio²²³. Tra i vetri della ditta Venini furono esposte unicamente le creazioni di Tapio Wirkkala, con sobri abbinamenti tra cristalli e lattimi (Fig. 41)²²⁴. Venne fatta anche una retrospettiva su Giulio Radi, che aveva lavorato a lungo da A.V.E.M., creando vetri cromatici. Ercole Barovier presentò dei gruppi di vasi e ciotole sideree, Antonio Da Ros per Gino Cenedese espose dei vetri sommersi e figure opalescenti (Fig. 42). Nella sezione dei metalli, invece, figuravano soprattutto lavori dei giovani degli istituti d'arte di Venezia, Padova e Udine, con una materia che maggiormente era ricettiva delle esperienze artistiche coeve. Tra questi espose anche Paolo De Poli con spille, orecchini e svariate collane smaltate, insieme anche a Neera Gatti, sempre pronta a cambiare tecnica quando la ceramica non veniva inclusa²²⁵.

²²² ASAC, FS, AV, b. 133: "Schema di lettera d'invito per gli artisti da invitare al settore del Padiglione Venezia".

²²³ ASAC, FS, AV, b. 133: "Lettera del 10 febbraio 1966 di Piero Barbini a Mario Marcazzan".

²²⁴ R. Barovier Mentasti, *Venini a Murano e nel mondo...*, op. cit., p. 26.

²²⁵ A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie*, in *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., pp. 245-253.



Fig. 41: Tapio Wirkkala per Venini & C.,
Vaso ai lieti calici, 1966, collezione privata.



Fig. 42: Antonio Da Ros per Gino Cenedese, *Forme opali*, 1966, collezione privata.

Come riporta Di Martino, il 1968 fu per la Biennale, come per il resto d'Europa, un punto di rottura, partendo dalle proteste studentesche che si mossero da Piazza San Marco in occasione del vernissage della manifestazione. Tra i giovani manifestanti erano presenti anche il pittore Emilio Vedova e il musicista Luigi Nono²²⁶. Chi protestava voleva una maggior democraticità da parte della mostra, accusandola di essere troppo elitaria e chiusa alla città, così già dall'edizione successiva vennero aboliti i premi, che vennero ripristinati solo a partire dalla Biennale del 1986²²⁷. Si aprì un dibattito sulla possibile morte della Biennale, in particolare Argan sosteneva come ormai la mostra non servisse più all'arte, ma solo al turismo, collaborando alla sua mercificazione²²⁸.

Nel Padiglione Centrale era stata organizzata la rassegna "Linee della ricerca contemporanea" che presentava, accanto a pitture e sculture, anche arti minori, tra cui arazzi, ceramiche, elementi scenografici, grafica pubblicitaria, fotografie e poesia visiva²²⁹. Piero Barbini, direttore dell'istituto Veneto, in occasione dell'assegnazione dei premi per la sezione delle arti applicate del 20 giugno 1969 tenne un discorso in cui si disse meravigliato e sollevato dal fatto che la rassegna non fu vittima di contestazioni, ma queste avevano irrimediabilmente cambiato il pensiero di molti ed era arrivato il momento di riconsiderare il ruolo del Padiglione Venezia all'interno della mostra. Non era più pensabile, infatti, una divisione così

²²⁶ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 66.

²²⁷ S. Portinari, *Anni Settanta: la Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018, p. 113.

²²⁸ P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...*, op. cit., p. 175.

²²⁹ A. Casagrande, *La Biennale d'arte di Venezia del 1968: tra contestazione e propositi di innovazione*, Tricase, Youcanprint, 2017, pp. 18-19.

netta tra le arti e si doveva tornare a esporre le arti applicate nel palazzo centrale, promettendo di farlo già dall'edizione successiva, anche se così non fu e la rassegna dedicata venne ripetuta ancora per due edizioni²³⁰.

La rassegna del 1968 comprese vetri, anche d'illuminazione, oggetti di legno laccati, argenterie e tappeti, mentre la commissione, presieduta da Barbini, era composta da Aldo Bergamini, Mario Deluigi, Giovanni Mariacher, Egle Trincanato, Virgilio Vallot e Astone Gasparetto²³¹. Ormai il Padiglione Venezia era un concetto superato e nel catalogo, Gasparetto continuò la sua riflessione sulla morte dell'artigianato per mano dell'*industrial design*, più vicino ai gusti del ceto medio, unica classe che poteva permettersi l'acquisto di prodotti decorativi²³². A.V.E.M. presentò dei vasi a decorazioni policrome di Anzolo Fuga, Ercole Barovier mostrò vari vasi Diamanti, Crepuscolo e Athena, Antonio Da Ros per Gino Cenedese espose dei vetri volume (Fig. 43), S.A.L.I.R. mostrò varie coppe e vasi ideate da Agostino Venturi e dei vasi incisi di Franz Pelzel, mentre Archimede Seguso realizzò dei vetri striati e a filigrane. Per la Fratelli Toso Renato e Giusto Toso idearono vari lampadari, piatti e sculture, mentre Venini espose dei vetri scolpiti di Toni Zuccheri (Fig. 44) e piatti decorativi di Tapio Wirkkala. Per quanto riguarda i metalli preziosi, si presentò anche per questo ambito De Poli con un vassoio e ciotole decorati a smalto, insieme ad Andreina Rosa, che realizzò invece dei vasi d'argento martellato²³³.

Nonostante il clima di scompiglio, come riportano gli studi di Portinari, furono venduti ben 82 pezzi di arte decorativa, in particolare un vaso di Aureliano Toso fu ceduto per 220 mila lire, raggiungendo un prezzo di acquisto superiore ad un olio di Luciano Gaspari²³⁴.

²³⁰ ASAC, FS, AV, b. 157: "Verbali della consegna dei premi per le arti decorative della XXXIV Biennale", 20 giugno 1969.

²³¹ *Regolamento della sezione Arti Decorative*, in *Catalogo della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, A. Gnan e E. Rubin de Cervin (Venezia, 22/06/1968 - 20/10/1968) Alfieri Editore, Firenze 1968, II ed., pp. LXXIV-LXXXVI.

²³² A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie*, in *Catalogo della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., p. 168.

²³³ *Ivi*, pp. 169-175.

²³⁴ S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., pp. 115-117.

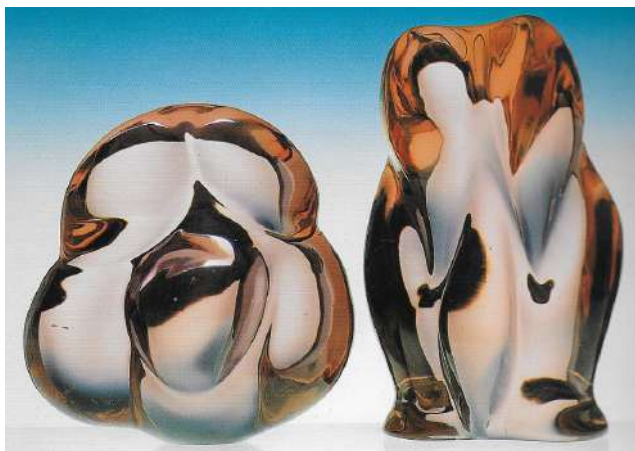


Fig. 43: Antonio Da Ros per Gino Cenedese, *Vetri Volumi*, 1968, collezione privata.



Fig. 44: Toni Zuccheri per Venini & C., *Coppa a vasi scolpiti*, 1968, collezione privata

1.4. La fine della rassegna di arti decorative (1970-1972)

Con la manifestazione del 1968 iniziò un periodo di cambiamento della Biennale, che, per il Padiglione Venezia, significò un ripensamento completo del suo impiego. Per l'edizione del 1970 si mantenne ancora lo status quo, nonostante fosse già intenzione di Piero Barbini smantellare la sezione e redistribuirla nei vari padiglioni, riprendendo l'usanza antecedente al 1932. In questa occasione il comitato che si occupò della sezione era composto da Piero Barbini alla presidenza, Mario Deluigi, Giovanni Mariacher, Valeriano Pastor, Virgilio Vallot, Luigi Veronesi e Astone Gasparetto²³⁵. Dal catalogo si evince che ci furono già dei cambiamenti nella scelta delle opere da esporre, scegliendo di abbandonare le categorie merceologiche chiuse, per lasciare la sezione aperta, invitando direttamente i designer, insieme alle ditte produttrici²³⁶. Gasparetto nel testo presente nel catalogo, oltre ad effettuare la sua solita contrapposizione tra design e artigianato, criticò l'allestimento delle precedenti esposizioni, più simili a fiere campionarie che a mostre d'arte²³⁷. Come riporta Portinari, quell'anno si tentò di creare un ambiente diverso, più fluido e vivo, che cercasse omogeneità tra le sue tendenze, nonostante i prodotti di natura eterogenea²³⁸. L'elenco nel catalogo delle opere in mostra, prima sempre diviso per categorie, si presentò quell'anno in ordine alfabetico per autore. Inoltre per le opere realizzate da ditte, si decise di specificarne la paternità coi nomi degli ideatori. Parteciparono Alfredo e Pietro Barbini con un gruppo di figure modulari in vetro (Fig. 45), Antonio Da ros con delle sculture in vetro per Gino Cenedese, Paolo De Poli con due gruppi di piatti in ferro smaltato, Federica Marangoni con figure componibili in vetro per Salviati & C., Ludovico Diaz De Santillana con dei moduli luminosi componibili per Venini & C., Neera Gatti con collane in ceramica, Riccardo Licata con un arazzo, Andreina Rosa con un vaso in argento martellato, Tobia e Afra Scarpa con una poltrona e un pouf, Renato Toso con un gruppo di forme in cristallo e Tapio Wirkkala con dei piatti²³⁹.

²³⁵ A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie*, in *Catalogo della 35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di L. Caramel e S. Pozzati (Venezia, 24/06/1970 - 25/10/1970), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1970, II ed., p. 125.

²³⁶ ASAC, FS, AV, b. 175/2: "Lettera del 6 marzo 1970 da Astone Gasparetto a Umbro Apollonio".

²³⁷ A. Gasparetto, *Arti Decorative delle Venezie...*, op. cit., p. 126.

²³⁸ S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., p. 149.

²³⁹ *Catalogo della 35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., pp. 126-135.

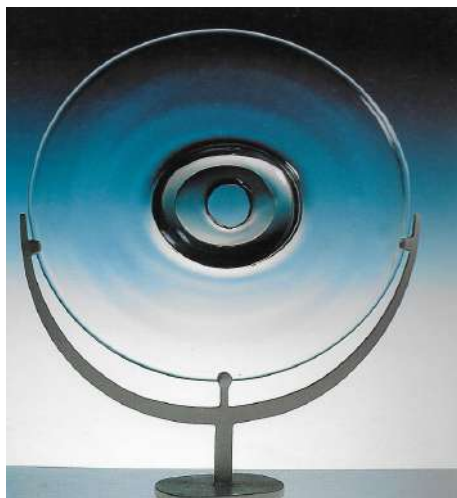


Fig. 45: Flavio Barbini, Piatto-scultura Costellazione, 1970, collezione privata.

Delle lettere tra Dall'Acqua e il ministro dell'industria e del commercio pongono l'attenzione su un altro problema, che si aggiunse alle proteste che stavano portando ad un ripensamento della sezione. Il motivo della sua scomparsa, infatti, si dovette anche alla ristrettezza economica in cui si trovava l'Istituto Veneto per il Lavoro, costretto a dover chiedere altrove i fondi necessari per l'allestimento e il funzionamento generale della mostra²⁴⁰.

Nel 1972 non era già più prevista una sezione per le arti decorative e nel Padiglione Venezia si allestì una mostra di disegni dedicata al tema "Venezia, ieri, oggi e domani", che il giornalista de "Il Gazzettino" definì più conforme con il nuovo spirito della Biennale, facendosi portavoce delle idee che si erano ormai sedimentate²⁴¹. La mostra fu curata da Toni Toniato e Sergio Pozzati ed era divisa in tre sezioni, dedicate ai tre periodi ieri, oggi e domani, spaziando dall'Ottocento al contemporaneo²⁴². La sezione fu solo per invito, che recitava come segue:

Egregio Signore,
 nel quadro del programma delle 36. Biennale Internazionale d'Arte, che si aprirà l'11 giugno, la Biennale presenterà una nostra speciale dedicata a "Venezia, ieri, oggi, domani". La nostra che avrà carattere internazionale, prevede tre sezioni, le quali dovranno documentare l'interesse degli artisti nei riguardi di Venezia. La prima sezione avrà dunque un valore storico rappresentando gli artisti che hanno svolto questo tema già dagli inizi del secolo, interpretando la sua tipica iconografia nei modi di una propria ricerca creativa. Tra le ere che la commissione ordinatrice della mostra ha segnalato come di particolare interesse ed esemplare importanza figura [...] Anche a nome del Commissario straordinario, Consigliere di Stato Filippo Longo, Le sarei vivamente grato se, in considerazione delle particolari finalità e degli interessi culturali della mostra, volesse cortesemente concedere in prestito alla Biennale le opere su indicate. Qualora le

²⁴⁰ ASAC, FS, AV, b. 175/2: "Lettera del 16 aprile 1970 da Giuseppe Dell'Acqua al Ministro dell'Industria e del Commercio".

²⁴¹ *Messe in castigo le arti decorative*, in "Il Gazzettino", 19 aprile 1972.

²⁴² S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., p. 215.

opere richieste non fossero di sua proprietà, la prego di fornirci le indicazioni sufficienti per un loro reperimento. Naturalmente, come d'uso, esse verrebbero assicurate contro ogni rischio, da chiodo a chiodo, per la cifra richiesta, a cura di questo Ente, che si assumerebbe altresì le spese di imballaggio e di trasporto. Spero vivamente che Ella non vorrà negare la sua cortese collaborazione per la realizzazione di questa mostra. Nella fiducia che Ella vorrà farci avere, al più presto, una risposta favorevole, mi permetto di inviarle, qui accluse, le schede di prestito con preghiera di volerle restituire opportunamente completate. L'Ufficio Trasporti della Biennale provvederà a farle avere, quanto prima, le istruzioni necessarie per la spedizione delle opere stesse. Anche a nome del Commissario straordinario, e della commissione incaricata di curare tale mostra, la ringrazio per la sua preziosa collaborazione e la prego di gradire i migliori saluti. Mario Penelope.²⁴³

Viste anche le dimensioni ristrette del padiglione, Mario Penelope insieme agli inviti aggiunse una chiosa che chiedeva che le opere inviate non fossero più grandi di 70 centimetri²⁴⁴. Frigerio, nella sua recensione su "D'Ars Agency", descrisse Venezia come il perfetto scenario pittoresco, che doveva essere di ispirazione agli artisti più giovani per la realizzare di progetti nuovi per la città, che non poteva accontentarsi solo del suo passato storico, ma doveva puntare al futuro²⁴⁵. Toniato nel catalogo descrisse le varie sezioni della mostra: nella parte retrospettiva si presentarono i punti di vista su Venezia di grandi artisti internazionali, come Monet, Renoir, Signac, Dufy, Kokoschka, Carrà, De Chirico. Il curatore avrebbe voluto esporre anche i quaderni illustrati di Kandinskij e i disegni giovanili di Klee, ma purtroppo non fu possibile²⁴⁶. Nella seconda sezione si esposero artisti che furono in un modo o nell'altro influenzati dalla città e dal suo ambiente, con esempi di tutte le tendenze artistiche, con opere di Pozzati, Biasi, Fergola e altri. In questa sezione figurava pure Christo, che aveva presentato un progetto per l'impacchettamento del campanile di San Marco²⁴⁷. Conservata nell'archivio dell'ASAC, è presente anche una lettera d'invito anche per Emilio Vedova, con particolare riferimento a degli acquerelli di Venezia che aveva realizzato in età giovanile, ma questi rifiutò di partecipare²⁴⁸. Nel documento del piano per il terzo gruppo della mostra si richiedeva agli artisti di stilare dei progetti per il futuro della città, sia a livello urbano che sociale²⁴⁹. Plessi presentò "Gabbia d'acqua", una vasca di ferro alta quattro metri

²⁴³ ASAC, FS, AV, b. 195: "Lettera di invito del 12 maggio 1972 per la mostra «Venezia, ieri, oggi, domani»".

²⁴⁴ ASAC, FS, AV, b. 195: "Mostra speciale: «Venezia, ieri, oggi, domani», comunicato agli artisti espositori", firmato da Toni Toniato 18 aprile 1972.

²⁴⁵ S. Frigerio, *Venezia ieri oggi e domani*, in "D'Ars Agency: bollettino bimestrale", a. 13, n. 61/62, 1972, p. 53.

²⁴⁶ T. Toniato, *Venezia: ieri, oggi, domani*, in *Catalogo della 36a Esposizione Internazionale d'Arte Venezia* (Venezia, 11/06/1972 - 01/10/1972), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1972, II ed., p. 146.

²⁴⁷ ASAC, FS, AV, b. 195: "Comunicato stampa dell'8 aprile 1972 «Una mostra speciale dedicata a Venezia, ieri, oggi, domani alla 36° Biennale di Venezia»"; T. Toniato, *Venezia: ieri, oggi, domani...*, op. cit., pp. 146-147.

²⁴⁸ ASAC, FS, AV, b. 196: "Lettera di invito del 9 maggio 1972 di Mario Penelope a Emilio Vedova".

²⁴⁹ ASAC, FS, AV, b. 197: "Piano per il III gruppo della mostra «Venezia, ieri, oggi, domani»".

con acqua colorata al suo interno, posta davanti al padiglione, che voleva porre l'attenzione sulla situazione delicata della città²⁵⁰.

Come riportato nel verbale della riunione della commissione incaricata dell'organizzazione della mostra delle arti decorative, la Biennale del 1972 doveva già basarsi sul nuovo statuto che sarebbe stato approvato l'anno successivo e che non comprendeva nessuno spazio per queste arti²⁵¹. Il 7 aprile i vetrai si unirono in protesta per rivendicare il loro posto alla Biennale, sottolineando il successo che la loro rassegna aveva sempre avuto, come riportato dal telegramma che fu inviato a Mario Penelope dal Presidente dell'associazione Vetrai Assindustria di Venezia²⁵². Persino il sindaco di Venezia intervenne, chiedendo che venisse allestito almeno qualcosa fuori dai giardini, come altre mostre avevano fatto per quell'edizione²⁵³. Insieme a lui, anche il Ministro per l'Attuazione delle Regioni fu contattato dai vetrai, per difendere la loro causa, sottolineando il pregio artistico ed economico che l'artigianato portava alla mostra e a Venezia²⁵⁴. A quel punto Mario Penelope rispose, dicendo che la mostra si sarebbe fatta ugualmente, nonostante non fosse richiesto dal nuovo regolamento²⁵⁵. In realtà, come si evince da uno scambio epistolare, già a gennaio Mario Penelope e Astone Gasparetto, direttore dell'Istituto Veneto del Lavoro, si erano decisi di fare una mostra in altra sede, per celebrare il bicentenario dalla morte del maestro vetraio Giuseppe Briati, che esaltasse sia lui che la produzione moderna, ma ci fu un problema a livello di finanziamenti²⁵⁶. Venne chiesto un contributo alla Regione, che però dichiarò di non avere possibilità economiche²⁵⁷. Neanche la Biennale aveva fondi e, piuttosto, avrebbe preferito che si organizzasse una mostra gestita in modo autonomo. "Il Gazzettino", infatti, riporta che nelle prime intenzioni dell'Ente, si voleva organizzare un *workshop* a Murano con creazioni realizzate davanti al pubblico, ma non fu possibile proprio per carenza di contributi²⁵⁸.

Nonostante i numerosi problemi e disguidi, l'Istituto Veneto riuscì ad allestire una mostra per le arti decorative nell'ex chiesa di San Basso in Piazzetta dei Leoncini, accogliendo solo

²⁵⁰ S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., p. 215.

²⁵¹ ASAC, FS, AV, b. 203: "Verbale della riunione della commissione incaricata dell'organizzazione della mostra delle arti decorative", 21 maggio 1972.

²⁵² ASAC, FS, AV, b. 203: "Telegramma del 7 aprile 1972 da parte di Miretti, Presidente dell'associazione Vetrai Assindustria Venezia per il commissario Mario Penelope".

²⁵³ ASAC, FS, AV, b. 203: lettera del 22 aprile 1972 dal sindaco di Venezia Giorgio Longo a Filippo Longo, commissario straordinario della Biennale.

²⁵⁴ ASAC, FS, AV, b. 203: lettera del 19 aprile 1972 dal Senatore Eugenio Gatto a Mario Penelope.

²⁵⁵ ASAC, FS, AV, b. 203: lettera del 28 aprile 1972 da Mario Penelope al Senatore Eugenio Gatto.

²⁵⁶ ASAC, FS, AV, b. 203: lettera del 27 gennaio 1972 da Piero Barbini a Mario Penelope.

²⁵⁷ ASAC, FS, AV, b. 203: lettera del 16 marzo 1972 da Tomelleri, Presidente della regione Veneto, alla segreteria della Biennale.

²⁵⁸ *Messe in castigo le arti decorative...*, op. cit.

oggetti d'arredo in vetro e ceramica, su invito²⁵⁹. La piazza era vicinissima a San Marco, dove erano allestite altre due mostre patrocinate dalla Biennale, una nel cortile di Palazzo Ducale e l'altra nell'Ala Napoleonica. La rassegna, quindi, non era stata davvero esclusa dal clima della Biennale, pur non essendo comunque all'interno dei Giardini²⁶⁰.

Visto il poco tempo per organizzare la rassegna di arte decorativa, come riporta il verbale, la commissione decise di limitare l'invito solo a pezzi significativi come oggetti-scultura, legati alla grafica sperimentale, rivolgendosi anche ad artisti di calibro internazionale. Inoltre non si sarebbe usato più il termine "arte decorativa", ma oggetti d'uso e di arredo²⁶¹. L'invito recitava come segue:

Gentile Signore,

Nel quadro delle manifestazioni programmate per la 36° Esposizione Internazionale d'Arte che si inaugurerà l'11 giugno p.v., la Biennale presenterà anche quest'anno una mostra dedicata alle Arti Decorative che accoglierà esclusivamente oggetti d'uso e per l'arredamento della casa in vetro e in ceramica. L'apposita Commissione - formata da Piero Barbini, Mario Deluigi, Astone Gasparetto, Luciano Gaspari, Giovanni Mariacher, Valeriano Pastor e Guido Perocco - incaricata di curare l'organizzazione della rassegna, ne ha definito il piano come da comunicato stampa qui allegato. La Mostra, come altre organizzate dalla Biennale nel proposito di presentarsi oltre i ristretti confini dei padiglioni nei Giardini per investire l'intera città e portare così più vicino al pubblico i suoi messaggi, sarà allestita nel centro storico propriamente detto e precisamente nella Scuola di San Basso in Piazzetta dei Leoncini, attigua alla Piazza San Marco. Anche a nome del Commissario Straordinario dell'Ente, Consigliere di Stato Filippo Longo e della Commissione, Le sarei molto grato se Ella volesse gentilmente prestare una delle Sue opere più recenti e significative da Lei fatte realizzare a Murano per esporla alla mostra. Spero vivamente che Ella non vorrà far mancare il Suo prezioso contributo per la realizzazione di questa rassegna. In tal caso mi riservo di farle pervenire in tempo utile tutte le istruzioni necessarie per l'assicurazione e la spedizione dell'opera.

Frattanto mi permetto di inviarle acclusa la scheda di notifica pregandola di rispedircela compilata in ogni sua parte. Le sarei grato altresì se Ella volesse farmi pervenire una fotografia in bianco e nero dell'opera anzidetta, per poter impostare la stampa del catalogo senza ritardo. Anche a nome del Commissario Straordinario e della Commissione, La ringrazio fin d'ora della preziosa collaborazione e La prego di accogliere i miei migliori saluti.

Mario Penelope²⁶²

La commissione era composta da Piero Barbini, Presidente dell'Istituto Veneto per il Lavoro, Mario Deluigi, Luciano Gaspari, Giovanni Mariacher, Valeriano Pastor, Guido Perocco e Astone Gasparetto²⁶³. Il disinteresse maturato verso questa sezione è anche visibile dal fatto

²⁵⁹ ASAC, FS, AV, b. 203: "Comunicato stampa del 26 aprile 1972 «la mostra delle arti decorative alla 36. Biennale»".

²⁶⁰ *Messe in castigo le arti decorative...*, op. cit.

²⁶¹ ASAC, FS, AV, b. 203: "Verbale della riunione della commissione incaricata dell'organizzazione della mostra delle arti decorative", tenutasi il 21 maggio 1972.

²⁶² ASAC, FS, AV, b. 203: lettera di invito per la sezione di arti decorative del 10 maggio 1972.

²⁶³ ASAC, FS, AV, b. 203: "memorandum per il Prof. Mario Penelope".

che nel catalogo non è presente il consueto regolamento apposito realizzato a parte, ma semplicemente al punto 3 di quello generale si citava che “potranno essere organizzate ed allestite mostre speciali, distinte dalle sezioni nazionali, di artisti e di opere che rappresentino momenti, tendenze o problemi di interesse storico o attuale [...] Per le manifestazioni della 36° Biennale potranno essere utilizzate anche sedi diverse, oltre a quelle site nei Giardini di Castello”²⁶⁴. Sempre nel catalogo, Gasparetto giustificò lo spostamento nella nuova sede come una scelta che avrebbe portato pregio alla sezione, perché situata in una zona di grande traffico turistico. Il visitatore avrebbe così potuto confrontare autonomamente la produzione più squisitamente artistica con la "paccottiglia" che, invece, veniva spacciata nei negozi della città²⁶⁵. Tra i vetri di Murano c'erano produzioni di Angelo Barovier, Angelo, Livio e Archimede Seguso e vetri da illuminazione di Vinicio Vianello. Insieme alla produzione più tipicamente veneziana, erano esposti anche oggetti di artisti internazionali, come un ovale in vetro inciso di Marc Chagall, un piatto e un vaso di Jean Cocteau e un piatto con una colomba incisa di Pablo Picasso, provenienti da collezioni private (Fig. 46)²⁶⁶. Per Portinari le scelte sui manufatti esposti riconfermavano il mix di artigianato e design che si stava affermando già dalle edizioni precedenti²⁶⁷.



Fig. 46: XXXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1972, Arti Decorative a San Basso, da sinistra a destra: Picasso, Cocteau, Chagall, Severini. Courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

²⁶⁴ *Regolamento Generale*, in *Catalogo della 36a Esposizione Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., p. XXIX.

²⁶⁵ A. Gasparetto, *Arti Decorative - San Basso*, in *Catalogo della 36a Esposizione Internazionale d'Arte Venezia...*, op. cit., p. 161.

²⁶⁶ *Ivi*, pp. 162-169.

²⁶⁷ S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., p. 220.

Per Barovier Mentasti il gusto per la decorazione pura si ormai era estinto e già da qualche edizione si sentiva disagio nel proporre la rassegna, che nel 1972 fu presentata per l'ultima volta, non trovando posto nel nuovo statuto della Biennale approvato nel 1973²⁶⁸. Il progressivo disinteresse verso le arti decorative risolse i problemi con la Triennale, che poté riappropriarsi in maniera esclusiva delle arti applicate e del design, lasciando invece alla Biennale l'architettura, che inaugurò nel 1980²⁶⁹. Così si concluse la prima parte della vita del Padiglione Venezia, per passare poi ad un periodo difficile caratterizzato da gestioni discontinue.

Lo spostamento delle mostre di arte decorativa fu ufficializzato nel 1976, quando, patrocinata dalla Biennale, si tenne la mostra internazionale "Design- Forme del vetro" da parte della Fondazione Cini all'isola di San Giorgio, ordinata da Gasparetto, che si era occupato delle ultime mostre del Padiglione Venezia²⁷⁰. Nel catalogo della mostra si pose l'accento sulla necessità di trovare un nuovo approccio al vetro, sia per continuare a promuoverne il rinnovamento tecnico-artistico, su più tecniche, sia per mantenere una certa qualità artistica nella produzione muranese²⁷¹. Finzi Pasquali nell'annuario degli eventi dal 1976 al 1977 riportò come la mostra finalmente potesse avere un vero carattere internazionale, come la Triennale aveva sempre impedito, con sei espositori di diversa nazionalità per un totale di 129 opere. Parteciparono Ercole Barovier, Dirk Copier, Sven Palmquist, Heinrich Löffelhardt, Tapio Wirkkala e René Roubicek²⁷².

Alla mostra del 1976 si aggiunse anche un'esposizione dedicata ai vetri a Ca' Pesaro in occasione dei festeggiamenti per i cento anni della Biennale nel 1995. Segato riporta che la mostra sulla sezione delle arti decorative doveva riflettere sull'apporto di queste all'esposizione veneziana, ma a questo non conseguì un ristabilimento della sezione, che anzi fu posta in un altro Ente, quando il Padiglione Venezia era, invece, vuoto²⁷³.

²⁶⁸ R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p. 3.

²⁶⁹ S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., p. 167.

²⁷⁰ *La Biennale di Venezia 1976: comunicati diramati dalla stampa*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977, vol. I, p. 97.

²⁷¹ A. Gasparetto, *Design: le forme del vetro*, in *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, Catalogo generale (Ambiente, partecipazione, strutture culturali)*, a cura di B. Radice e F. Raggi (Venezia, 18/07/1976 - 10/10/1976), La Biennale di Venezia, Venezia; Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1976, vol. II, p. 278.

²⁷² S. Finzi Pasquali, *Le forme del vetro*, in *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1979, p. 251.

²⁷³ G. Segato, *Occhio ai vetri: arti applicate e grandi cicli a Ca' Pesaro*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 62.

1.5 Premi e partecipazioni

Nonostante la presenza di un padiglione interamente dedicato alle arti decorative, furono stabiliti dei premi solo in modo discontinuo. I dati sono stati estrapolati dal catalogo *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi* a cura dell'Ente, dai documenti di archivio e articoli di giornale.

Per la prima volta furono date delle medaglie nel 1903, anno in cui iniziarono ad essere esposte come arte e non come arredo, come riportato già nel primo paragrafo. Vennero date quattro medaglie: per l'arte applicata alla ditta di Firenze Arte della Ceramica, per le vetrate artistiche a Giovanni Beltrami, per i mobili in legno a Vittorio Ducrot, per i pizzi e i merletti alla ditta veneziana Jesurum²⁷⁴. Anche nell'edizione successiva si distribuirono delle medaglie per la decorazione insieme all'arredo delle sale assegnate a Franck Brangwyn, Ferdinand Boberg, Lucien Gaillard, Edoardo Rubino, Scuola Ungherese d'Arte Applicata²⁷⁵. Con la "Mostra dell'Orafo" del 1930 si stabilirono due premi, uno assegnato dall'Ente Nazionale delle Piccole Industrie, di importo pari a 5000 lire e l'altro dalla Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani, di 3000 lire²⁷⁶. Il primo fu diviso in parti uguali tra Renato Brozzi e Giuseppe Guidi, mentre per il secondo furono date 2000 lire a Mario Restelli e 1000 a Emanuele Zancopè e Gildo Valconi²⁷⁷.

Durante il governo fascista, nonostante Maraini avesse insistito per l'edificazione del padiglione apposito, non si diedero mai dei premi appositi. Si dovette aspettare il 1950, quando si decisero di istituire dei premi per creare una sezione apposita a Ca' Pesaro, come testimoniato dai verbali di assegnazione²⁷⁸. Il Ministero dell'Industria e del Commercio stanziò un sussidio di 250.000 lire apposta per l'arte decorativa al fine di aiutare l'artigianato e la piccola industria. I premi sarebbero stati poi assegnati tramite l'Istituto Veneto per il Lavoro²⁷⁹. Oltre al Ministero, contribuirono anche l'associazione industriali di Venezia con 100.000 lire, l'ENAPI con 100.000 lire e l'Associazione Industriali di Marghera con 50.000 lire. I premi costituivano degli acquisti, che sarebbero poi andati alla Galleria d'Arte Moderna. Infine, vennero dati anche dei diplomi d'onore a ditte che si erano particolarmente

²⁷⁴ *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, La Biennale di Venezia, Venezia; Electa, Milano 1996, p. 179.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 180.

²⁷⁶ ASAC, FS, Attività 1894-1944, b. 062: "lettera del 9 maggio 1930 di Beppe Ravà ad Antonio Maraini".

²⁷⁷ *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 189.

²⁷⁸ ASAC, FS, AV, b. 30: "Verbale dell'assegnazione dei premi", tenutosi il 21 settembre 1950.

²⁷⁹ ASAC, FS, AV, b. 30: "Lettera del 13 marzo 1950 dal Ministro dell'Industria e del Commercio all'Ente Autonomo della Biennale di Venezia e all'Istituto Veneto per il Lavoro".

distinte, che vennero assegnati ad A.V.E.M. per il complesso di vetri ideato da Giulio Radi, a Barovier & Toso per i vetri tipo Basalto su disegni di Eracle Barovier, a Seguso Vetri d'Arte per il complesso della presentazione su disegni di Flavio Poli, a Venini per il complesso della presentazione e a Paolo De Poli per il gruppo degli smalti esposti²⁸⁰.

Anche nel 1952 vennero istituiti dei premi, ma solo per la categoria del vetro, vinti da Napoleone Martinuzzi per "Testa di donna II", da SALIR per un bicchiere di Tono Zancanaro, da Venini per un vetro di Archimede Seguso e da Seguso Vetri d'Arte per un vetro a righe fumè, come riportato dalla rivista "Domus"²⁸¹.

Dopo una pausa di dieci anni, 1962 vennero ufficialmente istituiti dei premi a cadenza regolare fino alla dissoluzione di questi nel 1968. Alla XXI Biennale si erano allestite le categorie del mosaico, ceramica, vetri e smalti e il direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro spinse perché si dette un premio per ogni ambito. L'ENAPI contribuì con 250.000 lire per la categoria del mosaico, vinti da una formella di Andreina Rosa e 250.000 lire per la sezione della ceramica, vinte da Pompeo Pianezzola. L'Associazione degli Industriali di Venezia e del Veneto diede 250.000 lire per i vetri, assegnate ad Archimede Seguso, poi il Ministero dell'Industria e del Commercio e distribuì 200.000 lire nelle tre categorie delle ceramiche, vetri incisi e vetrate, vinti da Luciano Ceschia, Francesco Andolfato e Anzolo Fuga. Poi 100.000 lire dall'Istituto Nazionale per il Commercio Estero diviso per le categorie dei mosaici, a Romualdo Scarpa, e delle ceramiche, a Caterina Sandi Biondi. Infine 50.000 lire dall'Istituto Veneto per il Lavoro alla sezione del mosaico, vinte dalla ditta Salviati & C. per un progetto su cartone di Vinicio Vianello, e 100.000 lire dal Lyons Club di Venezia a Paolo de Poli per le opere a smalto²⁸².

Nel 1964 l'ENAPI concesse 100.000 lire per i manufatti in vetro alla Fratelli Toso e 100.000 lire per le opere di oreficeria, divisi a metà tra Domingo De La Cueva e Mario Pinton; il Ministero dell'Industria e del Commercio stanziò 300.000 lire per gli artigiani iscritti all'albo, dividendoli in premi da 100.000, distribuiti a Pompeo Pianezzola e Alessio Toso per le opere in ceramica, Renzo Burchiellaro e Luciano Gasparini per l'ambito dei metalli, infine Paolo De Poli e Renata Valenti per la categoria degli smalti²⁸³.

Nel 1966 l'ENAPI diede due medaglie d'oro alla ditta Fratelli Toso per le opere in vetro e a Mario Pinton per i lavori di oreficeria. Il Ministero dell'Industria e del Commercio stanziò

²⁸⁰ *La Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 197-198.

²⁸¹ *I premi per i vetri d'arte esposti alla 26. Biennale*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 275, novembre 1952, p. 42.

²⁸² ASAC, FS, AV, b. 102: "XXXI Biennale internazionale d'Arte di Venezia, Verbale della giuria di premiazione della sezione d'Arti Decorative".

²⁸³ *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 208.

450.000 lire principalmente per l'oreficeria, divise in 100.000 lire allo Studio "Dierre" di Franco De Cal e Giorgio Rallo, 100.000 lire a Germano Galvan, 100.000 lire ad Alberto Zucchetta, 50.000 lire per opere in oro sbalzate a Luigi Sandi e 100.000 lire per delle vetrate a Renato Gregorini²⁸⁴.

Nel 1968 per cause di forza maggiore si istituirono per l'ultima volta i premi per l'arte decorativa. Il Ministero dell'Industria e del Commercio stanziò 500.000 lire, divise in 100.000 lire a Giorgio Facchin per le sue oreficerie in argento, 100.000 lire a Renato Magnifichi per il suo complesso di oggetti in argento, 100.000 lire a Sandra Marconato per un tappeto, 100.000 lire alla ditta RASA di Ranzato e Sammartinaro per oggetti in argento, 100.000 lire a Poliarte per lampade in vetro e 100.000 lire ad Alfredo Barbini per vasi e piatti in vetro. Anche l'Istituto Veneto per il Lavoro contribuì con 50.000 lire per la categoria delle lacche, assegnate a Giuseppe Varola. Infine l'Istituto diede anche quattro medaglie d'oro alle ditte Salviati, Vetreria artistica Aureliano Toso, Fratelli Toso e Venini per il loro lavoro e assegnò a tutti i partecipanti dei diplomi di merito²⁸⁵.

Abbastanza eclatante la vittoria di ben tre premi ufficiali da parte di Paolo De Poli per la categoria degli smalti, nonostante il Regolamento Generale della Biennale richiedesse che ogni artista poteva guadagnare solo un riconoscimento speciale, ma è anche vero che egli fu tra i più assidui espositori del Padiglione Venezia²⁸⁶. Questo sposta l'attenzione su un altro fattore interessante, ovvero che a partecipare a queste rassegne, in realtà, erano sempre gli stessi artisti. Nei cataloghi e nei volumi *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia, 1895-2019* e *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, curati dall'ASAC, però, sono notevoli le lacune nell'attribuzione ai maestri delle loro opere, anche a causa del fatto che molte ditte preferivano tenere solo il marchio e ignorare le firme degli artisti, come si è visto in merito a Venini²⁸⁷. Come precedentemente accennato, nel 1995 si tenne a Ca' Pesaro una mostra sul vetro alle Biennali, che ripercorse la produzione muranese dal 1932 fino alla chiusura del Padiglione Venezia²⁸⁸. Le curatrici Marina Barovier, Rosa Barovier Mentasti e Attilia Dorigato lavorarono approfonditamente per creare una schedatura accurata delle opere che erano state presentate in tutte le edizioni. Grazie al loro studio è stato possibile colmare i vuoti che i tomi precedente presentavano, riattribuendo la paternità delle opere ad artisti come

²⁸⁴ Ivi, p. 209.

²⁸⁵ ASAC, FS, AV, b. 157: "I premi della sezione Arti Decorative della XXXIV Biennale di Venezia".

²⁸⁶ G. Perocco, *De Poli: smalti*, Bolzonella, Padova 1967, p. 1.

²⁸⁷ M. Barovier, *Paolo Venini e i suoi vetri...*, op. cit., p. 26.

²⁸⁸ M. Barovier, R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, *Il vetro di Murano alle Biennali di Venezia*, in *Venezia e la Biennale...*, op. cit., p. 436.

Dino Martens, che nei volumi curati dall'ASAC è citato solo in merito alle sue partecipazioni prima del 1932, mentre Barovier, Barovier Mentasti e Dorigato segnalano invece ben dieci sue partecipazioni. Si sono potute colmare le lacune per la partecipazione di Carlo Scarpa, citato solo per il 1932, Ercole Barovier, con solo due menzioni, Tyra Lundgren, non pervenuta, Giulio Radi, Franz Pelzel e lo stesso Vittorio Zecchin²⁸⁹.

Confrontando questi dati è stato possibile creare una tabella riassuntiva che presentasse l'elenco degli artisti che hanno partecipato alle rassegne per le arti decorative presso il Padiglione Venezia dal 1932 al 1970, senza contare l'edizione del 1972, perché in diversa sede. Per rendere più facile la lettura della tabella è stato scelto un sistema di colori graduale: se l'artista ha partecipato solo una volta la sua riga sarà verde chiaro, se ha partecipato da due a nove volte sarà un verde più vivo, mentre sopra le nove partecipazioni il colore sarà più scuro.

Al di là della partecipazione delle ditte, sempre molto assidua, si può vedere come artisti di più categorie abbiano partecipato a numerosissime edizioni della mostra, in particolare Franz Pelzel, Neera Gatti, Andreina Rosa, Paolo De Poli, Ercole Barovier, Luigi Bevilacqua, Anzolo Fuga, Riccardo Licata, Dino Martens, Giulio Padoan, Bruno Santini, Carlo Scarpa, Pia di Valmarana, Romualdo Scarpa, Aurelio Toso e Vinicio Vianello.

²⁸⁹ M. Barovier, R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, *Le Manifatture, gli artisti e le opere esposte, in Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972...*, op. cit., pp. 243-259.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
A. B. Elsa Gullberg Textilier och Inredning						x												
A. V. Mazzega											x							
Aemilia Ars	x																	
Agostinelli & dal Prà						x												
Alchini Giulio								x										
Alexeieff A.			x															
Alfredo Barbini vetri artistici																		x
Andolfato Francesco							x	x	x	x				x	x	x	x	
Andreose Danilo							x	x	x	x	x				x			
Andrich Lucio																		x
Antica Vetreria Fratelli Toso	x	x		x	x		x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	
Antonini Roberta																x		
Anzolo Fuga & fratelli Barettoni							x											
Ardinghi Bianca							x											
Argentieri Zanetti Attiliana											x		x				x	x
Arte del mosaico di Renato Gregorini														x				
Arte nuova Murano												x		x	x			
Artevetro								x										
Aselim Maurice			x															
Artistica soffiera veneta – Barovier Seguso Ferro		x																
Asta Olga	x		x	x	x													
Asti Sergio														x	x	x		
Atelier de Matteis		x	x	x														
Atelier des Orfevres Ra. Sa.																		x

Tabella 1. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, A-At.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Attiliana Zanetti Argentieri																	X	
Aureliano Toso										X				X			X	
Ausstellung Kunst und Handwerk		X																
AVEM	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
B. V. Koninklijke Nederlandsche Glasfabriek												X						
Baitello Giorgio									X	X	X							
Baldassarri Marcello														X	X			
Ballarin Elena													X					
Balsamo Stella Anna								X										
Balsamo Stella Guido				X		X			X									
Barbini Alfredo							X	X		X			X	X			X	X
Barbini Flavio																		X
Barbini Guglielmo				X	X	X												
Barbini Guido				X														
Barbini Luciano									X									
Barettoni Luigi										X								
Barovier Ercole	X	X	X			X		X		X		X	X	X	X	X	X	X
Barovier Nuto												X						
Barovier Toso			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Basilio Pavan Rosanna																	X	X
Battaglia Benvenuto																X		X
Bayerischer Kunstgewerbeverein		X		X														
Bellati Valerio														X				
Beltrand J.			X															
Benetton Simon																		X
Berardinelli Alba	X																	

Tabella 2. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Att-Ber.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Bergamini Aldo				X														
Bergamo Teot Maria													X					
Bernard Emile			X															
Bernheimer I.		X																
Bertazzolo Otello				X														
Berti Amante						X												
Bevilacqua Luigi		X		X		X	X	X			X		X					
Betti Dario			X															
Bianchini-Ferrier		X																
Bianchini Leopardi				X														
Bianconi Fulvio							X	X	X	X					X	X		
Bidischini Valeria																X		
Bimini		X																
Biondi Caterina													X	X	X			
Bischoff H.			X															
Boccatto Marilena																		X
Bofa Gus			X															
Bogo Giuliana										X	X			X	X			
Bohmer			X															
Bombonato Gino											X							
Bon Aldo														X	X			
Bon Bruno															X			
Bonaldi Federico									X						X			
Bonfanti Renata											X		X					
Bonfils Robert			X															
Bonnard Pierre			X															
Bonzio Pina									X									
Borghi A. e C.		X																
Bottani Grazia								X						X			X	X

Tabella 3. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Ber-Bot.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Bouchet Pierre			x															
Bouroux P. A.			x															
Brangwyn Frank			x															
Bratasevec Vid																		x
Bronzini Gegia				x		x												
Bronzini Michela							x											
Brouet			x															
Brugier		x																
Brugnolo Roberto															x			
Brunetta Franco				x														
Butera Remigio				x														
Burchiellaro Renzo												x	x		x			
Burigana Ezio														x				x
Cadorin Guido				x														
Cadorin Livia		x																
Cadorin Trub Ursula								x	x	x								
Candiani Gigi				x														
Cappelletto Franca																	x	x
Cappellin Giacomo															x			
Capuzzo Enrico																x		x
Carlegle			x															
Carlo e Mirella Sbisà							x	x		x	x			x	x			
Carlo Moretti																	x	
Carotti Romano										x								
Carpi Dario		x																
Casa Nova								x										
Casadora Gianpaolo											x	x		x				x
Casari Mirkò									x	x				x	x	x	x	
Castagna Pino																		x

Tabella 4. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Bou-Cas.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Castaman Giulio							X											
Castelnuovo Sara											X						X	
Cattabriga Galileo				X														
Cav. Angelo Giannese company	X						X	X										
Cavalieri Alice		X																
ce.d.ar.co di N. Boaretto										X				X				
Ceccato Amalia e Luisa											X							
Cecchele Elda											X		X					
Cecchetto Antonio							X	X	X	X				X				
Cecchetto Giobatta											X							
Cenedese & Co							X	X	X			X	X	X	X	X		
Ceramica d'arte antica Este								X										
Ceramica d'arte Neera Gatti							X	X	X									
Ceramica Pagnossin														X				
Ceramiche artistiche Capuani														X				
Ceramiche artistiche emailiche Berettoni							X	X										
Ceramiche artistiche S. Polo							X			X								
Ceramiche d'arte Palladio									X									
Ceschia Luciano														X				
Chadel			X															
Chagal Marc			X															
Chauvel Marie		X																
Chierini Amelia		X																
Chiesa Pietro jr	X																	
Chimot Edouard			X															

Tabella 5. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Cas-Chi.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Chirivi Romano													x			x	x	
Cilio Giovanni												x	x	x				
Cillo Luigi																x		x
Ciorba Enzo														x	x			x
Cirillo Mario			x															
Civica scuola professionale femminile Vendramin	x			x	x	x			x									
Claes Thobois			x															
Cobianco Luigi				x					x									
Cocever Vittorio Antonio														x	x			
Colotte Aristide	x																	
Colin P. E.			x															
Colleoni Beatrice				x		x												
Compagnia Venezia-Murano	x																	
Compagnie des cristalleries de baccarat		x		x														
Compagnie nouvelle de la Chine et de le Indes		x																
Comunità carnica											x							
Cooperativa marmista G. Piatti	x																	
Cooperativa mosaicisti veneziani	x																	
Corsini Costantini & figli		x																
Corso maestranze Abate Vincenzo Zanetti					x	x												
Cortese Mariella															x	x	x	x
Creazioni Bronzini								x										

Tabella 6. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Chi-Cre.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Crepet Angelo Maria				X														
Cristalleria murano				X														
Cristallerie nazionale		X	X		X													
Cristiano Carli Renzo														X				
Cussigh Arturo				X														
da Ros Antonio Italia													X	X	X	X	X	X
d'Amato Ferdinando			X															
dalla Venezia Martinuzzi										X								
dalla Zorza Carlo						X												
d'Ambros Rino																		X
Damerini Maria								X										
Danese Anna Maria																	X	
Darin Ernesto						X												
Dannemann Karl			X															
da Pian Mario				X														
Daragnes I. G.			X															
da Venezia Eugenio				X							X							
David Hermine			X															
D'Amato Ferdinando			X															
De Bernardi Socrate		X																
De Becque Maurice			X															
De Cal Franco																		X
De Carli Paolo																	X	
De Chirico Giorgio			X															
De Giudici Leonardo									X	X								
De Grandis Marabini Luigia														X				X
De La Cueva Domingo															X	X		

Tabella 7. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Cre- Del.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
De Lago Maria								x										
De Luigi Mario	x															x		
De Maria Otello								x		x					x			
De Poli Paolo		x				x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
del Bon Ferruccio		x																
Decaris Albert			x															
Decorchemont Francois Emilie	x																	
Degas Edgard			x															
del Bianco Daniela																x		
della Zorza Carlo						x												
delli Zotti Graziella																		x
Demetz Martino											x							
Denis Maurice			x															
Despiau Charles			x															
d'Este Nino															x			
Deutsche Werkstätten		x																
Diaz de Santillana Ludovico																		x
Dignirriont Andre			x															
Dinale Ottavio										x								
Di Valmarana Pia	x	x			x	x	x											
Ditta Jesurum & c.ia.	x		x	x		x	x	x	x									
Domergue I. G.			x															
Domus vetri d'arte										x				x				
Doria Giulio														x	x			x
Dorigo Gioacchino						x												
Doryana Ceramiche											x							
Doudelet Charles			x															
Drahonovsky Josef	x																	

Tabella 8. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Del-Dra.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Dufy Raoul			x															
Dulac J.			x															
Dunand Jean		x																
Dunoyer de Sogonzac A.			x															
d'Urso Apollonia				x														
Eiff August W. V.		x																
Elskamp Max			x															
Etruria arte														x				
Facchini Giorgio																	x	
Faccioli Ferruccio				x														
Falke Perre			x															
Fanton Nerone															x			
Farleigh John			x															
Fasano Orlando															x			
Fecchio Silvano																x		x
Ferro Antonio				x														
Ferro & Lazzarini											x							
Ferro fratelli di Angelo	x																	
Ferro Galliano									x	x			x	x		x		
Ferro Lazzarini vetreria artistica										x		x		x	x	x	x	
Ferro Luciano															x	x		
Ferro Vittorio															x			
Fior Candido															x			
Fiorini Giovanni										x								
Fontana Ars	x	x	x	x	x	x												
Forcato Paola																x		
Foreningen Handarbetets Vänner		x																

Tabella 9. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Duf-For.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Foscari Anna							X											
Foujita			X															
Franceschini Ernesto							X											
Francesconi Gino				X	X													
Fratelli Lucietti														X	X			
Fratelli Toso						X												
Franz tessitura artistica													X					
Frisa Biagio											X							
Fuga Aldo							X											
Fuga Anzolo					X					X	X	X	X	X	X	X	X	
Furini Antonio																		X
Furini Arrigo						X												
Galanis Demetrios			X															
Galenga Monaci Maria	X																	
Gallinaro Celestino															X			
Galvan Germano															X	X		
Galvani ceramiche						X												
Gancini Rino									X									
Gandin Giovanna							X				X		X					
Gandini Giola				X														
Garbin Maria		X																
Gasparetto Emma											X							
Gaspari Luciano				X							X	X		X	X	X	X	
Gasparini Dino				X														
Gasparini Luciano															X			
Gasparini Memi															X			
Gatti Neera								X		X	X		X	X	X	X		X
Gatto Antonio																		X

Tabella 10. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Fos-Gat.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Gazar Gazighian										X								
Gheno Luigi											X							
Ghisolfi Gina								X										
Ghizolfi Luigia											X							
Gianese Angelo & Co							X											
Gianniotti Teo				X														
Gigante Gian Nicola																		X
Gigliotti Ivana																	X	
Gino Cenedese & Co							X			X							X	
Giorgi Alberto																		X
Giroto Maurizio															X	X		
Gobbis Nino							X											
Gobbo Sergio																		X
Gordon Irish Lace	X																	
Gregorini Goffredo								X										
Gregorini Renato								X	X		X					X		
Greuell Arthur			X															
Griffi Nora							X											
Grinewski A.			X															
Grossmann Rudolf			X															
Guerin Charles			X															
Guerrieri Archimede e giulio								X			X							
Guerrieri ceramiche murano							X	X										
Guerrini Gabriele e Giulio							X											
Guidi Virgilio											X					X		
Gulberg Elsa		X																
Handweberei Hablik Lindemann		X																

Tabella 11. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Gaz-Han.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Hartmann e Dieterisch		x																
Hebrel Friedrich			x															
Heiligenstein Auguste	x																	
Hernandez Mateo			x															
Hetner O.			x															
Hohs Liselotte																x	x	x
Huard Charles			x															
i.l.e.a industria lana e affini							x											
i.v.r. Mazzega											x	x	x					
Industria ceramica vicentina										x								
Industria veneziana mobili lampronti e de Toni	x																	
Industrie benefiche veronesi					x	x	x	x										
Industrie femminili						x												
Industrie vetraie riunite Murano										x								
Istituto d'arte governativo									x	x	x	x						
Istituto veneto per il lavoro						x												
Ivancich Emma								x										
J. e L. Lobmeyer	x																	
Jacuzzi Maria Olivia																x		
Jon Louis			x															
Juve Paul			x															
Karl Palda		x																
Kirchner E. L.			x															
Klossowski Erich			x															

Tabella 12. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Har-Klo.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Korsmo Grete												X						
Krystallglas-Huttenwerk Ruckers				X	X													
Kunstgewerbeschule Wein		X																
Laboratorio ars et labor								X	X									
Laboratorio di Saonara				X														
Laboratorio d'arte ceramica Petuccio							X											
Laboratorio ricami artistici Pia di Valmarana							X											
Laborde Chas			X															
Laboureur J. E.			X															
Lacchin Umberto						X					X							
Lafnet Luc			X															
Laprade Pierre			X															
Latour Alfred			X															
Laurencin Marie			X															
Lazzari Bice		X																
Lazzari Bruno																X		
Leardini Ignazio				X														
Lefton de Luigi Janice Cecilia																	X	X
Lega Umberto														X				
Legnaghi Igino																X	X	
Legrand Edy			X															
Lenarda Alessandro															X	X		X
Lepape Georges			X															
Lepscky Gian Maria				X														
Leroux Auguste			X															

Tabella 13. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Kor-Ler.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Les Cadres		x																
Levi Alice		x																
Licata Riccardo									x	x	x	x		x		x		x
Licium		x				x												
Liebermann Max			x															
Lydis Mariette			x															
Lobmeyer J. e L.	x	x																
Locchi Mariuccia															x			
Lombardo Paolo																		x
Luce Jean		x																
Lucietti Giuseppe											x							
Ludwig Moser e Sohne un Meyr's Neffe	x	x																
Lumenform														x				
Lundgren Tyra				x			x		x									
Maestri vetrai muranesi		x																
Magnificchi Renato											x						x	x
Maillol Aristide			x															
Mambour Auguste			x															
Manfredi Giovanna																		x
Manina															x	x		
Marabini Mario														x				
Maraini Sommaruga Carolina	x																	
Marangoni Federica																		x
Marcen Alojz																		x
Marchesi Daniela											x							
Marcon Antonio							x											
Marconato Sandra								x			x		x				x	

Tabella 14. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Les-Mar.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Marinot Maurice	x	x																
Marogna Mario							x											
Martens Dino	x				x		x	x	x	x	x	x	x	x				
Martin Charles			x															
Martinuzzi fratelli					x	x												
Martinuzzi Paolo																		x
Maschio Cirillo		x																
Maserel Frans			x															
Matisse Henri			x															
Mauder Walter				x														
Mazzola Sergio																x		
Medeot Bruno																	x	
Meid Hans			x															
Meneghetti Angelo												x		x				
Merelli Livio																x		
Metta Linda										x								
Miani Salemi Liana													x					
Michieli Pietro		x				x												
Minassian Leone				x														
Minelli Lanzi Lidia						x		x			x							
Minelli Voltolina Adriana																		x
Minotto Luigi		x																
Minotto Marcello						x												
Minotto Spartaco						x												
Mioni Laura													x					
Missiglia-Pallotti						x												
Mitri Giovanni Battista								x	x	x	x			x	x			
Mizzarro De Francesco Alda				x														

Tabella 15. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Mar-Miz.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1965	1968	1970
Modena Francesco				X														
Molnar Paul			X															
Montanari Lorenzo																		X
Morandi Gino				X														
Moreau L. A.			X															
Moretti Carlo																X		
Moretti Mario										X				X	X			
Moretti Umberto															X			
Moretti fratelli	X	X							X	X								
Moretti Ulderico & Co		X																
Moroder Martinier Fini														X				
Nahabedian Marina																		X
Nason Angelo				X														
Nason & Moretti									X		X		X		X		X	
Natale Carlo Maria																		X
Naudin Bernard			X															
Neuberger V.			X															
Nitschke Walter	X																	
Nobile Carla																		X
Nobili Riccardo				X														
Noorda Ornella																		X
Nordio Umberto		X																
Noro Nerina				X														
Novello Gino								X	X	X	X	X		X				
Novello Mario							X	X										
Nowak Willi			X															
Nuckel Otto			X															
Officine ceramiche Thun													X					

Tabella 16. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Mod-Off.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Ongaro Romeo					X	X	X	X	X									
Orrefors Brucks Aktiebolag	X	X			X													
Orsoni Lucio														X				X
Ostilio Gianandrea									X									
Padoan Daria												X	X	X				
Padoan Giulio						X	X	X	X	X	X			X				
Pallucchini Vittoria																		X
Pancieria Gastone				X														
Parenti Nino				X														
Parini Andrea							X	X	X	X	X							
Parnigotto Enrico					X		X	X	X	X	X		X	X				
Pasquato Montereggi Ada									X									
Pasqui Ferruccio	X																	
Pastorino Fiorenza																		X
Paul Hermann			X															
Paulin Ida				X														
Paulucci Enrico																X		
Pauly & Co				X														
Pavan Francesco															X	X		
Pedrocco Lavinio		X				X												
Pellarin Gemma																		X
Pellarin Mario									X									
Pelliccioli Ferruccio				X														
Pellosio Mario															X			
Pelzel Franz	X	X	X	X					X	X	X	X			X			X
Pelzel Peter																		X
Perdon Fernanda																		X
Perez Nevio																	X	

Tabella 17. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Ong-Per.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Perizi Nino																		x
Pettinelli Diego			x															
Petucco Giovanni								x	x	x	x							
Petucco & Tolio							x	x	x	x	x			x	x			
Pezdirc Vladimir																		x
Pianazzola Pompeo								x	x	x	x			x	x			
Piano Eliseo					x	x												
Picasso Pablo			x															
Piccini Pirro			x															
Pinton Mario											x				x	x		
Pinzoni Mario																	x	x
Pissarro Lucien			x															
Pistorello Gino															x			
Pitau Carlo															x			
Pittino Fred								x										
Pittoni Anita							x											
Pogliani Colombo R.				x														
Poli Albano																		x
Poli Flavio	x						x	x	x				x	x				
Poli Gino																x	x	x
Poliarte																	x	
Ponti Ginetta							x		x									
Ponti Gio															x			
Ponti Pino		x																
Pornaro Alessandro								x		x								
Porzio Francesco			x															
Potenza Gianmaria									x							x	x	
Prenosil Ladislav	x																	
Prosdocimi Gigi														x				x

Tabella 18. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Per-Pro.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1965	1968	1970
Prudenziato Angelo							X											
Purisiol Franco													X					
Purisiol Laura												X						
Quaia Ferruccio									X									
Quaia Mariuccia								X										
Quarisa Adriano															X			
R. Corsi Merletti Gorizia				X														
R. Istituto d'Arte					X	X												
R. Scuola d'Arte di Ortisei						X												
R. Scuola d'Arte di Selva Gardena						X												
R. Scuola del Merletto				X														
Ra. Sa. Di Sanzato e Sanmartinaro																X		
Radi Giulio					X		X	X	X							X		
Radnitz Carlotta				X														
Rallo Giorgio																		X
Rangan Renata											X							
Ranzato Gianni														X				
Ravanello fratelli										X								
Ravane Mirco																		X
Ravasco Alfredo			X															
Ravasi Guido		X																
Reveane Piergiuliano																X		
Riccoboni Nella																		X
Ricordina Scolari Ori								X										
Ricketts C.			X															
Rigovacca Marco																		X
Rihimaki		X																

Tabella 19. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Pru-Rih.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Rincicotti Luigi																X	X	X
Riosa Danilo																		X
Rizzetto Ezio				X					X	X	X	X			X	X	X	
Rizzetto Giovanna																		X
Rizzo Donatella																X		
Rodier		X																
Romanin Floreano								X										
Rosa Andreina								X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
Rosa Umberto						X												
Roscitano Ezio	X																	
Rosenberg Kurt Hermann		X																
Rossato Pietro															X			
Rossi Antonella											X							
Rosso Lina				X														
Rouault Georges			X															
Rubelli Lorenzo & Co		X		X		X	X	X					X					
Sacchi Bertolo e Visonà Miranda							X											
Saetti Bruno																X		
SALAR Ferro Toso	X	X																
SALIR	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
Salviati & Co	X	X	X	X			X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	
Sambo Sandra																		X
Sampaoli Andrea																X		
Sandi Luigi																X		
Santagostino Olivo												X		X				X
Santini Bruno				X					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sarasin Betha															X		X	X
Sarasin Teff															X	X	X	X

Tabella 20. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Rin-Sar.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Sartori Cesare									X		X				X			
Sartori Damiano										X	X							
Sauvage Sylvain			X															
Sbrisà Carlo e Mirella							X		X									
Scarpa Afra																		X
Scarpa Carlo	X	X	X	X	X	X												
Scarpa Romualdo							X	X	X	X	X	X		X				
Scarpa Tobia									X					X				X
Scarpa & Schiavon											X							
Scattolin Angelo				X														
Scattolin Giorgia					X													
Scharge Nebel Ilse				X														
Schiavon Elio									X		X							
Schmied F. L.			X															
Scholze Franz				X														
Scognamiglio Ciro			X															
Scolari Aldo																X		
Scolari & Pez							X											
Scremin Luigi						X				X								
Scuola artigiana			X															
Scuola d'arte governativa per la ceramica							X	X		X	X							
Scuola merletti di Burano	X		X	X	X	X	X	X	X									
Scuola mosaicisti del Friuli								X										
Scuola Pietro Scalcerle										X	X							
Scuola professionale femminile Caterina Bon Brenzoni									X									

Tabella 21. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Sar-Scu.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Scuola statale d'arte per la ceramica G. de Fabris											X							
Segata Maria			X															
Seguso Angelo																		X
Seguso Archimede								X	X		X	X	X	X		X		
Seguso Guido															X			
Seguso vetri d'arte				X		X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	
Seguso dalla Venezia & Co									X				X	X			X	
Seppi Cesarina											X							
Severini Gino			X															
Sganzerla Luciana																		X
Silvestri Giorgio										X	X			X			X	
Simeon F.			X															
Slevogt Max			X															
Soavi Manuela																		X
Soc. successori Rubelli											X							
Soccol Giovanni																		X
Società italiana ceramica artistica														X				
Società Veneziana Conterie e Cristallerie				X	X	X	X											
Società veneziana per l'industria delle conterie	X	X		X		X	X											
Societe de l'expansion de l'art polonais a l'etranger		X																
Sogaro Oscar				X														
Sorrentino Francesco			X															
Spagnolo Angelo																		X
Spinelli Filiberto		X																

Tabella 22. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Scu-Spi.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Staatl. Fachschule für glasindustrie und holzschnitzerei		x		x														
Stefani Pierangelo				x														
Steinlen			x															
Strazzabosco Luigi				x														
Stuard		x																
Studio Dierre																x		
Studio P. S. Erolì		x																
Stuyvaert Victor			x															
Successori Andrea Rioda	x	x																
Swain I.			x															
Szabo Eva		x				x												
T. Trevisan & C.					x	x												
Tamburini Perera Maria											x							
Tasca Alessio									x	x	x			x	x			
Taverniti Giorgio																		x
Templier Raymond		x																
Teresy Zsigmondy				x														
Tesseria Asolana		x																
Tessitura Carnica Da Ponte																		x
Theresienthaler Krystallglas Fabrik				x														
Titoto Paolo													x				x	x
Tochet Gianni								x	x									
Tomelleri Aldo							x											
Tonello Armando				x														
Toniolo Nico																		x
Toppo Marcello				x														

Tabella 23. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Sta-Top.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Torres Giulia Giovanna							X											
Tosin Giovanni									X	X	X							
Toso Alberto								X	X									
Toso Aurelio					X		X	X	X		X	X	X		X	X		
Toso Ermano											X				X			
Toso fratelli					X													
Toso Giusto															X			X
Toso Renato														X	X	X	X	X
Tosoni Anita		X				X	X											
Trentini Nurdio				X														
Trotta Amedeo									X					X				
Ulderico Moretti & Co	X	X																
Uniarte di Luigi Prosdocimo															X			
Urbani de Gheltof Giuseppe				X														
Valenti Romana															X			
Valenzin Giorgio				X														
Valéry Paul			X															
Vallot Virgilio				X														
V.A.M.S.A.				X	X	X												
Vanzelli Renato															X			
Varagnolo Mario				X														
Varola Giuseppe																	X	X
Vedoà Francesco Marco									X	X	X							
Venerus Alfredo				X														
Venini Paolo					X					X	X							
Venini s.a.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X
Venturini Agostino									X	X					X		X	

Tabella 24. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Tor-Ven.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1965	1968	1970
Vera Paul Bernard			x															
Vertes Marcel			x															
Vetreteria Alberto Toso & C.										x								
Vetreteria Artistica Archimede Seguso										x							x	
Vetreteria Artistica Barovier	x	x																
Vetreteria Artistica Galliano Ferro																		x
Vetreteria C. Maschio	x																	
Vetreteria La Murrina																		x
Vetreteria Vistosi														x	x	x	x	
Vianello Vinicio								x	x	x				x		x	x	
Viero A. di Marco Tasca														x	x			
Villa Rino				x														
Vio Valerio														x	x	x		
Virunio s.a.						x												
Visentin Bruno								x	x									
Visonà Miranda							x											
Vistosi Gino															x			x
Vistosi Guglielmo													x					
Vistosi Luciano															x	x		
Vistosi Oreste															x		x	
Volante Umberto										x								
Walcot W.			x															
Walpoles Manufacturers	x																	
Walser Karl			x															
Weber Heubach				x														
Weichberger Marianne																		x

Tabella 25. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Ver-Wei.

	1932	1934	1936	1938	1940	1942	1948	1950	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970
Wenter Marini Eliana									x		x							
Wenter Marini Giorgio	x																	
Werkstätten der Stadt		x				x												
Wirkkala Tapio																x	x	x
Witt A. P.	x																	
De Wlaminck Maurice			x															
Wolf Ferrari Teodoro				x														
Wolfers Marcel		x																
Wurtenberger E.			x															
Zafalon Giorgio												x		x				x
Zamichieli Casaril Wanda											x		x					
Zancanaro Tono								x	x	x	x							
Zanetti Mario															x			
Zaniol Arturo										x								
Zannier Italo																		x
Zanon Francesco																		x
Zanon Laura		x											x					
Zaramella Giancarlo									x									
Zecchin Vittorio	x	x	x	x					x									
Zecchin – Martinuzzi		x																
Zennaro Mario	x		x	x														
Zennaro Pasquale		x				x												
Ziffer Martinuzzi Olga			x	x														
Zortea Luigi								x		x				x				
Zucchetto Alberto															x	x		x
Zuffi Lucio															x			

Tabella 26. Artisti che hanno partecipato alle rassegne di arte decorativa, Wen-Zuf.

CAPITOLO 2. IL PADIGLIONE

VENEZIA TRA GESTIONI

STRANIERE, DEPOSITI ED UFFICI

(1976-1999)

2.1 Divagazioni nazionali: Colombia, Iraq, India, Cina tra 1976 e 1980

Per quanto il Padiglione Venezia fosse ancora di proprietà del comune, tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta, la gestione dello spazio fu subappaltata a diverse nazioni, per poi accogliere l'ufficio stampa dal 1995 fino agli anni Duemila²⁹⁰.

Dopo due Biennali senza numero sparse per la città di Venezia, nel 1976 la mostra tornò ad essere ospitata nei Giardini Napoleonici²⁹¹. Come riporta la pianta dei giardini (Fig. 47), nel Padiglione Venezia vennero ospitate la Colombia e l'Iraq, entrambe per la prima volta alla Biennale, come riporta anche Portinari²⁹². Marie-George Gervasoni, direttrice dell'archivio storico, nell'annuario degli eventi del 1978 spiegò che il curatore Vittorio Gregotti stava cercando di ampliare la partecipazione internazionale, in particolare dai Paesi in via di sviluppo²⁹³. Tutte le nazioni dovevano adattarsi ad un tema unico scelto di comune accordo, ovvero "Ambiente, partecipazione, strutture culturali"²⁹⁴. Gregotti spiegò la scelta nell'introduzione al catalogo della mostra, parlando di ambiente come ciò che circonda e comprende e dà un senso d'appartenenza, costituendosi come luogo dei segni di una

²⁹⁰ L. M. Barbero, C. Bertola, A. Vettese, *Omaggio a Vedova. Dialogo con Baselitz*, in *Omaggio a Vedova. Dialogo con Baselitz*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2007, p. 25.

²⁹¹ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 71.

²⁹² S. Portinari, *Anni Settanta...*, op. cit., p. 260.

²⁹³ M. G. Gervasoni, *Convegni internazionali dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1978*, in *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1979, p. 484.

²⁹⁴ M. G. Gervasoni, *Manifestazioni di arti visive e architettura*, in *Annuario 1978...*, op. cit., p. 194.

collettività, riflettendo poi sul ruolo del design nella creazione di manufatti posti nello spazio e la presenza sempre più ingombrante dello spreco e del divario tra Paesi ricchi e poveri²⁹⁵. Per quanto riguarda la Colombia, uno scambio epistolare tra il commissario Samuel Montealegre, Luigi Scarpa e il presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana testimonia come il primo avesse richiesto che la sua nazione fosse esposta nel padiglione di Alvar Aalto, a seguito di un sopralluogo sui giardini²⁹⁶. Lo spazio fu dato però al Portogallo e la Colombia dovette dividere lo spazio con l'Iraq nel Padiglione Venezia, spartendosi anche i costi del restauro e della manutenzione della sede, come si legge dalle fatture²⁹⁷.

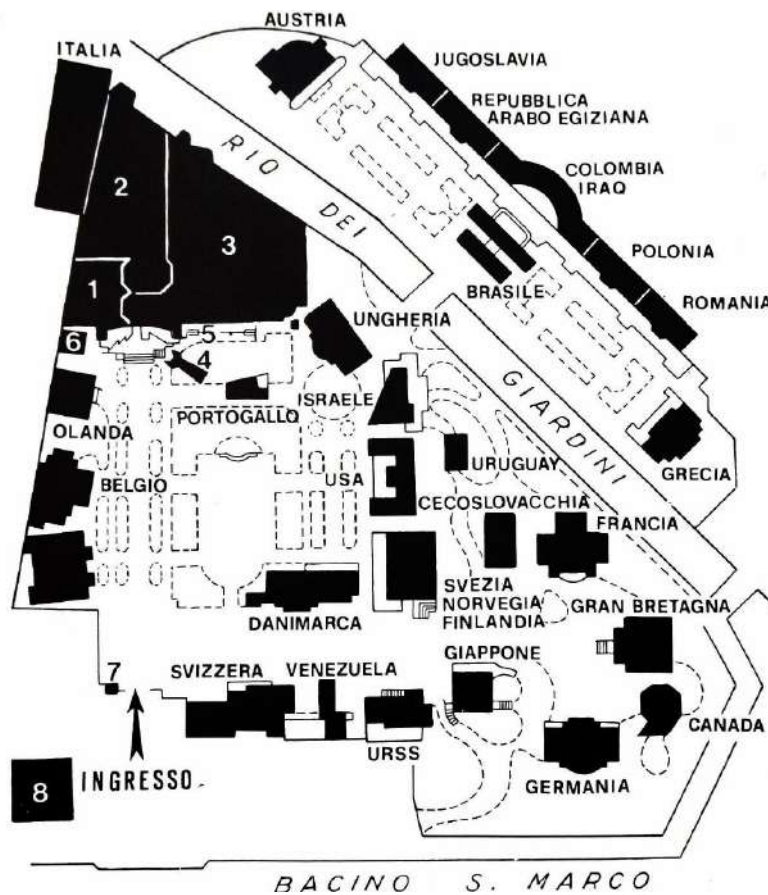


Fig. 47: Mappa dei Giardini per la XXXVII Biennale (1976), courtesy dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

²⁹⁵ V. Gregotti, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, Catalogo generale (Ambiente, partecipazione, strutture culturali)*, a cura di B. Radice e F. Raggi (Venezia, 18/07/1976 - 10/10/1976), La Biennale di Venezia, Venezia; Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1976, pp. 10-11.

²⁹⁶ ASAC, FS, AV, b. 253: "Lettera del 7 giugno 1976 da Samuel Montealegre a Luigi Scarpa e Carlo Ripa di Meana".

²⁹⁷ ASAC, FS, AV, b. 253: "Lettera del 25 maggio 1977 da Jaime Castro a Carlo Ripa di Meana".

Riflettendo, quindi, sul tema, Montealegre, insieme al commissario aggiunto Giovanni Papi, scelse l'artista Eduardo Ramírez Villamizar, che presentò sei sculture lavorate in lamiera di ferro saldata e dipinte con nitrocellulosa (Fig. 48). Nel catalogo della mostra il commissario descrisse il lavoro dell'artista come ampiamente influenzato dall'esperienza della Minimal Art e delle Strutture Primarie, insieme alla dirompenza dell'Action Painting: le sculture, infatti, dovevano dare la sensazione di un movimento bloccato e venivano create *ad hoc* nello spazio che dovevano occupare²⁹⁸. Seguendo il tema della Biennale, l'artista era stato scelto proprio per questo suo metodo di lavoro che richiedeva una conoscenza approfondita dell'ambiente. Nonostante le influenze europee, il lavoro di Ramírez era profondamente legato alla sua terra natia, in particolare alla natura selvaggia tipica dell'America Latina. Le sue opere nascevano, quindi, per contrasto con l'esuberanza del paesaggio, lasciando i movimenti della materia bloccati nella loro forma, utilizzando soprattutto diverse variazioni del cubo. Anche la scelta di lasciare le sculture monocrome è legata al rapporto con lo spazio, in particolare alla modulazione della luce²⁹⁹.

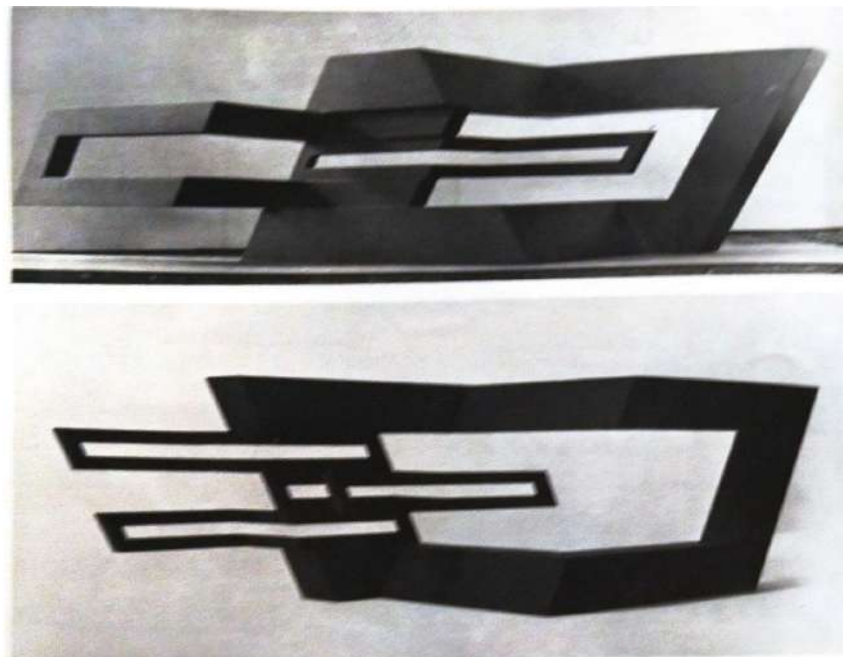


Fig. 48: Eduardo Ramírez Villamizar, *Costruzione orizzontale come il mare colore rosso*, 1975.

Per quanto riguarda, invece, l'Iraq, il commissario Salima Bakir Adil scelse tre artisti iracheni residenti a Roma, che rifletterono collettivamente sul tema del petrolio e la sua

²⁹⁸ S. Montealegre, *Autonomia di un metodo*, in *La Biennale di Venezia 1976...*, op. cit., pp. 44-45.

²⁹⁹ Id., *Autonomia di un metodo*, in *Ramírez Villamizar: Colombia, 37. Bienal de Venecia, Julio 1976*, a cura di Id., Impresores Limitada, 1976, pp. 7-8.

nazionalizzazione e della rivoluzione araba del 17 agosto 1967. Ali Al Jabiri, promotore del gruppo del gruppo artistico dei percettivisti, presentò due sculture che dovevano riflettere sulla natura del petrolio per il popolo iracheno, per cui avevano a lungo combattuto e che doveva rappresentare per loro l'inizio di una nuova epoca, come riportò il commissario sulle pagine del catalogo della mostra³⁰⁰. Franceschetti nel catalogo a parte dedicato solo agli artisti iracheni sottolineò anche come le opere di Al Jabiri segnassero un nuovo punto fermo nella storia artistica del paese, dopo un lungo periodo di oscurantismo. Lo definì un artista eclettico che lavorava sia come pittore che scultore, sperimentando coi materiali per raccontare la storia del suo popolo. *Nazionalizzazione del petrolio*, opera in resina e poliestere, era un canto di vittoria, in cui i lavoratori avevano guadagnato una nuova tranquillità, le donne erano state liberate dal velo, i campi dei contadini erano stati fertilizzati, i prigionieri erano stati liberati dalla cattività e una colomba portava la pace tra le popolazioni curde. In *Petroveleno*, invece, l'artista riflettè sui pericoli che questo portava con sé, come un veleno che corrompe e uccide l'uomo, causando guerre e soprusi³⁰¹.

Adman Atimosh, invece, presentò un quadro, che il commissario descrisse come un'esaltazione della rinascita del popolo arabo e della lotta che avevano dovuto affrontare negli ultimi anni di tensioni, causate dall'oscurantismo, ma con una speranza per un futuro migliore, simboleggiata da un raggio di sole nello sfondo³⁰². Elsa Taylor nel catalogo della mostra descrive Atimosh come un artista che aveva una profonda consapevolezza dell'arte del passato, in particolare quella Sumera e Assira. Nelle sue grandi tele dominavano figure massicce che simboleggiavano il popolo oppresso ed in lotta, utilizzando colori scuri per dare il senso dell'atmosfera di rivoluzione nel corso di tutta la storia³⁰³. Infine, Murtada Haddad presentò *Quando il petrolio diventa un'arma* (Fig. 49), che il commissario Salima Bakir Adil definì come un quadro che rifletteva sulle forze imperialistiche che avevano dominato l'Iraq, mostrando il popolo in lotta. Liberati dal controllo degli oppressori, la comunità araba era rappresentata da un uomo e una donna che trasportano un vaso e un nuovo slancio verso lo sviluppo³⁰⁴.

³⁰⁰ S. Bakir Adil, *L'ambiente fisico*, in *La Biennale di Venezia 1976...*, op. cit., p. 92.

³⁰¹ G. Franceschetti, *Ali Al Jabiri*, in *Ali Al Jabiri scultore, Adnan Atimosh pittore, Murtadha Haddad pittore: artisti iracheni residenti a Roma*, Tipolitografia Gallia, Roma 1976, pp. 4-6.

³⁰² S. Bakir Adil, *La rinascita del popolo arabo*, in *La Biennale di Venezia 1976...*, op. cit., p. 96.

³⁰³ E. Taylor, *Adman Atimosh*, in *Ali Al Jabiri scultore...*, op. cit., p. 7.

³⁰⁴ S. Bakir Adil, *Quando il petrolio diventa un'arma*, in *La Biennale di Venezia 1976...*, op. cit., p. 96.



Fig. 49: Murtada Haddad, *Quando il petrolio diventa un'arma*, 1973, tecniche miste.

Mario Di Cara nel catalogo dedicato agli artisti iracheni parlò della volontà anche di accorciare le distanze tra cultura orientale e occidentale, in vista dei profondi cambiamenti sociali nel vecchio Continente. Risiedendo a Roma, Haddad aveva avuto modo di avere una seconda formazione artistica, ibridando i suoi lavori, intrisi di riflessioni etico-culturali³⁰⁵.

Con la Biennale del 1978 la Colombia tornò ad esporre nel Padiglione Venezia insieme all'India, che sostituì l'Iraq. Il tema della Biennale fu "Dalla natura all'arte dall'arte alla natura", che voleva far riflettere sui rapporti tra l'arte e la natura, e il rapporto dell'essere umano con quest'ultima. Come riporta nell'annuario Gervasoni, erano previsti anche dei sotto-temi che ponevano l'accento sul lavoro dei giovani artisti emergenti, oltre alla valorizzazione dei nuovi Paesi che si stavano facendo strada nel panorama mondiale³⁰⁶.

Per la Colombia, la commissaria Lucy Nieto de Samper scelse di esporre l'artista Beatriz González, che avrebbe esposto una tela, dei ritagli di giornale ed un audiovisivo³⁰⁷. Eduardo Serrano riportò nel catalogo della mostra che González nel suo percorso artistico si era concentrata proprio sul rapporto tra il suo lavoro e l'ambiente circostante, ironizzando sui preconcetti nei confronti di un'arte colombiana considerata sottosviluppata rispetto a quella

³⁰⁵ M. Di Cara, *Murtadha Haddad, in Ali Al Jabiri scultore....*, op. cit., p. 9.

³⁰⁶ M. G. Gervasoni, *Convegni internazionali dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1978...*, op. cit., pp. 484-485.

³⁰⁷ ASAC, FS, AV, b. 303: "Lettera del 21 febbraio 78 da Lucy Nieto de Samper a Luigi scarpa".

europea, lavorando su importanti opere occidentali³⁰⁸. L'annuario degli eventi del 1978 riportava i dati della partecipazione: per l'esposizione alla Biennale, Gonzalez presentò uno schermo mobile che aveva come tema *Le déjeuner sur l'herbe* (Fig. 50), famosissimo capolavoro di Manet, sradicandolo dal suo *milieu* culturale per riflettere sul cambiamento di significato che un'opera assume in un ambiente diverso. La natura degli impressionisti, quindi, cambia di senso e diventa, per l'artista, solo "una tenda che fa da sfondo per quella cultura"³⁰⁹. L'artista nel catalogo realizzato apposta per la mostra della Colombia aggiunse anche che non era abituata a lavorare con un tema imposto, per cui quando ricevette l'invito di partecipare, scelse l'opera a cui stava lavorando maggiormente coerente con ciò che era stato richiesto. Tramite, quindi, lo studio sull'Impressionismo si ricollegava al tema della natura, prediletta dagli artisti francesi dell'Ottocento, su cui stava lavorando già dal 1975. La pittrice aggiunse, poi, che, per prepararsi al tema della Biennale aveva anche letto un libro su come dipingere un paesaggio, riallacciandosi all'esperienza di Millet, Constable e Corot, applicandola poi alla sua realtà e all'ambiente del suo paese³¹⁰.

A mostra finita, però, sorsero delle problematiche: la commissaria Nieto de Samper scrisse a Carlo Ripa di Meana, accusando l'Ente di negligenza nei confronti del suo paese, in quanto la bandiera, che non era stata mai esposta, e l'insegna col nome erano andate perse, oltre al fatto che nel catalogo era stato scritto nel modo sbagliato il nome della nazione³¹¹.

³⁰⁸ E. Serrano, *La natura del sottosviluppo*, in *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, *Catalogo generale* (Dalla natura all'arte dall'arte alla natura), a cura di Z. Kraus (Venezia, 02/07/1978 - 15/10/1978) Electa, Milano 1978, p. 94.

³⁰⁹ M. G. Gervasoni, *Manifestazioni di arti visive e architettura - Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Esposizione Internazionale nei padiglioni dei giardini di castello*, in *Annuario 1979. Eventi del 1978*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1982, pp. 154-155.

³¹⁰ B. Gonzalez, *Letter to the reader*, in *Beatriz González: Colombia 1978*, a cura di Eduardo Serrano, Istituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1978, p. 5.

³¹¹ ASAC, FS, AV, b. 303: "Lettera del 16 ottobre 1978 di Lucy Nieto de Samper a Carlo Ripa di Meana".



Fig. 50: Beatriz González, *schermo mobile - Natura Cambiante*, 1978. Acrilico su tela.

Per quanto riguarda l'India, Ram Kishan scelse l'artista Jatin Das, che espose in una delle sale laterali del Padiglione Venezia, con quattro oli su tela, dodici disegni a matita su carta e due litografie (Fig. 51). L'artista, inoltre, realizzò apposta per la Biennale un grande disegno seguendo il tema proposto, eseguito direttamente nella sala dove erano presenti le altre sue opere, come riporta Gervasoni nell'annuario³¹². Ci furono, però, dei problemi con l'artista, in quanto questi disallestì la sua stessa mostra il giorno prima dell'apertura, senza l'approvazione dei responsabili, recando, secondo Ripa di Meana, grave offesa alla Biennale che lo aveva accolto. Fino al risolvimento della questione, le opere di Jatin Das furono chiuse al pubblico³¹³. Inoltre, è anche assente un qualsiasi tipo di intervento nel catalogo³¹⁴.

Oltre alle opere di Jatin Das, fu allestita anche la mostra "Omaggio all'India", curata da Sebastiana Papa, con una sessantina di fotografie³¹⁵. La curatrice spiega nel catalogo della mostra la sua ricerca sulla gestualità quotidiana e la cinesica estetico-rituale della danza classica indiana, presentata alla Biennale, iniziata nel 1963, che voleva invitare lo spettatore occidentale ad approfondire il patrimonio millenario di una cultura ancora lontana (Fig. 52)³¹⁶.

³¹² M. G. Gervasoni, *Manifestazioni di arti visive e architettura...*, op. cit., p. 158.

³¹³ ASAC, FS, AV, b. 304: "Lettera dell'1 luglio 1978 di Carlo Ripa di Meana all'ambasciatore dell'India".

³¹⁴ *La Biennale di Venezia 1978...*, op. cit., p. 126

³¹⁵ ASAC, FS, AV, b. 304: "Lettera del 24 giugno 1978 da Carlo Ripa di Meana a Sebastiana Papa".

³¹⁶ S. Papa, «*Il Remoto e il quotidiano*». *India: danza e gesto*, in *La Biennale di Venezia 1978...*, op. cit. p. 128.



Fig. 51: Jatin Das, *Figura volante*, 1978, olio su tela.



Fig. 52: India: *Danza e Gesto*.

Per la XXXIX edizione della Biennale di Venezia, il presidente Giuseppe Galasso all'interno del catalogo spiegò che il tema scelto era più generico, invitando a riflettere sull'arte degli anni Settanta, appena conclusi³¹⁷. Il curatore Luigi Carluccio aggiunse anche che questo più che un tema doveva essere una vera e propria colonna portante attorno al quale la Biennale potesse muoversi, riflettendo su una stagione di profonde modifiche dell'establishment culturale, iniziate col 1968. Nel catalogo vanta anche la presenza di trentadue Paesi

³¹⁷ G. Galasso, *Presentazione*, in *La Biennale di Venezia Settore Arti Visive, Catalogo generale 1980*, a cura di G. Dogliani e T. Ricasoli (Venezia, 01/06/1980 - 28/09/1980), Electa, Milano 1980, p. 9.

partecipanti, con una particolare attenzione a quelli che erano emersi proprio dagli anni Settanta, tra cui la Repubblica Popolare Cinese, che partecipava per la prima volta alla Biennale, esponendo nel Padiglione Venezia (Fig. 53)³¹⁸.

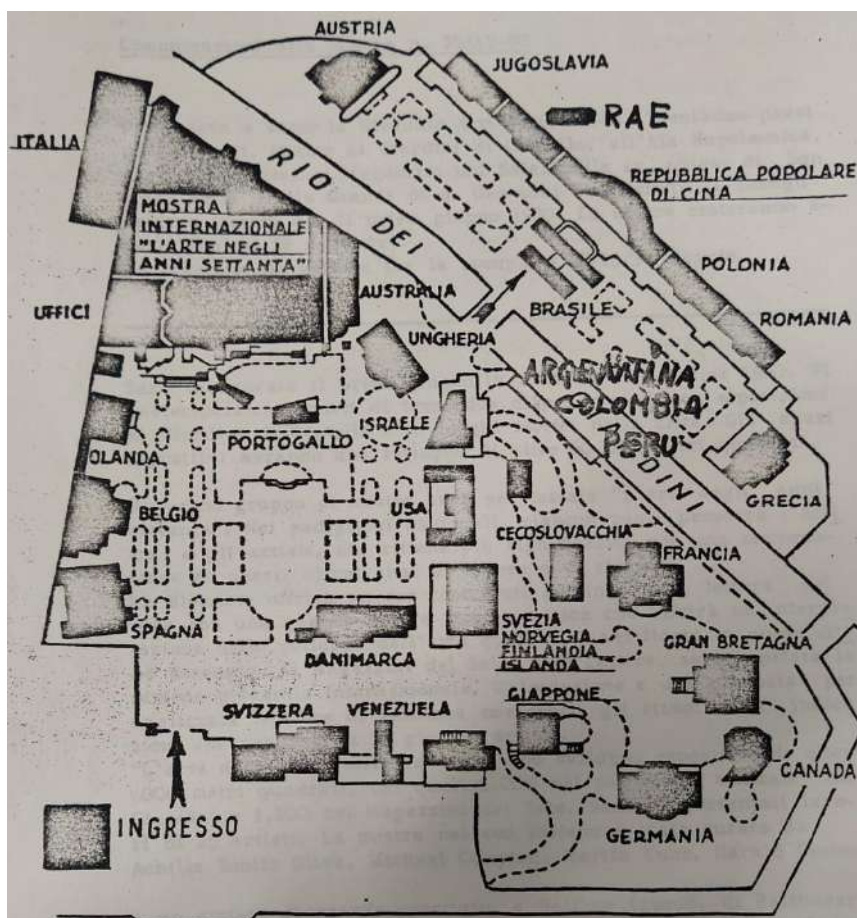


Fig. 53: Mappa dei Giardini per la XXXIX Biennale (1980), courtesy dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Il commissario Chang Kenyuan fece una scelta, a parere del giornalista Marco Sorteni, molto politica: non vennero esposte né artisti né quadri, ma merletti e ricami anonimi. Le opere presentate erano senza autore, perché dovevano rappresentare la collettività del popolo cinese, espressa tramite la tradizione della produzione artigianale, recuperando anche l'uso originale del Padiglione Venezia, che a lungo aveva ospitato anche merletti³¹⁹. Il ricami aveva, infatti, una tradizione lunghissima in Cina, risalendo circa a 3000 anni fa. Il commissario nel catalogo ne fece una breve storia, esaltando la produzione più recente delle regioni Kiangsu, Hunan, Kwangtung, Szechuan, Shanghai e Chekiang, che negli ultimi

³¹⁸ L. Carluccio, *Le Arti Visive*, in *La Biennale di Venezia Settore Arti Visive...*, op. cit., p. 10.

³¹⁹ M. Sorteni, *Alla Biennale di Venezia un realismo che viene dalla Cina. La visita di Marco Polo ricambiata dopo 700 anni*, in "La Domenica del Corriere", 28 giugno 1980.

vent'anni si erano sviluppate al punto da superare i livelli delle generazioni passate, rispondendo a proprio modo al tema della Biennale sugli anni Settanta. In totale furono esposti sessanta esemplari, per testimoniare le innovazioni raggiunte sul tema (Fig. 54)³²⁰.

In un clima politico di Guerra Fredda, la presenza della Repubblica Popolare Cinese doveva sopperire all'assenza della Russia, così che fosse presente almeno una superpotenza comunista, come riporta Sorteni nella recensione della mostra sulle pagine de "La Domenica del Corriere"³²¹.

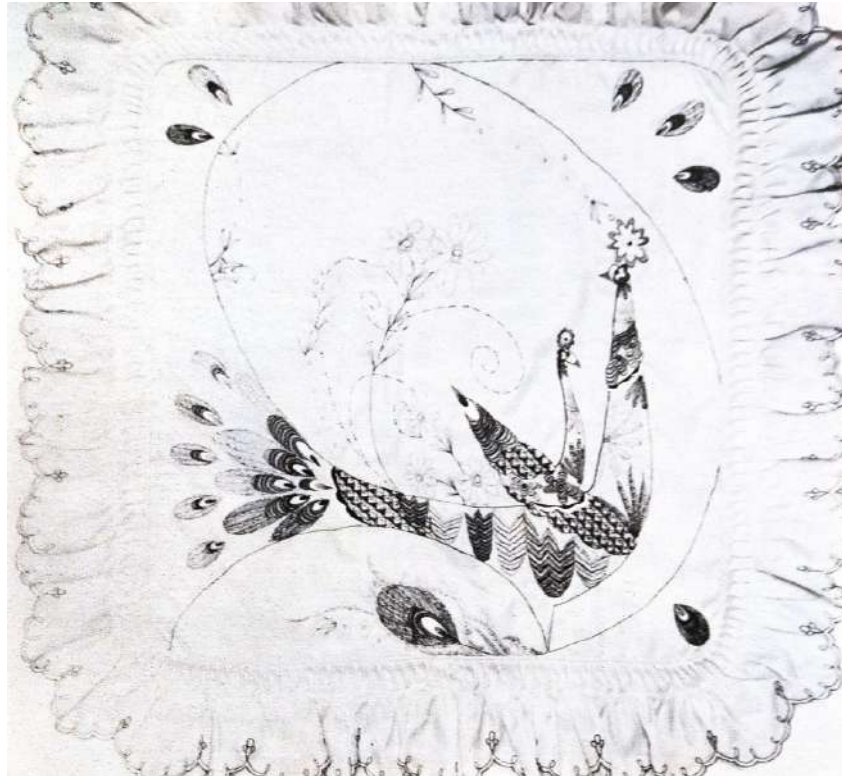


Fig. 54: Anonimo, *Copricuscino di nylon ricamato con pavoni*, 1979. Eseguito a Shanghai.

³²⁰ C. Kenyuan, *Il ricamo cinese*, in *La Biennale di Venezia Settore Arti Visive...*, op. cit., p. 98.

³²¹ M. Sorteni, *Alla Biennale di Venezia un realismo che viene dalla Cina...*, op. cit.

2.2 La Repubblica Democratica Tedesca (1982-1990)

Dalla Biennale del 1982 a quella del 1990 il Padiglione Venezia accolse le mostre della Repubblica Democratica Tedesca, con l'unica eccezione del 1986. Già al primo incontro internazionale per l'organizzazione della mostra del 1982 l'ambasciatore della DDR aveva espresso una chiara ipotesi di partecipazione³²². Da una lettera tra il curatore Sisto Dalla Palma e il commissario Hermann Raum si evince che la prima intenzione era quella di esporre la Germania Est all'interno del Palazzo Centrale, ma si scelse, poi, di usare gli spazi del Padiglione Venezia, anche per una "intenzione di equilibrio culturale" e un senso di continuità con la Repubblica Popolare Cinese, che vi aveva esposto nell'edizione precedente³²³.

La XL Biennale doveva essere curata da Luigi Carluccio, come la precedente, ma venne a mancare e l'incarico passò a Sisto Dalla Palma, che mantenne, però, la sua idea sul tema "Arte come arte: persistenza dell'opera", come riportò Galasso nel catalogo della mostra³²⁴. Attraverso questa scelta si voleva invitare a riflettere sull'essere umano sia come singolo che nel suo rapporto con l'arte, anche se, per Dalla Palma, più che una imposizione fissa, si voleva dare un diverso atteggiamento nei confronti dell'opera³²⁵.

Il commissario per la Repubblica Democratica Tedesca Hermann Raum scelse quattro artisti: Sighard Gille, che espose undici oli e quattro disegni, Heidrun Hegewald, che presentò sedici opere tra carboncini e oli, Uwe Pfeifer, con sedici oli su tavola, e Volker Stelzmann, con sedici opere a tecnica mista su tavola, che per il giornalista Alberico Sala rappresentavano immagini erotiche e religiose di esasperato realismo³²⁶. Raum, invece, nel catalogo, ne lodava la tradizionalità della pittura, scevra dal "linguaggio mondiale astratto" e da qualsiasi innovazione formale. Attraverso la pittura figurativa, i quattro artisti avevano formulato una loro risposta alla catastrofe del nazismo, riprendendo l'arte tedesca degli anni Venti e Trenta, in particolare Otto Dix, Max Beckmann, Karl Hofer e Hans Grundig, che, con le loro opere, lottavano contro la minaccia del totalitarismo³²⁷.

³²² ASAC, FS, AV, b. 344/2: "I Incontro Internazionale per la Biennale Arti Visive 1982", tenutosi il 27 marzo 1981.

³²³ ASAC, FS, AV, b. 347: "Lettera dell'8 maggio 1982 di Sisto Dalla Palma a Hermann Raum".

³²⁴ G. Galasso, *Presentazione*, in *La Biennale Settore Arti Visive, Catalogo generale 1982*, a cura di E. di Martino, M. T. Segà e G. dal Bo (Venezia, 13/06/1982 - 12/09/1982), Electa, Milano 1982, p. 11.

³²⁵ S. Dalla Palma, *Un prologo, un commiato*, in *La Biennale Settore Arti Visive...*, op. cit., p. 12.

³²⁶ H. Raum, *Repubblica Democratica Tedesca*, in *La Biennale Settore Arti Visive...*, op. cit., p. 170; A. Sala, *Biennale, viaggio nei padiglioni stranieri*, in "Corriere della Sera", 27 giugno 1982, p. 12.

³²⁷ H. Raum, *Repubblica Democratica Tedesca*, in *La Biennale Settore Arti Visive...*, op. cit., p. 171.

Sighard Gille espose alla Biennale *Festa della squadra di operai* (Fig. 55), presentata già all’VIII Mostra dell’arte della RDT nel 1977/78, dove aveva fatto scandalo, come riporta Raum nel catalogo dedicato alla mostra: erano stati proprio i membri della classe operaia a non capire l’opera, abituati com’erano a vedersi rappresentati come membri vincenti della società. Le opere presentate da Gille erano caratterizzate appunto da scene di festa, ma in cui i personaggi mantenevano sempre una serietà amara e riflessiva nel giudicare gli avvenimenti del mondo³²⁸.



Fig. 55: Sighard Gille, *Festa della squadra di operai*, 1975-1977, olio su tavola.

Raum nel catalogo parlò di Heidrun Hegewald come una pittrice dalla “forza espressiva adeguata”, soprattutto per i contorni duri ed energici, che creavano tensione con le zone di vuoto. Riprendeva l’Espressionismo tedesco, in particolare Kubin, Kokoschka, Beckmann e Barlach, creando esagerazioni fino alla deformazione satirica. L’artista con la sua arte voleva puntare il dito contro le minacce globali e la paura dell’armamento, che l’Occidente temeva arrivasse proprio da Est, concentrandosi sul ruolo delle donne nell’educazione dei figli e nella protezione dalla guerra, rappresentata da *Croce in legno al merito delle madri* (Fig. 56), che esprimeva la vulnerabilità del loro corpo martoriato e sessualizzato³²⁹. Il critico Domenico Guzzi nella sua recensione su “L’Umanità” ne segnalò l’exasperazione del gesto e del

³²⁸ Id., *Per Lipsia una festa*, in *Quattro pittori della RDT*, a cura di Id., Tipografia Roma, Piacenza 1982, pp. 9-12.

³²⁹ Id., *Rabbia e fiducia ostinata*, in *Quattro pittori della RDT...*, op. cit., pp. 27-30.

significato nel creare un'opera assolutamente drammatica³³⁰. Utilizzò anche la figura di Cassandra nei suoi disegni come profetessa inascoltata del ritorno del fascismo, con un occhio rivolto alla situazione spagnola³³¹.

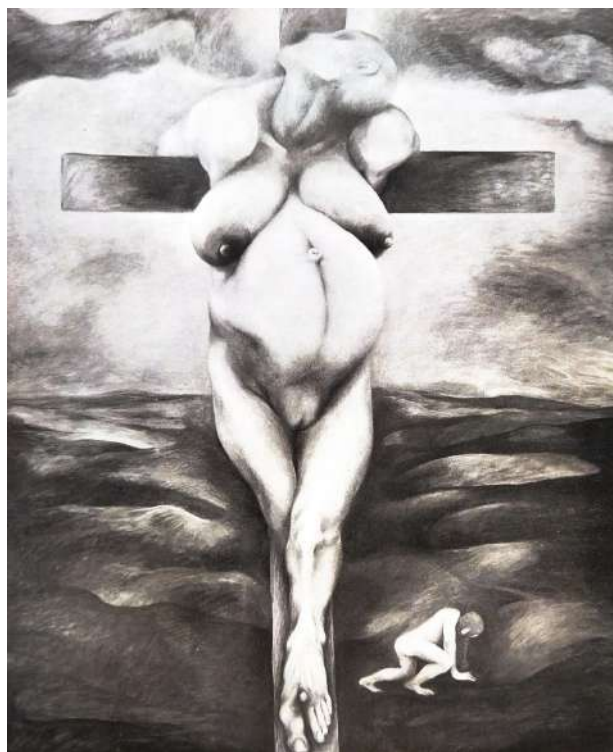


Fig. 56: Heidrun Hegewald, *Croce di legno al merito delle madri*, 1979, olio su tela.



Fig. 57: Uwe Pfeifer, *Testa Stracivilizzata*, 1979, olio su tavola.

Uwe Pfeifer venne descritto da Guzzi come il più impegnato del gruppo alla difesa del passato, ponendosi in confronto dialettico con la realtà del presente caratterizzata dal consumismo, in particolare in *Testa stracivilizzata* (Fig. 57) in cui utilizzò suggestioni surrealiste per commentare e mettere a nudo l'exasperazione della mercificazione³³². In altre opere presentate, come riportò Raum nel catalogo, il pittore rifletté sul tema dell'uomo nella metropoli moderna, caratterizzata da una forte solitudine, che portava i cittadini a "psicopatologie sociali", riflettendo sulla vita borghese e i suoi lati più oscuri, come in *Famiglia presso l'auto*. Si concentrò, poi, sul tema dell'ipercivilizzazione e della società del consumo, realizzando quadri dalla meticolosa oggettività, ma dai colori scioccanti³³³.

³³⁰ D. Guzzi, *Il vento dell'Est*, in "L'Umanità", 26 giugno 1982.

³³¹ H. Raum, *Rabbia e fiducia ostinata*, in *Quattro pittori della RDT...*, op. cit., pp. 27-30.

³³² D. Guzzi, *Il vento dell'Est...*, op. cit.

³³³ H. Raum, *Pan al di sopra dei silos abitativi*, in *Quattro pittori della RDT...*, op. cit., pp. 45-46.

Volker Stelzmann, tra le varie opere, presentò in particolare una *Deposizione* (Fig. 58), che Guzzi descrisse come una versione moderna e allusiva alla realtà contemporanea³³⁴. A questo Raum aggiunse che il quadro recuperava anche degli stilemi classici, come i colori di Rosso Fiorentino o la profondità della Pietà Rondanini. Ne parlò, poi, come un pittore che riprendeva molto della Nuova Oggettività di Dix, ponendo figure tratte dalla realtà nei suoi quadri, tra cui anche il proletario vittima dei soprusi. Realizzò anche dei trittici sul tema della vita e della morte, ricercando un effetto volutamente macabro. In *Ten years after* rifletté sulla generazione più giovane, mossa dagli ideali del marxismo e disposta a sacrifici, che dopo dieci anni, invece, ha perso la lotta e con questa anche la volontà. Al posto di esaltare figure di spicco socialiste, mostrava persone comuni e stanche, perché ormai anche gli eroi lo erano³³⁵.

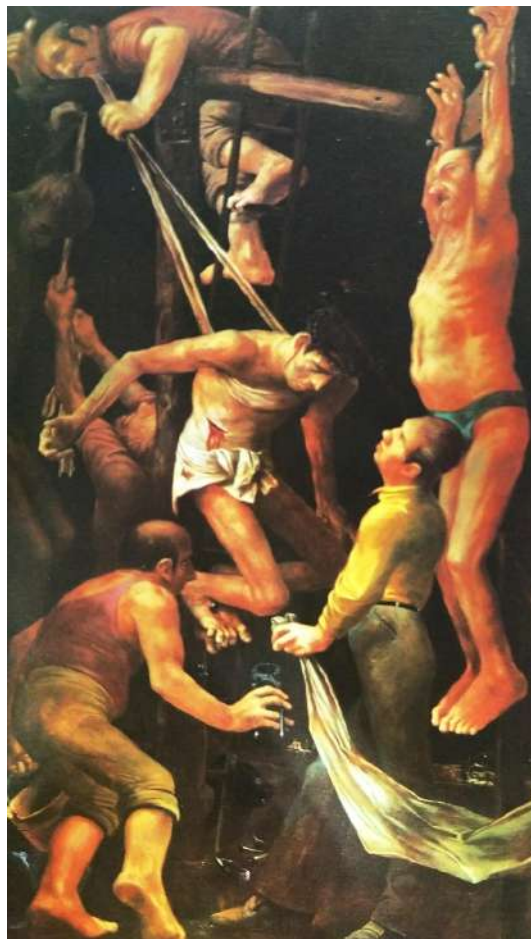


Fig. 58: Volker Stelzmann, *Deposizione dalla Croce*, 1979, tecnica mista su tavola.

³³⁴ D. Guzzi, *Il vento dell'Est...*, op. cit.

³³⁵ H. Raum, *Tra deposizione e lo spuntare del sole*, in *Quattro pittori della RDT...*, op. cit., pp. 61-63.

Per la XLI edizione della Biennale nel 1984 il tema scelto fu “Arte e Arti. Attualità e Storia”, che il presidente dell’Ente Paolo Portoghesi descrisse nel catalogo come un invito a mostrare la produzione visiva in un intreccio tra vecchio e nuovo³³⁶. A questo il curatore Maurizio Calvesi aggiunse una divisione in quattro sezioni, dedicate al rapporto tra arte e spettacolo, media, architettura e con l’arte stessa, che i Paesi erano invitati a seguire liberamente³³⁷. Il Padiglione Venezia accolse nuovamente la Germania Est, come testimoniato dalla pianta dei giardini presente nel catalogo (Fig. 59).

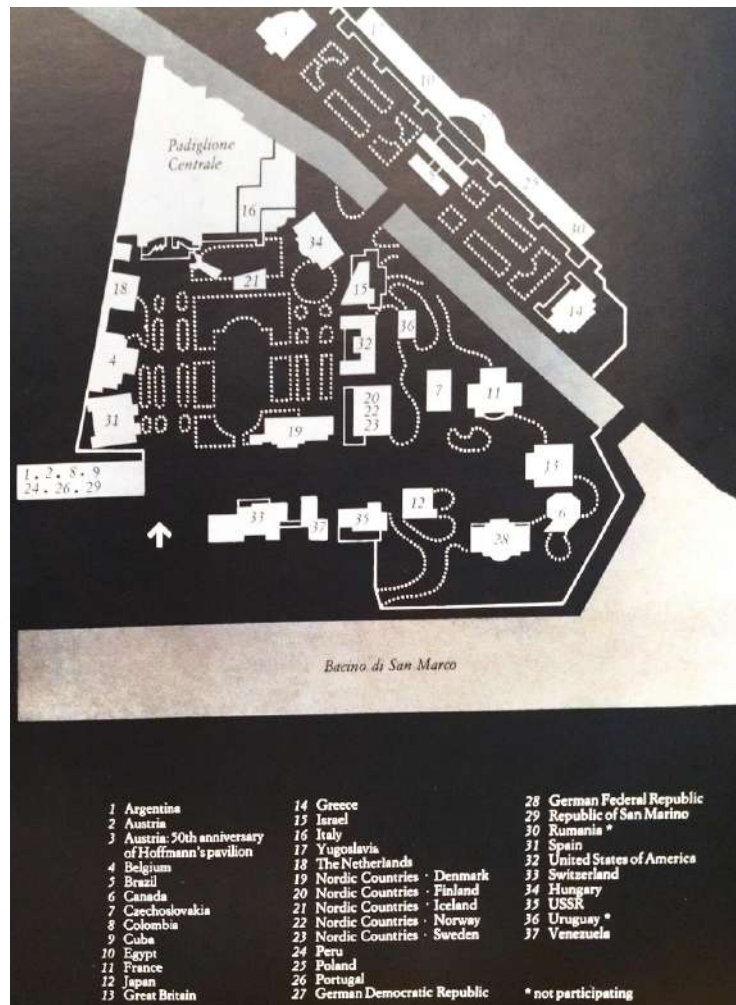


Fig. 59: Mappa dei Giardini per la XLI Biennale (1984).

La commissaria Christa Kühne, ricollegandosi alle indicazioni date dal curatore, scelse come tema quello del mito come memoria collettiva, in rapporto con la creatività artistica, come riportato dalla critica Maria Torrente su “L’Umanità”. Vennero scelti tredici artisti tra pittori e

³³⁶ P. Portoghesi, *Presentazione*, in *XLI · Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia. Arte e Arti · Attualità e Storia (Arte e Arti · Attualità e Storia)*, a cura di M. G. Gervasoni (Venezia, 10/06/1984 - 09/09/1984), Electa, Milano 1984, p. 11.

³³⁷ M. Calvesi, *Arte e Arti. Attualità e storia*, in *XLI · Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 13.

scultori, che operarono un revival della figurazione, scevro, però, da ideologie di realismo socialista³³⁸. Lo scrittore Ulderico Bernardi, nella sua recensione su “Avvenire”, riportò come anche altri stati, come Polonia e Ungheria, avevano riflettuto su temi mitologici e sacri. Questo testimoniava una ricerca da Est di comuni per la cultura europea, costruite nel passato, ma che potevano essere ancora coerenti nel presente³³⁹. Herman Raum nel catalogo parlò proprio dei miti come memoria collettiva e bagaglio di esperienze dell’umanità: tramite questi gli artisti davano una lettura del mondo in cui vivevano, legata ad un’arte sempre politicamente impegnata e antifascista³⁴⁰.

Per la mostra fu creato anche un catalogo ad hoc per la DDR, con saggi di Raum e degli artisti stessi che spiegavano i loro lavori. Lì il curatore rimarcò la scelta del tema del passato, concentrandosi su tre aspetti: il passato dell’avvenire, il futuro del passato e i miti qui ed adesso. I giovani arrabbiati della Nuova Pittura usavano i miti per i loro quadri di grandi dimensioni, anche per un desiderio sfrenato di opulenza e rifugio dalla quotidianità. Raum rifletté anche sul fatto che il mito poteva avere diverse interpretazioni legate all’epoca e al luogo in cui ci si trovava, per cui non poteva esistere una fedeltà pedissequa al mito. La figura del Crocifisso era un tema comune in quanto esemplificativo della sofferenza del popolo oppresso, usato già come iconografia nel periodo anteguerra anche da artisti come Marc Chagall o Renato Guttuso. La scelta di usare proprio i miti era fatta anche per facilitare la comprensione del pubblico, a cui questi erano noti, in particolare Icaro e Sisifo, molto usati in quanto eroi contraddittori³⁴¹. Tra le numerose opere presentate, per Torrente era la *Grande Deposizione* (Fig. 60) di Werner Tübke a dominare su tutte le altre, scandita da un ritmo compositivo agitato e convulso, in paesaggio quasi metafisico con un cielo drammatico³⁴². Per il giornalista Paolo Rizzi la sezione era una delle proposte più interessanti di quella Biennale, cercando di portare l’arte tedesca orientale a livello di quella occidentale, riprendendo i grandi artisti della loro storia come Dürer, Bosch, Cranach e Grunewald³⁴³.

³³⁸ M. Torrente, *L’arte d’oggi da ovest a est. Alla 41esima Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia*, in “L’Umanità”, 22 giugno 1984, p. 3.

³³⁹ U. Bernardi, *Biennale: amori tra le rovine. Quel vento dell’est che allarga il nostro respiro*, in “Avvenire”, 29 giugno 1984, p. 18.

³⁴⁰ H. Raum, *Repubblica Democratica Tedesca*, in *XLI · Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 158-160.

³⁴¹ Id., *L’attualità dei miti*, in *L’attualità dei miti: Repubblica Democratica Tedesca: La Biennale di Venezia 1984*, a cura di Id., Centro per le mostre d’arte della RDT, Berlino 1984, pp. 3-12.

³⁴² M. Torrente, *L’arte d’oggi da ovest a est...*, op. cit., p. 3.

³⁴³ P. Rizzi, *Biennale arte. Visita ai Padiglioni stranieri: Occidente e Paesi comunisti a confronto. Il vento dell’Est è post-moderno*, in “Il Gazzettino”, 14 giugno 1984, p. 3.



Fig. 60: Werner Tübke, *Grande Deposizione*, 1983, olio su tela.

Alla Biennale del 1986 il Padiglione Venezia non accolse alcuna mostra, nonostante il commissario della Repubblica Democratica Tedesca avesse chiesto a Calvesi di poterlo utilizzare come nelle precedenti edizioni³⁴⁴. Questi, però, rispose dandogli uno spazio alla nuova sede dell'Arsenale, di pari dimensione³⁴⁵. Dal II incontro per la Biennale del 1988 si evince, infatti, che il Padiglione Venezia era stato adibito a deposito, ma ora questo stava per essere spostato in una delle isole. Per cui venne realizzato un restauro per ridare lo spazio alla DDR per la XLIII Biennale, con un contributo da parte del Comune, che ne era ancora il proprietario³⁴⁶. A tal proposito, una lettera del 27 ottobre 1986 testimonia gli accordi tra il presidente dell'Ente Paolo Portoghesi e l'ambasciatore Dietmar Keller per la stipula di un accordo per l'affitto del Padiglione, pari ad un periodo di diciannove anni, per usarlo anche al di fuori della mostra veneziana a fini culturali, non sapendo che presto le due Germanie si sarebbero riunite³⁴⁷. L'accordo è confermato anche da un'altra lettera del 9 luglio 1987, in cui il sindaco di Venezia fu notificato dell'approvazione della richiesta della DDR da parte della Biennale³⁴⁸.

³⁴⁴ ASAC, FS, AV, b. 416: "Lettera del 12 ottobre 1985 dal commissario della Repubblica Democratica Tedesca a Maurizio Calvesi".

³⁴⁵ ASAC, FS, AV, b. 416: "Lettera del 11 aprile 1986 di Maurizio Calvesi alla commissaria Christa Kühne".

³⁴⁶ ASAC, FS, AV, b. 473/4: "II incontro per la XLII Biennale Arte del 1988", 26 febbraio 1988.

³⁴⁷ ASAC, FS, AV, b. 475: "Lettera del 27 ottobre 1986 da Dietmar Keller a Paolo Portoghesi".

³⁴⁸ ASAC, FS, AV, b. 475: "Lettera del 9 luglio 1987 da Gastone Favero al sindaco di Venezia Nereo Laroni".

Per la mostra del 1988, Portoghesi spiegò nel catalogo che, a causa della mancata riconferma del consiglio direttivo, si era lavorato con un certo ritardo, ma sempre con lo scopo di non far slittare l'esposizione. Si decise dunque di non tenere rassegne storiche o tematiche, per porre l'attenzione solo sull'attualità e creare dibattito sulle novità³⁴⁹. Come aggiunse poi il curatore Giovanni Carandente, si apriva di fatto una Biennale senza tema³⁵⁰. Per la Repubblica Democratica Tedesca, il commissario Peter Pachnicke scelse di esporre una sintesi della X edizione dell'Esposizione d'arte di Dresda, che si era tenuta tra l'ottobre del 1987 e l'aprile del 1988, con trentadue artisti tra i quaranta e i cinquant'anni, come riportato dalla critica Marina De Stasio su "Arte In"³⁵¹.



Fig. 61: XLIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1988, esterno del Padiglione Venezia con la denominazione "DDR", courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Pachnicke nel catalogo descrisse le opere presentate come intenzionate a coinvolgere il pubblico e comunicare con l'osservatore, così da sviluppare in loro un'apertura mentale e uno

³⁴⁹ P. Portoghesi, *Presentazione*, in *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Il luogo degli artisti, Catalogo Generale 1988 (Il luogo degli artisti)*, a cura di M. G. Gervasoni (Venezia, 26/06/1988 - 25/09/1988), Fabbri Editore, Milano 1988, p. 11.

³⁵⁰ G. Carandente, *La XLIII Esposizione Internazionale d'Arte, Il Luogo degli Artisti*, in *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 13.

³⁵¹ M. De Stasio, *L'arte dei paesi dell'est*, in "Arte In", n. 2, ottobre 1988, p. 19.

zelo verso il pensiero critico³⁵². De Stasio, invece, descrisse la mostra come un percorso storico degli anni tra le due guerre, dal Postimpressionismo, all'Espressionismo e alla Nuova Oggettività, fino alla pittura iperrealista. La critica valutò l'arte presentata come ancora troppo legata al passato e con le idee confuse su un percorso da seguire, anche se emersero comunque degli artisti di "buona qualità", come Konrad Knebel, che dipingeva mondi grigi, chiusi tra realtà industriali, senza un orizzonte per il futuro³⁵³.

Nel novembre 1989 cadde il Muro che separava Berlino Ovest ed Est, a cui seguì la riunificazione delle due Germanie. Portoghesi nel catalogo della mostra del 1990 sottolineò il loro sforzo di rendere la Biennale sempre attuale, dedicando, per quell'edizione, uno spazio del Padiglione Centrale alla situazione tedesca con la mostra "Ambiente Berlin"³⁵⁴. Le due Germanie, però, esposero ancora separatamente, risultando quindi in un totale di tre mostre dedicate all'arte tedesca, come riportò il giornalista Duccio Trombadori³⁵⁵. Inoltre, come per la precedente, anche questa Biennale risultava senza tema per problemi logistici legati al reperimento di fondi e alla fretta con cui doveva essere preparata, così venne lasciato lo spazio agli artisti e alle loro ricerche, come spiegò Carandente nel catalogo³⁵⁶.



Fig. 62: XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1990, esterno del Padiglione Venezia con la denominazione "DDR", courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

³⁵² P. Pachnicke, *Repubblica Democratica Tedesca*, in *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 202.

³⁵³ M. De Stasio, *L'arte dei paesi dell'est...*, op. cit., p. 19.

³⁵⁴ P. Portoghesi, *Presentazione*, in *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Dimensione Futuro L'artista e lo Spazio, Catalogo Generale 1980 (Dimensione Futuro. L'Artista e lo Spazio)*, a cura di M. G. Gervasoni (Venezia, 27/05/1990 - 30/09/1990), Fabbri Editore, Milano 1990, p. 13.

³⁵⁵ D. Trombadori, *Le Tre Germanie*, in "Epoca", 13 giugno 1990.

³⁵⁶ G. Carandente, *XLIV Esposizione internazionale d'Arte Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio*, in *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 15.

La DDR espose, quindi, per l'ultima volta nel Padiglione Venezia, nonostante l'accordo per l'affitto, ormai non più necessario. I commissari Hermann Raum e Günter Rieger scelsero di esporvi due artisti: Hubertus Giebe, con venti opere, e Walter Libuda, con diciotto oli su tela e tre sculture. Raum stesso nel catalogo rifletté sulla situazione della Germania Est, chiedendosi se almeno l'arte potesse rimanere come simbolo identitario di una cultura che, per lui, stava venendo assorbita. La pulsione a cui erano stati chiamati gli artisti era quella di creare immagini di commento politico-morale della società³⁵⁷. Tema privilegiato dell'arte di Giebe era il rapporto con il passato storico tedesco e il conflitto generazionale che era in atto. Come descrisse lo storico dell'arte Henry Schumann nel catalogo dedicato all'artista, il pittore partiva dalla figura umana come mezzo di espressione, prendendo come stimoli e provocazioni Bosch e Picasso. Molte delle sue opere, realizzate negli ultimi suoi dieci anni di lavoro, corrispondevano ad allegorie del dolore e dell'aggressione, come la serie di dipinti sulla guerra civile in Spagna. Nel suo stile tutte le figure assumevano tratti eroici, elevati a simboli di un umanesimo universale (Fig. 63)³⁵⁸.



Fig. 63: Hubertus Giebe, *Der Fänger*, 1988, olio su lastra di truciolato.

³⁵⁷ H. Raum, Repubblica Democratica Tedesca, in *LIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 192-193.

³⁵⁸ H. Schumann, *Dipingere le ferite del passato*, in *Hubertus Giebe. Biennale di Venezia 1990*, a cura di G. Rieger, Centro per le mostre d'arte della RDT, Berlino 1990, pp. 5-14.

La pittura di Libuda, invece, venne descritta da Mathias Flugge come volta alla sessualità come principio spirituale, in cui le figure erano trattate con aspetti tragici e melanconici³⁵⁹. Helmar Penndorf nel catalogo dedicato al pittore aggiunse anche che il colore era una parte fondamentale dell'opera, che componeva la forma e dava materialità al quadro. Il bianco veniva da lui usato come metafora del sangue e per creare riflessi della luce, un colore innocente che cerca e implora la pace³⁶⁰. Roland März, invece, descrisse il suo lavoro come una pittura dionisiaca che nasceva da puro istinto, di un "dipingere come avventura". Usava un'arte grottesca per far riflettere sulle contraddizioni della vita e i rapporti tra bellezza e bruttezza (Fig. 64)³⁶¹.



Fig. 64: Walter Libuda, *Gli emigranti VI*, 1987-90, olio su lastra di truciolato.

Torrente, nel descrivere le opere presentate nel padiglione, notò come nonostante il clima culturale stesse già cambiando, l'arte presentata dai due pittori tedeschi rimaneva ancora fedele alla tradizione democratica, con una figurazione caratterizzata da colori forti e contenuti drammatici, sulla scia dell'Espressionismo³⁶².

Nel 1993 le due Germanie esposero insieme e finì l'esperienza democratica del Padiglione Venezia che, per quell'edizione, ospitò un progetto speciale sull'arte orientale, in cui tornarono a esporvi gli artisti cinesi, insieme a russi e giapponesi.

³⁵⁹ M. Flugge, *Walter Libuda*, in *Walter Libuda. Biennale di Venezia 1990*, a cura di G. Rieger, Centro per le mostre d'arte della RDT, Berlino 1990, p. 6.

³⁶⁰ H. Penndorf, *Walter Libuda*, in *Walter Libuda...*, op. cit., p. 25.

³⁶¹ R. März, *Walter Libuda*, in *Walter Libuda...*, op. cit., p. 43.

³⁶² M. Torrente, *Arte nel mondo*, in "Arte In", n. 4, agosto 1990, p. 18.

2.3 “Passaggio a Oriente” (1993)

Per fare in modo che i festeggiamenti per i cento anni della Biennale cadessero nel 1995, Di Martino riporta che si scelse di spostare la XLV edizione di un anno al 1993, invece che tenerla nel 1992. L’incarico di curatore fu affidato al critico Achille Bonito Oliva, ma solo per due anni e non quattro, così che per la mostra del centenario si potesse scegliere un’altra persona³⁶³. Alemanni, nella sua riflessione sugli anni Novanta alla Biennale sul catalogo del *Le Muse Inquiete*, descrive la scelta del tema, “Punti cardinali dell’arte”, come una riflessione sulla crisi del concetto di Stato-Nazione, a seguito della caduta del Muro nel 1989, a cui conseguì il crollo dell’identità nazionale che si era sviluppata nel Novecento³⁶⁴. Anche il presidente dell’Ente Gian Luigi Rondi, all’interno del catalogo per la XLV Biennale, parlò proprio di questo cambio di mentalità verso una maggiore transnazionalità, al punto che alcuni padiglioni nazionali accolsero anche artisti stranieri.

Oltre alla mostra nel palazzo centrale, si allestirono varie esposizioni legate strettamente al tema, riflettendo su sfaccettature diverse: “Passaggio a Oriente” doveva illustrare il nuovo panorama artistico proveniente dall’estremo Est, col gruppo dei lettristi, Gutai, artisti russi, cinesi e giapponesi; “Slittamenti” doveva parlare della transmedialità, con passaggi tra diversi linguaggi artistici dal cinema alla fotografia, a cui era dedicata anche un’altra mostra; era stato fatto anche un omaggio a John Cage, ponendo l’accento sulla contaminazione tra diverse arti; infine alla pittura era dedicata la mostra “Figurabile”, sulla figura di Francis Bacon³⁶⁵. Bonito Oliva, alle parole di Rondi, aggiunse anche una riflessione su come sia stata la televisione ad accorciare le distanze, dando, però, una parvenza conoscitiva delle altre culture. Nella sua riflessione sulla transnazionalità come intreccio di popoli, era necessario superare una divisione per padiglioni nazionali ed ospitare artisti di ogni provenienza, al fine di esaltare il valore della coesistenza³⁶⁶.

Per rispondere a questo sentimento, il Padiglione Venezia accolse parte della mostra “Passaggio a Oriente”, in particolare le opere degli artisti russi e cinesi, del gruppo lettrista e due personali di Yoko Ono e Shigeo Kubota. Il gruppo Gutai espose all’aperto nei Giardini, mentre nel Padiglione Israele fu allestita una personale di Jiro Yoshihara, come riporta la

³⁶³ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 83-84.

³⁶⁴ C. Alemanni, ‘90: *dagli stati-nazione alla Biennale globale*, in *Le Muse Inquiete...*, op. cit., p. 357.

³⁶⁵ G. L. Rondi, *Presentazione*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d’Arte. Punti Cardinali dell’Arte (Punti cardinali dell’arte)*, a cura di A. Bonito Oliva (Venezia, 14/06/1993 - 10/10/1993), Marsilio Editori, Venezia 1993, vol. 1, p. XXI.

³⁶⁶ A. Bonito Oliva, *Punti cardinali dell’arte*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d’Arte...*, op. cit., vol. 1, p. XXIV.

recensione sulle pagine di “Vernissage”, allegato de “Il Giornale dell’arte” dedicato proprio alla mostra Veneziana, fornendo anche una mappa dei luoghi (Fig. 65)³⁶⁷.

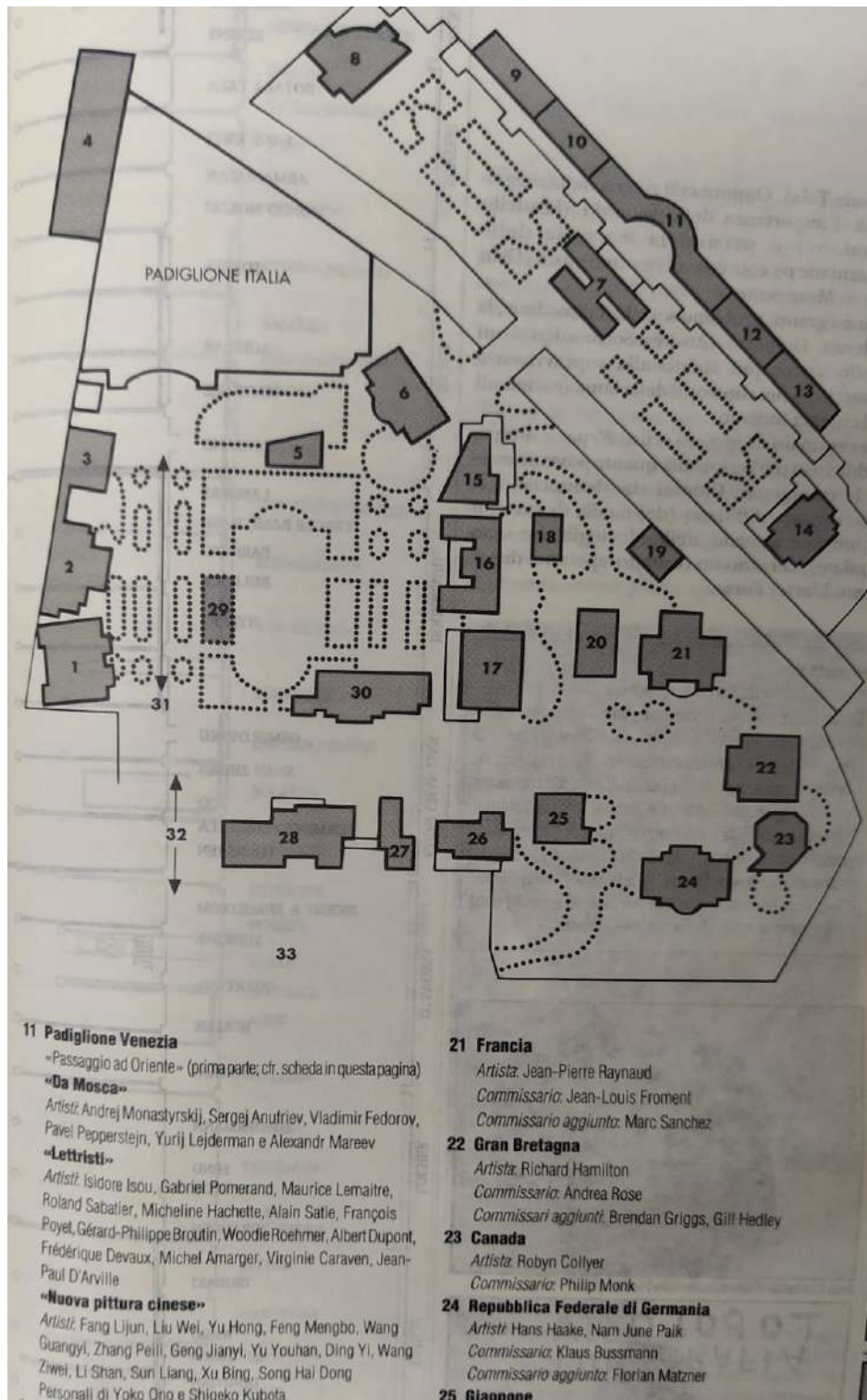


Fig. 65: Mappa dei giardini per la XLV Biennale (1993), da “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”.

³⁶⁷ Venezia è alle porte dell’Oriente, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, apparato de “Il Giornale dell’Arte”, n. 112, giugno 1993.



Fig. 66: XLV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1993, esterno del Padiglione Venezia, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Per organizzare questa sezione così variegata, Bonito Oliva prese accordi direttamente con la Japan Foundation, in quanto il Giappone in questa Biennale poteva vantare un posto di assoluto privilegio, tra i progetti speciali e la mostra dedicata a Yayoi Kusama nel padiglione nazionale, come si evince da un carteggio tra il curatore e la fondazione. Questa si occupava, appunto, dell'esportazione della cultura giapponese all'estero, per cui per organizzare le rassegne sul gruppo Gutai e Yoko Ono era necessario il loro contributo. Bonito Oliva spiegò brevemente i motivi delle scelte fatte, come quella di esporre il Lettrismo, fenomeno occidentale che aveva, però, importato gli stilemi della calligrafia orientale e che ha avuto forte impatto per la Pop Art e l'arte concettuale. Ono e Kubota, invece, erano state scelte per il loro lavoro con Fluxus, gruppo che, nella sua multietnicità, aveva anticipato questo periodo di ribalta dell'arte orientale. A questo Bonito Oliva allegò anche un preventivo di spesa, cosicché la Fondazione potesse valutare il proprio apporto alla mostra³⁶⁸. Questa accettò la collaborazione, insieme all'Istituto Giapponese di Cultura, a patto, però, che la Biennale si occupasse dell'ospitalità degli artisti e curatori, dello sdoganamento delle opere, dell'allestimento, della guardiania delle sale, della manutenzione, della pubblicità e del catalogo³⁶⁹.

³⁶⁸ ASAC, FS, AV, b. 536: "Lettera del 7 settembre 1992 di Achille Bonito Oliva per Mr. Asao della Japan Foundation".

³⁶⁹ ASAC, FS, AV, b. 536: "Lettera del 6 aprile 1993 da Fumio Matsunaga, direttore dell'Istituto Giapponese di cultura, a Dario Ventimiglia".

Per quanto riguarda la mostra, la sezione sul Lettrismo, movimento sorto a metà degli anni Quaranta, si concentrò sulla figura di Isidore Isou e il suo apporto rivoluzionario a tutti i campi artistici, tramite l'interesse per la lettera sonora. Nonostante l'ampiezza di media utilizzati dal gruppo, per "Passaggio a Oriente" fu fatta una scelta, come riporta la recensione sulla rivista "Vernissage", esponendo principalmente poesia e pittura, lasciando ad un video esplicativo l'apporto del gruppo negli altri ambiti³⁷⁰. Nel catalogo della mostra, il pittore Roland Sabatier fece una panoramica sulla storia del movimento e sul suo impatto culturale, ma soprattutto sul suo carattere internazionale, unendo Oriente e Occidente in un'unica idea creativa, esaltandone il carattere multidisciplinare, mettendo le basi per la creazione di un nuovo Rinascimento universale, che permeasse ogni ambito del sapere³⁷¹. A questo, la curatrice Manuela Gandini nel catalogo aggiunse un altro commento sul gruppo, ponendo l'accento sulla rivoluzione da loro apportata isolando la particella linguistica, rigore disciplinare applicato poi in ogni ambito³⁷².

Come si evince dal catalogo, furono esposte diciassette opere di Isidore Isou, tra disegni, fotografie, acrilici, smalti, collage e oli; un olio su tela di Gabriel Pomerand; sei opere di Maurice Lemaître, tra oli, inchiostri e una macchina da scrivere; sei opere dello stesso Roland Sabatier; un disegno, un acquerello e un tessuto di Micheline Hachette; tre inchiostri, una serigrafia e uno specchio di Alain Satié; quattro opere di François Poyet, tra inchiostri, acrilici e alluminio; quattro inchiostri di Gérard-Philippe Broutin; un acrilico di Woodie Roehmer e, infine, uno smalto su metallo di Albert Dupont³⁷³.

Per la sezione "Da Mosca", invece, tre artisti russi erano stati scelti per mostrare le nuove possibilità artistiche della loro nazione³⁷⁴. Come rimarcò lo storico dell'arte Giacinto Di Pietrantonio nel catalogo, la Russia era stata scelta in quanto veniva considerata uno spazio neutro sia da Occidente che da Oriente, in quanto stato sia europeo che asiatico, presentandosi come una nazione cerniera, dove convivevano due macro-culture. Andrej Monastyrskij, maestro degli altri artisti della sezione, presentò l'installazione *Dal Libro*, che rifletteva sull'oggetto come l'origine delle religioni spirituali e materiali, dalla Bibbia per il cristianesimo al Capitale per il comunismo. Il libro al suo interno presentava un nastro con i discorsi sull'arte di Kim Il-Sung, il presidente della Corea del Nord, oltre alla

³⁷⁰ Venezia è alle porte dell'Oriente..., op. cit.

³⁷¹ R. Sabatier, *Il Lettrismo*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, pp. 495-496.

³⁷² M. Gandini, *Dalla società del «Paradiso»*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 496.

³⁷³ *Passaggio a Oriente*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 498.

³⁷⁴ Venezia è alle porte dell'Oriente..., op. cit.

rappresentazione di un elevatore d'acqua, realizzato da un'immagine che ne descriveva l'estetica del prelievo, a cui aggiunse un cartellino, seguendo la filosofia duchampiana. Aleksandr Mareev, poi, presentò un'opera senza titolo che rappresentava un grande acchiappafarfalla, vicino ad un tavolo con una Bibbia e una candela e delle pitture da parete con insetti. Il tema sacro doveva simboleggiare il passaggio dal luogo della creazione divina a quella biologica, fino all'artistica.

Jurij Lejderman, invece, assunse un tema più laico, presentando l'opera *Il pozzo e il pendolo*, tratta da un racconto dello scrittore Edgar Allan Poe. Di Pietrantonio commentò l'opera, dicendo che per Lejderman fare arte contemporanea significava illustrare un testo di finzione, in cui elementi artificiali venivano portati all'esasperazione, ma erano presenti anche zone libere da retoriche fini a sé stesse. La generazione più giovane fu, infine, rappresentata dal gruppo Ispezione Medermeneutica, composto da Sergej Anufriev, Vladimir Fedorov e Pavel Pepperstein, che presentarono un'opera senza titolo che rifletteva sull'idea di icona vuota, basandosi sulla lunga tradizione russa ortodossa. Ponendo l'icona vuota volevano mettere in discussione il dogma, in cui gli elementi di sfondo, i giardini, gli oggetti e gli angeli erano immagine di Dio³⁷⁵.

All'interno del padiglione ritornò, poi, l'arte cinese dopo tredici anni, mostrando le opere della generazione più giovane, che si era ormai lasciata alle spalle la rivoluzione culturale maoista. Il critico Li Xianting sulle pagine di "Flash Art" fece un resoconto sullo stato dell'arte della sua nazione, descrivendo le nuove tendenze come legate alla critica della cultura dei genitori e alla tragicità della vita. Dagli anni Ottanta iniziò un periodo di apertura del paese e i giovani artisti furono ispirati soprattutto da movimenti come il Surrealismo, il Dada e la Pop Art, in cui ricercarono nuove forme espressive, per riflettere e commentare le problematiche della loro realtà e negare l'arte tradizionale cinese³⁷⁶. Per il critico Franco Tedeschi, l'autonomia artistica di questi giovani autori doveva moltissimo ai riferimenti alla cultura occidentale, riprendendo le istanze Pop, usando immagini pubblicitarie e che ricordassero gli stilemi della televisione³⁷⁷. Nel catalogo della mostra, poi, la storica dell'arte Francesca dal Lago parlò della Cina come un paese in cui ancora vigevano delle direttive a livello artistico, per controllare la produzione, che doveva essere orientata verso un commento positivo della realtà vissuta. Questi giovani artisti, dunque, si ponevano come una

³⁷⁵ G. di Pietrantonio, *Viaggio nel libero spazio del nulla*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, pp. 532-534.

³⁷⁶ L. Xianting, *Arte cinese contemporanea*, in "Flash Art", n. 175, maggio 1993, p. 99.

³⁷⁷ F. Tedeschi, *Niente di nuovo a est. Passaggio a Oriente: una rassegna bella, ma incompleta ed eurocentrica*, in "Arte in", n. 27, agosto 1993, pp. 54-55.

rottura delle convenzioni imposte, anche se in patria venivano considerati solo come frutto dell'asservimento culturale verso l'Occidente, mentre col loro lavoro volevano creare una rottura con la tradizione e il recente passato socialista³⁷⁸. Sempre nel catalogo della mostra, il critico Li Xianting analizzò le due nuove correnti artistiche cinesi del pop politico e del realismo cinico. La nuova generazione era caratterizzata da un forte nichilismo, senza più fede nella possibilità di creare una nuova cultura. Rimaneva così per loro solo l'atteggiamento che il critico definì "popi", caratterizzato da una sostanziale indifferenza e cinismo. Il Pop Politico, diverso da quello americano, non esaltava le star, ma volgarizzava le immagini del potere socialista, usando il lessico della pubblicità, sovrapponendole a immagini del consumismo, nel caso di Wang Guangyi, Zhang Peili Geng Jianyi e Yu Youhan, oppure sostituendo le figure degli eroi politici con personaggi dei videogame, come faceva Feng Mengbo. I pittori cinesi in mostra erano tredici, per un totale di trentatré opere, tra pittura ad olio e acrilici³⁷⁹.

La mostra si concludeva con le personali di Shigeiko Kubota e Yoko Ono, entrambe interessate alla sintesi tra media diversi³⁸⁰. Kubota presentò il video *Garden of Eden*, che, secondo il critico Marco Meneguzzo nel catalogo, comprendeva molte opere passate dell'artista, ma senza diventare un'antologia del suo lavoro, quanto piuttosto una cosa nuova³⁸¹. Kubota stessa fece un intervento nel catalogo, parlando del suo lavoro come una collisione tra vari elementi, in primis tra Oriente e Occidente, due anime che convivevano dentro di lei, in quanto artista giapponese e membro del gruppo Fluxus. Espresse questo realizzando con il metallo una disposizione floreale ikebana, decorata con televisori a cristalli liquidi, col fermo intento di creare qualcosa di dissonante (Fig. 67)³⁸².

³⁷⁸ F. Dal Lago, *Il realismo critico della Giovane Arte cinese*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 538.

³⁷⁹ L. Xianting, *L'ultima avanguardia cinese*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, pp. 540-541.

³⁸⁰ F. Tedeschi, *Niente di nuovo a est. Passaggio a Oriente...*, op. cit., p. 55.

³⁸¹ M. Meneguzzo, *Dietro la vita del video (Behind the video Life): un paesaggio narrativo*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 554.

³⁸² S. Kubota, *Passaggio a Oriente e Passaggio dall'Oriente*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 557.



Fig. 67: Shigeo Kubota, *Garden of Eden*, 1993, installazione video, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Ono da canto suo portava avanti, invece, le istanze pacifiste e femministe degli anni Sessanta, unite ad un approccio orientale dove energie contrastanti trovano l'armonia, presentata nell'opera dal blu del cielo³⁸³. La critica e storica dell'arte Virginia Baradel descrisse nel catalogo la sala dedicata all'artista giapponese, che ella decorò dipingendo le pareti del blu del cielo, vi pose sei sedie, dove erano presenti delle iscrizioni realizzate da dei deportati ebrei, una Bibbia di bronzo e una mappa del mondo sul pavimento. In quello che la critica chiamò "eccesso di simbolismo", l'opera voleva riflettere sul dolore, quotidiano o epocale, come parte del tutto, mettendo questo in opposizione al cielo³⁸⁴. La stessa Ono parlò del suo lavoro nel catalogo, definendolo una rappresentazione delle stanze vissute da ognuno, che si concretizzavano dalle forme precise e dalla dimensione che la mente concepiva (Fig. 68)³⁸⁵.

³⁸³ F. Tedeschi, *Niente di nuovo a est. Passaggio a Oriente...*, op. cit., p. 55.

³⁸⁴ V. Baradel, *Il cielo, soprattutto*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 558.

³⁸⁵ Y. Ono, *Due stanze*, in *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 561.



Fig. 68: Yoko Ono, *Two Rooms*, 1993, sedie, banchi, Bibbia, mappa, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Nonostante la grande varietà di mostre proposte su diversi temi, il critico Enrico Crispolti, recensendo la mostra sulla rivista "Arte in", accusò la rassegna di "Passaggio a Oriente" di non aver mostrato abbastanza, ignorando completamente l'arte araba mediorientale e quella indiana, preferendo mostrare il gruppo Gutai, che aveva da poco esposto a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna³⁸⁶. Per il critico Franco Tedeschi, poi, la mostra era troppo eurocentrica, scegliendo di mostrare appunto il gruppo francese dei lettristi, per quanto fosse un movimento di ponte tra culture, oltre ad artiste come Ono e Kubota, che erano membri molto attivi di Fluxus e che, quindi, avevano assorbito una certa occidentalità, accusando anche in questo caso di non aver dato spazio all'India e ai Paesi dell'est asiatico, prediligendo un'arte più vicina³⁸⁷.

Da lettere e schede di prestito presenti nell'ASAC si evince che, una volta conclusa la Biennale, la sezione della mostra dedicata all'arte orientale fu portata al Palazzo Ducale di Genova, per continuarla in un diverso contesto, mantenendo però chiara la provenienza, chiamando l'esposizione "La Biennale di Venezia presenta a Palazzo Ducale di Genova "Passaggio ad Oriente"³⁸⁸.

³⁸⁶ E. Crispolti, *Biennale a misura di zapping. Un insieme di mostre inutili e di presenze sospette*, in "Arte in", n. 27, agosto 1993, p. 35.

³⁸⁷ F. Tedeschi, *Niente di nuovo a est. Passaggio a Oriente...*, op. cit., p. 55.

³⁸⁸ ASAC, FS, AV, b. 536: "Lettera del 20 ottobre 1993 da Umberto Andalini a Tang di Cavazzuti e Michaela Raab".

È interessante notare, per un discorso storico sul padiglione, che ormai questo era stato considerato spazio espositivo tedesco. Una lettera di Umberto Andalini a Daniela Ferretti parla, infatti, di esporre gli artisti cinesi nel “ex Padiglione della Germania”, mentre nel catalogo fu la stessa artista Shigeko Kubota a dire di esporre nel Padiglione della Germania Orientale, mentre il marito Nam June Paik esponeva in quello della Germania Occidentale, sottolineando questa differenza³⁸⁹. Inoltre, in una relazione sullo stato delle opere del gruppo Gutai, esposte all’aperto, a fine mostra si accusò la scarsa manutenzione da parte del Brasile della vasca che dava sull’ingresso del Padiglione Venezia, lasciata con acqua putrida, maleodorante e verdastra³⁹⁰.

Con la chiusura della mostra, il Padiglione Venezia fu riconvertito a ufficio stampa, fino al 2001³⁹¹. Come testimoniano delle diapositive presenti nella fototeca dell’ASAC, nel 1997 gli spazi vennero usati per l’esposizione campionaria di Volkswagen e Omega, due sponsor della mostra (Fig. 69, 70)³⁹².



Fig. 69: XLVII Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, 1997, interno del Padiglione Venezia con lo sponsor Volkswagen, courtesy della fototeca del Archivio Storico delle Arti Contemporanee.



Fig. 70: XLVII Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, 1997, interno del Padiglione Venezia con lo sponsor Omega, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Con 48. Biennale del 1999 il curatore Harald Szeemann aveva spodestato l’Italia dal palazzo centrale per organizzare la sua mostra “d’APERTutto”, che doveva mescolare confini e geografie e accogliere artisti da tutto il mondo, nello spirito di una nuova globalizzazione. Nel 1998, inoltre, la mostra veneziana aveva ufficializzato il passaggio a persona giuridica privata, iniziato con una prima bozza nel 1996. L’Ente venne denominato “Società di cultura

³⁸⁹ ASAC, FS, AV, b. 536: “Lettera del 15 febbraio 1993 da Umberto Andalini a Daniela Ferretti”; S. Kubota, *Passaggio a Oriente e Passaggio dall’Oriente...*, op. cit., p. 557.

³⁹⁰ ASAC, FS, AV, b. 536: “Relazione sullo stato delle opere del Gruppo Gutai”.

³⁹¹ L. M. Barbero, C. Bertola, A. Vettese, *Omaggio a Vedova...*, op. cit., p. 25.

³⁹² ASAC, FS, Fototeca, AV.198.1997.24.

La Biennale di Venezia”, non era finalizzato a scopo di lucro, ma poteva perseguire attività commerciali. Il 60% della società, in realtà, era ancora proprietà dello Stato, che era incaricato di nominare il presidente, come spiega Vecco nel suo studio sull’Ente³⁹³. Per condurre la Biennale venne, quindi, eletto Paolo Baratta, che, riguardo all’azione di Szeemann di espropriare gli italiani del proprio spazio, in un’intervista disse che era ormai diventato “assurdo” avere un padiglione nel padiglione e questo disturbava la Mostra Internazionale. Le cinque artiste italiane che furono comprese nell’esposizione del 1999 vinsero il Leone d’Oro, come se questo bastasse per rimediare all’assenza di un proprio luogo in cui esporre, anche se Baratta sosteneva che erano stati proprio gli artisti italiani a chiedere di esporre con gli altri e non venire ghettizzati³⁹⁴.

Dal 2001, quindi, con la seconda Biennale di Szeemann “Platea dell’Umanità”, l’Italia occupò lo spazio del Padiglione Venezia, usandolo principalmente per esporre i vincitori del concorso “Premio per la Giovane Arte italiana”, gestito dal Ministero dei beni e delle attività culturali e dalla Direzione generale per l’architettura e l’arte contemporanea, come si vedrà nel prossimo capitolo.

³⁹³ M. Vecco, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., pp. 42-50.

³⁹⁴ E. Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia 2003, p. 195.

CAPITOLO 3. DALL'ITALIA A VENEZIA (2001-2009)

3.1 La gestione della DARC e il Premio per la Giovane Arte italiana (2001-2005)

Per la prima metà dell'inizio degli anni 2000 il Padiglione Venezia accolse le esposizioni dell'Italia, gestite dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Direzione Generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanea (DARC), dal momento che il curatore Harald Szeemann con la Biennale del 1999 aveva utilizzato l'intero spazio del Palazzo Centrale, eliminando di conseguenza la partecipazione italiana. Secondo la storica dell'arte Barbara Rose il declassamento dell'Italia, in fondo ai Giardini prima e nell'Arsenale poi, era sintomatico di un certo declassamento della posizione italiana a livello internazionale di quegli anni³⁹⁵.

Nel 2001 aprì la seconda Biennale di Szeemann, "Platea dell'umanità". Per la mostra vennero usati anche gli spazi dell'Arsenale e Baratta nel catalogo segnalò la partecipazione nazionale più alta vista fino a quel momento, con un totale di sessantasette Nazioni. Il presidente dell'Ente aggiunse anche che l'esposizione voleva riflettere sulla nuova globalizzazione e sulle tendenze artistiche in atto, senza gerarchizzazioni³⁹⁶.

La storica dell'arte Ester Coen su "La Repubblica" riportò le parole del curatore, che voleva trasformare la sezione italiana da un luogo fisico ad uno spazio virtuale, permeando l'intera mostra. Sulla facciata del Padiglione Italia vennero poste anche le bandiere di centonovantadue Paesi, per accentuare il nuovo spirito globale della Biennale e del Palazzo Centrale. L'Italia si trovò, dunque, ad essere accolta nel Padiglione Venezia, fino a due anni prima relegato ad ufficio stampa e, secondo la storica, fortemente decentrato rispetto al resto della mostra³⁹⁷. Sempre su "La Repubblica", invece, Pier Giovanni Castagnoli non si disse

³⁹⁵ B. Rose, *Venezia non è un carnevale*, in "Arte In", n. 110, agosto-settembre 2007, p. 47.

³⁹⁶ P. Baratta, *Presentazione*, in *La Biennale di Venezia 49a Esposizione Internazionale d'Arte. platea dell'umanità = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = plateau de l'humanité (Platea dell'umanità = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = plateau de l'humanité)*, a cura di H. Szeemann e C. Liveriero Lavelli (Venezia, 10/06/2001 - 04/11/2001), Electa, Milano 2001, vol. 1, p. XI.

³⁹⁷ E. Coen, *Una vetrina che non rappresenta il nostro paese. Uno sgarbo agli italiani*, in "La Repubblica", 8 giugno 2001.

contrario alla scelta fatta dal curatore, che trovò migliore per la partecipazione nazionale, in quanto ormai i commissari non davano più niente e che comunque la presenza italiana non era stata indebolita dalla decisione, in quanto erano presenti Alighiero Boetti, Marisa Merz e Mimmo Rotella in diverse parti dell'esposizione³⁹⁸. Anche il critico Renato Barilli sul "Corriere della Sera" non denunciò la scelta di Szeemann, in quanto ormai gli artisti italiani nel Padiglione Centrale stavano venendo ghettonizzati ed era più proficuo distribuirli nelle varie mostre³⁹⁹.



Fig. 71: 49. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 2001, esterno del Padiglione Venezia con la dicitura "Niente da vedere, niente da nascondere", courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Nel Padiglione Venezia, quindi, venne allestita la mostra "Alighiero Boetti. Niente da vedere niente da nascondere", commissionata da Pio Baldi, direttore generale della DARC, lo storico Paolo Colombo e la direttrice della GNAM Sandra Pinto, che affidarono il ruolo di curatori a Anna Mattiolo, direttrice del servizio d'arte della Parc, alla curatrice Antonella Soldaini, agli storici dell'arte Diletta Borromeo e Massimo Mininni⁴⁰⁰. Scelsero di allestire solo una

³⁹⁸ P. G. Castagnoli, *I nostri artisti disseminati senza padiglione. Macché sgarbo, meglio così*, in "La Repubblica", 8 giugno 2001.

³⁹⁹ R. Barilli, *Ma Boetti e Rotella avrebbero meritato di più*, in "Corriere della Sera", 8 giugno 2001.

⁴⁰⁰ P. Baldi, *Alighiero Boetti. Niente da vedere, niente da nascondere*, in *La Biennale di Venezia 49a Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 66.

personale di Alighiero Boetti, deceduto nel 1994, discostandosi dal tema della Biennale che, invece, ricercava una maggiore contemporaneità, come riportò la critica Lidia Panzeri su “Vernissage”⁴⁰¹. Coen, inoltre, commentò la scelta come strumentale ad un discorso di politica dell’apparenza, scegliendo un artista storicizzato per evitare di inserirsi nel dibattito contemporaneo che invece la Biennale voleva proporre⁴⁰². Fanelli, sulle pagine di “Vernissage”, invece, parlò della scelta di esporre soprattutto opere degli anni Sessanta come un modo per “non scontentare nessuno”, mentre si stava ancora discutendo sulla possibilità di ridare all’Italia un padiglione più consono⁴⁰³.

Al progetto, oltre al Ministero e la DARC, collaborarono anche il Centro per le Arti Contemporanee, che stava iniziando i lavori per il museo del XXI secolo, in continuità con la Galleria Nazionale d’Arte Moderna (GNAM), insieme all’archivio Boetti, come riportato da Baldi nel catalogo. Fu celebrato un artista che aveva avuto numerose partecipazioni alla Biennale e che vinse anche una menzione d’onore nel 1990 per la sua personale nell’ex Padiglione Italia. Baldi affermò che fu scelto come artista perché ancora attuale, creando un filo rosso tra l’arte del passato e quella del presente. La mostra era stata allestita come una retrospettiva dei suoi lavori, evidenziando i tratti salienti della sua carriera, come la *Mappa* realizzata tra il 1972 e il 1973 (Fig. 72)⁴⁰⁴. Fanelli ne evidenziò anche il ruolo di antesignano della cultura globale, oltre che uno degli artisti italiani più accreditati a livello internazionale⁴⁰⁵. Il critico Germano Celant per l’occasione pubblicò anche un breve catalogo edito da Skira sulla produzione dell’artista, anche se slegato dalla mostra veneziana⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ L. Panzeri, *Neonazionalismo e nuove geografie*, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, n. 17, giugno 2001, p. 10.

⁴⁰² E. Coen, *Una vetrina che non rappresenta il nostro paese...*, op. cit.

⁴⁰³ F. Fanelli, *Mamma Biennale, morbida e onnivora*, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, n. 18, luglio-agosto 2001, p. 5.

⁴⁰⁴ P. Baldi, *Alighiero Boetti...*, op. cit., p. 66.

⁴⁰⁵ F. Fanelli, *I padiglioni nazionali...*, op. cit., p. 11.

⁴⁰⁶ G. Celant, *Alighiero Boetti*, Skira, Milano 2001.



Fig. 72: Alighiero Boetti, *Mappa*, 1972-73, arazzo, MAXXI.

Fanelli su “Vernissage” riportò anche la scelta di esporre nell’altra ala del Padiglione Venezia i vincitori del concorso “-D40”, riservato ad architetti sotto i quarant’anni e organizzato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Direzione Generale per l’Arte e l’Architettura Contemporanea (DARC), in cui si chiedeva di progettare lo spazio informativo per il suddetto ministero⁴⁰⁷. Nel comunicato stampa diramato per la mostra si piegò l’intenzione degli enti ministeriali di valorizzare il passato, con l’omaggio ad un grande artista internazionale, insieme alla promozione del presente, tramite il concorso dedicato ai giovani, che fu vinto da Studio.eu con “Drinc DARC”, un progetto che invitava il visitatore al riposo e alla riflessione, liberandolo dai disagi fisici di una visita in museo⁴⁰⁸.

Per il concorso si scelsero, oltre a Pio Baldi, dei commissari diversi rispetto all’altra mostra: Lorenza Bolelli, responsabile del marketing e della comunicazione del Ministero, Margherita

⁴⁰⁷ F. Fanelli, *I padiglioni nazionali*, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, n. 18, luglio-agosto 2001, p. 11.

⁴⁰⁸ ASAC, FS, AV, b. 747: “Comunicato stampa” 30 maggio 2001.

Guccione, direttrice del Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), e l'architetto Mosè Ricci⁴⁰⁹.

Venne realizzato anche un catalogo a parte, curato dai commissari Bolelli e Felci, per spiegare i vari progetti presentati. Lì Baldi riportò la presenza di ben quindici gruppi di giovani architetti italiani per creare l'infospazio della DARC. Nelle varie proposte, per quando diverse, prevaleva un approccio leggero nell'illustrare le attività istituzionali, liberandole da un'immagine rigida e impostata, cercando di coinvolgere il più possibile il visitatore in maniera attiva⁴¹⁰. Mosè Ricci nel catalogo aggiunse che le proposte presentate si potevano inserire idealmente in due filoni differenti: uno legato alla natura e ai materiali architettonici utilizzati, mentre un altro "ambientale", caratterizzato da uno spazio strettamente legato al comportamento dei visitatori, in cui figurava anche il progetto vincente⁴¹¹.

Lo studio, nato a Berlino solo l'anno prima, era composto dalle tre architetto italiane Paola Cannavò, Maria Ippolita Nicotera e Francesca Venier, il cui lavoro era orientato alla ricerca di un rapporto tra architettura e paesaggio, come spiegato nella pagina a loro dedicata del catalogo. Lì spiegarono come il progetto fosse animato dalla volontà di creare un ambiente confortevole per il visitatore, che, dopo aver passato ore a girare per i vari padiglioni, aveva bisogno di un bicchiere d'acqua e una poltrona comoda su cui riposarsi, dove avrebbe trovato un video esplicativo sulle attività istituzionali della DARC. Nell'ingresso laterale del Padiglione Venezia vennero, quindi, posti dei totem colorati pieni di bicchieri, per invitare ad entrare per trovare i distributori d'acqua. Lo spazio ideato era volutamente semplice, pensato per favorire l'incontro e la comunicazione, sia interpersonale, che tramite il video (Fig. 73)⁴¹².

⁴⁰⁹ P. Baldi, *Alighiero Boetti...*, op. cit., p. 66.

⁴¹⁰ P. Baldi, *La direzione della contemporaneità*, in *-D40. Idee per uno spazio informativo*, a cura di L. Bolelli, L. Felci, Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, Palombi Editori, Roma 2001, p. 3.

⁴¹¹ M. Ricci, *-D40*, in *-D40...*, op. cit., p. 7.

⁴¹² Studio.eu, *DRINC DARC*, in *-D40...*, op. cit., p. 44.



Fig. 73: Studio.eu, *Drinc DARC*, 2001, installazione con video, dispenser e poltrone, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Nel 2003 venne allestita la Biennale “Sogni e Conflitti-La dittatura dello spettatore”, diretta da Francesco Bonami, coadiuvato anche da altri curatori, tra cui un giovane Massimiliano Gioni, che si occupò della “Zona”, che il critico Massimo Mattioli nella sua recensione su “Arte In” spiegò che doveva essere lo spazio italiano, nonostante la DARC avesse nuovamente utilizzato il Padiglione Venezia per esporvi un nuovo concorso⁴¹³. Fanelli aggiunse che anche per la “Zona” furono scelti dei giovani artisti italiani, mentre la DARC presentò i quattro finalisti del premio-acquisto da parte del Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI)⁴¹⁴.

Come testimonia uno scambio di mail tra Lorenza Bolelli a Roberto Rosolen, dal momento che ancora non si parlava di costruire uno spazio per l'Italia, urgeva stabilire una collaborazione tra la Biennale e la DARC, per coordinarsi sulla promozione artistica e culturale, sul mantenimento della sede del Padiglione Venezia e la logistica annessa⁴¹⁵. Venne, quindi, redatto un protocollo d'intesa, stabilendo la collaborazione tra i due enti per la promozione e diffusione dell'arte contemporanea, coproducendo le otto sezioni in cui la mostra era stata divisa dal curatore Bonami, anche tramite la richiesta di finanziamenti

⁴¹³ M. Mattioli, *Abbecedario veneziano*, in “Arte In”, n. 86, agosto-settembre 2003, p. 65.

⁴¹⁴ F. Fanelli, *Le nazioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 40, luglio-agosto 2003, pp. 8-10.

⁴¹⁵ ASAC, FS, AV, b. 789: “Mail del 28 aprile 2003 da Lorenza Bolelli a Roberto Rosolen”.

pubblici dal Ministero dell'Economia e delle Finanze, con una particolare attenzione dalla produzione del Mezzogiorno italiano⁴¹⁶.

Tramite Fax, Pio Baldi notificò, poi, Bonami della scelta di esporre nel Padiglione Venezia i vincitori del concorso, seguendo il tema "Un'opera per il Centro", per ampliare la collezione del Centro Nazionale per le Arti Contemporanee di Roma, ed informando che i quattro artisti erano anche eligibili per il Premio della Giuria Internazionale e il Premio del Pubblico. La mostra fu curata da Paolo Colombo e dalla storica dell'arte Monica Pignatti Morano, mentre l'allestimento fu affidato all'architetto Stefano Filippi⁴¹⁷.

Baldi, nuovamente in qualità di commissario, nel catalogo della mostra spiegò i criteri di selezione del concorso, che fu aperto ad artisti italiani e stranieri domiciliati da almeno sei mesi sotto i trentacinque anni. Tra quattrocentodieci artisti ne vennero selezionati quattro: Charles Avery, Avish Khebrezadeh, Sara Rossi e Carola Spadoni. Le loro opere, una volta terminata la Biennale, dovevano confluire nelle collezioni del MAXXI di Roma, che stavano venendo incrementate soprattutto grazie ad acquisizioni, donazioni e premi di concorso⁴¹⁸.

Venne realizzato anche un breve catalogo della mostra, con interventi degli artisti stessi e dei curatori. Lì Charles Avery descrisse la sua opera senza titolo, costituita da due elementi principali: un tavolo scultura al centro e una serie di dieci disegni appesi sulle pareti che dovevano spiegare la storia dell'"art atom", un oggetto dalla forma tetraedrica posto al centro dell'installazione. L'oggetto era composto da quindici atomi, ognuno dipinto di un colore diverso, che dovevano realizzare altrettante composizioni diverse, in cui due facce erano sempre nascoste⁴¹⁹. Baldi giustificò la scelta dell'artista per la sua complessa ricerca e particolare inventiva, anche nell'uso del disegno nel creare forme espressive variegata⁴²⁰.

Avish Khebrezadeh, invece, con la videoinstallazione *Le canottiere fiorite* (Fig. 74) fece una riflessione sullo spaesamento culturale, che lei stessa aveva vissuto, in quanto si era trasferita prima dall'Iran all'Italia e poi agli Stati Uniti. A questa aggiunse anche un discorso sulla transizione generazionale, in particolare nella crescita da bambini ad adulti, come spiegò Paolo Colombo nel catalogo. L'animazione era realizzata basandosi su suoi disegni fissi su

⁴¹⁶ ASAC, FS, AV, b. 789: "Protocollo d'intesa tra DARC e La Società di cultura La biennale di Venezia per la realizzazione del progetto di promozione e coproduzione delle sezioni/isole della 50. Esposizione Internazionale d'Arte".

⁴¹⁷ ASAC, FS, AV, b. 789: "Fax del 21 febbraio 2003 da Pio Baldi a Francesco Bonami".

⁴¹⁸ P. Baldi, *Un'opera per il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo - MAXXI. Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003*, in *50esima Esposizione Internazionale d'Arte. Sogni e Conflitti - La Dittatura dello Spettatore (Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore)*, a cura di F. Bonami e M. L. Frisa (Venezia, 15/06/2003 - 02/11/2003) Marsilio Editori, Venezia 2003, p. 550.

⁴¹⁹ C. Avery, *Regarding the art-atom*, in *Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003*, a cura di M. Pignatti Morano, S. Vannini, Gangemi Editore, Roma 2003, pp. 15-16.

⁴²⁰ P. Baldi, *Un'opera per il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo...*, op. cit., p. 550.

carta, realizzati con matite, pastelli, olio d'oliva e acquerello. La voluta povertà dei materiali doveva ricordare l'immaginario delle montagne del suo paese d'origine, a cui era ancora legata⁴²¹. Baldi descrisse le opere come risultati visionari e malinconici, dove veniva espressa una forte poetica e in cui convivevano la sua cultura d'origine e la sua formazione italiana⁴²².



Fig. 74: Avish Khebrezadeh, *Le canottiere fiorite*, 1996, matita e olio d'oliva su carta.

Sara Rossi presentò il video *Oz, trilogia*, che si apriva su un paesaggio insieme naturale e astratto, che rappresentava una radura accogliente, dove compariva un Pulcinella girovago, che si fermava per creare un piccolo set per il teatro, tramite cui mostrava gli strumenti del mestiere, come spiegato dall'artista nel catalogo⁴²³. Cornelia Lauf esaltò la produzione di Rossi, per i suoi video colti, che attingevano alla storia artistica italiana, in questo caso proprio alla commedia dell'arte, fondendo la video-arte con la scuola di Tiepolo⁴²⁴. Anche Baldi, per commentare la scelta dell'artista per il premio, ne esaltò la padronanza nella produzione di immagini, attinta proprio dalle tradizioni italiane ed europee⁴²⁵.

Infine, Carola Spadoni espose il mediometraggio *Giravolte*, in cui utilizzò gli stilemi del genere Western per mettere in scena un momento di passaggio ricco di silenzi riflessivi. La *cowgirl* protagonista, interpretata dalla stessa Spadoni, si trovava in un attimo di stanchezza,

⁴²¹ P. Colombo, *Adamo ha perso la mucca*, in *Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003...*, op. cit., pp. 34-36.

⁴²² P. Baldi, *Un'opera per il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo...*, op. cit., p. 550.

⁴²³ S. Rossi, *Le Cocu Magnifique*, in *Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003...*, op. cit., p. 42.

⁴²⁴ C. Lauf, "I see Rossi", in *Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003...*, op. cit., pp. 51-52.

⁴²⁵ P. Baldi, *Un'opera per il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo...*, op. cit., p. 550.

dopo la costante necessità di doversi affermare sugli altri, chiedendosi se forse non si sentisse più bene nel suo ruolo⁴²⁶. Cristina Perrella nel catalogo fece una panoramica sulla produzione dell'artista, che veniva da tre generazioni di cineasti, da cui attinse lo sperimentalismo della Roma degli anni Settanta nell'utilizzo di più linguaggi, come teatro, arti visive, poesia e video. Nell'opera presentata cambiò di segno il genere più maschile del panorama statunitense, mettendo una ragazza come protagonista, volendosi distaccare dalla banalità del cinema "preconfezionato" e realizzare un'alternativa⁴²⁷.

Con la 51esima Biennale del 2005 l'Italia fu nuovamente isolata in quello che Di Martino chiamò "ex Padiglione Venezia", dove esposero nuovamente i vincitori del concorso tenuto dalla DARC per l'acquisto di un'opera per il MAXXI⁴²⁸. Nel catalogo il presidente della Biennale Davide Croff sottolineò che era grazie alla DARC se l'Italia poteva comunque partecipare alla mostra in via "speciale", esaltando poi le iniziative dell'Ente di diffusione dell'arte nazionale, sia all'estero che nelle regioni del Sud. Però non nell'ambiente veneziano⁴²⁹.

Il commissario Baldi, nel documento per il Ministero sulla partecipazione dell'Italia alla Biennale, illustrò le caratteristiche della mostra, in cui esposero i quattro vincitori della terza edizione del "Premio per la Giovane Arte italiana", aperto ad artisti italiani e stranieri, domiciliati da almeno un anno in Italia, sotto i trentacinque anni. Il tema del concorso era "Un'opera per il MAXXI", museo in cui sarebbero poi confluite le opere vincitrici. La partecipazione fu ampia, per quanto inferiore rispetto alla precedente edizione, con trecentosettantasette candidati, con soli quattro vincitori, che furono Carolina Raquel Antich, Manfredi Beninati, Loris Cecchini e Lara Favaretto⁴³⁰. Il comunicato stampa che fu diramato riportò inoltre che i vincitori ottennero anche un compenso pari a 6.000 euro per la progettazione e 15.000 per la realizzazione dell'opera, oltre alla possibilità di esporre all'interno della Biennale nel Padiglione Venezia, ottenendo così l'opportunità di concorrere anche al Premio della Giuria Internazionale e al Premio del Pubblico⁴³¹.

Carolina Raquel Antich presentò una serie di quadri, che Colombo elogiò nel catalogo dedicato alla mostra come perfetta coniugazione tra delicatezza e forza, con una particolare

⁴²⁶ C. Spadoni, *Dio è morto*, in *Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003...*, op. cit., p. 58.

⁴²⁷ C. Perrella, *All'orizzonte l'utopia*, in *Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003...*, op. cit., pp. 65-68.

⁴²⁸ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 122.

⁴²⁹ D. Croff, *Introduzione*, in *51. Esposizione Internazionale d'Arte. Sempre un Po' Più Lontano La Biennale di Venezia 51a Esposizione internazionale d'arte (L'esperienza dell'arte, sempre più lontano)*, a cura di R. Martignoni e M. Mian (Venezia, 12/06/2005 - 06/11/2005), Marsilio Editori, Venezia 2005, vol. 1, p. XIII.

⁴³⁰ ASAC, FS, AV, b. 832: "Documento del Ministero per i beni e le attività culturali e la DARC sulla partecipazione dell'Italia alla Biennale".

⁴³¹ ASAC, FS, AV, b. 832: "Comunicato stampa della DARC insieme al MAXXI".

semplicità nell'iconografia che ricordava i libri illustrati per bambini, suscitando nello spettatore adulto delle memorie del passato. Antich con le sue opere voleva offrire un momento di introspezione all'osservatore legata ad un'infanzia spesso dimenticata⁴³².

Manfredi Beninati, invece, nel catalogo descrisse il proprio progetto, *Prendere appunti per un sogno da iniziare di pomeriggio e continuare la notte....*, come la realizzazione di una stanza su cui ci si poteva affacciare solo da alcune fessure, per vedere un salotto ottocentesco con diversi oggetti, tramite cui si poteva ricostruirne la storia. La segretezza dell'installazione doveva riflettere sulla privatezza dei pensieri e delle stanze di ognuno: solo chi ha concepito un'idea può comprenderne appieno il concetto, come solo chi ha vissuto un dato luogo può conoscerne la storia⁴³³.

Loris Cecchini presentò una serra realizzata con materiali avveniristici, intitolata *Monologue Patterns* (Fig. 75). Era possibile anche entrare dentro l'opera, come riporta Colombo nel catalogo, per esperire un non-luogo, che invitava all'autoriflessione o, appunto, ad un monologo⁴³⁴. L'artista spiegò che il sottotitolo, *Crisalide*, doveva creare un collegamento con la trasformazione che i bruchi intercorrono per diventare farfalle, contenendo la sua bellezza prima della schiusa⁴³⁵.



Fig. 75: Loris Cecchini, *Monologue Patterns (Crisalide)*, 2005, Struttura metallica, plexiglas, optical lighting film 3M, piante artificiali, MAXXI, courtesy dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁴³² P. Colombo, *Quattro opere per il MAXXI*, in *Premio per la Giovane Arte italiana, 2004-2005: Manfredi Beninati, Lara Favaretto, Loris Cecchini, Carolina Raquel Antich*, a cura di M. Pignatti Morano, P. Colombo, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento per i beni culturali e paesaggistici, DARC Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Electa, Milano 2005, pp. 18-19.

⁴³³ M. Beninati, *Progetto*, in *Premio per la Giovane Arte italiana...*, op. cit., pp. 44-45.

⁴³⁴ P. Colombo, *Quattro opere per il MAXXI...*, op. cit., p. 19.

⁴³⁵ L. Cecchini, *Progetto*, in *Premio per la Giovane Arte italiana...*, op. cit., pp. 58-59.

Infine, Lara Favaretto realizzò l'installazione video *La terra è troppo grande*, visibile solo da una tettoia che sporgeva all'esterno del padiglione (Fig. 76). Colombo descrisse l'opera come un'allusione alla memoria e al potenziale artistico che risiede in ognuno nella forma di uno spazio personale. L'artista usava spesso immagini di pubblico dominio e, per la creazione di quest'opera, era partita dall'immagine di un tavolo⁴³⁶. A questo l'artista aggiunse che l'installazione doveva essere un vero e proprio invito al gioco, come base per l'architettura umana⁴³⁷.



Fig. 76: Esterno del Padiglione Venezia alla 51esima Biennale (2005), courtesy dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

La continua esclusione dell'Italia dall'averne un vero e proprio spazio causò alcuni malcontenti: sulle pagine di "Flash Art" il direttore della rivista Giancarlo Politi spiegò l'iniziativa "Padiglione Italia. Out of Biennale", che si sarebbe tenuta al Trevi Flash Art Museum come forma di protesta nei confronti della mostra veneziana per non aver ancora ridato un padiglione alla sua stessa nazione. Il critico paragonò l'esperienza della Biennale veneziana con le altre grandi mostre internazionali, come Documenta o la Biennale di San Paolo, in cui lo stato organizzatore aveva sempre un posto di privilegio per esporre la propria arte e farla conoscere nel mondo. Al Trevi Flash Art Museum venne, dunque, allestito uno spaccato della realtà artistica italiana contemporanea, cercando di sopperire in questo modo

⁴³⁶ P. Colombo, *Quattro opere per il MAXXI...*, op. cit., p. 19.

⁴³⁷ L. Favaretto, *Progetto*, in *Premio per la Giovane Arte italiana...*, op. cit., pp. 70-71.

alle mancanze veneziane⁴³⁸. Anche sulle pagine di “Espoarte” venne polemizzata la scelta dalla critica Livia Savorelli e Viviana Siviero, in quanto non presentare i propri artisti in un panorama così importante a livello internazionale era una scelta poco saggia e che comunque le mostre della DARC non erano uno specchio della ricerca contemporanea del paese, né erano frutto di un lavoro rigoroso. Annunciarono, però, che dalla Biennale di Architettura del 2006 l’Italia sarebbe tornata ad avere un proprio spazio all’Arsenale⁴³⁹.

Franco Fanelli su “Vernissage”, inoltre, riportò che, in vista delle critiche mosse alla Biennale, per l’edizione del 2007 era già stata annunciata come commissaria per l’Italia Ida Gianelli, direttrice del Castello di Rivoli - Museo d’arte contemporanea, mentre il Padiglione Venezia sarebbe finalmente tornato alla gestione comunale⁴⁴⁰.

⁴³⁸ G. Politi, *Padiglione Italia. Out of Biennale*, in “Flash Art”, n. 253, agosto-settembre 2005, p. 55.

⁴³⁹ L. Savorelli, V. Siviero, *Mondo Veneziano*, in “Espoarte”, n. 36, agosto-settembre 2005, pp. 36-42.

⁴⁴⁰ F. Fanelli, *I padiglioni ai giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, n. 62, luglio-agosto 2005, p. 7.

3.2 Il ritorno a Venezia e l'omaggio a Emilio Vedova (2007)

Dopo l'interruzione della rassegna di arte decorativa nel 1972, nel 2007 il Padiglione Venezia tornò finalmente ad ospitare le mostre del suo legittimo proprietario, mentre l'Italia espose nel nuovo spazio nella Tesa delle Vergini presso l'Arsenale, come venne riportato dal presidente dell'Ente Davide Croff nel catalogo⁴⁴¹. A tal proposito aggiunse, in un libro dedicato alla mostra che si tenne nel Padiglione Venezia, che la sua riqualificazione rientrava in un progetto più ampio di restituzione di spazi espositivi alla città, con lo scopo di favorirne la crescita culturale⁴⁴². Franco Batacchi sulle pagine di "Arte In" sottolineò l'apporto fondamentale della Regione Veneto nel convincere Croff a riassegnare il padiglione alla gestione comunale. Il critico si augurava anche che lo spazio potesse essere utilizzato nuovamente per lo scopo per cui era stato costruito, allestendo mostre dedicate al design del nord-est italiano, così da aiutare la produzione artigianale artistica in un contesto di sempre maggior industrializzazione⁴⁴³. Un articolo della rivista "Il Venezia" aggiunse anche l'entusiasmo del sindaco della città Cacciari e la scelta di coinvolgere istituzioni regionali e provinciali nella gestione del Padiglione, dei commissari e dei curatori che avrebbero allestito le mostre, stabilendo un forte radicamento nel territorio⁴⁴⁴. La nota informativa sugli interventi di manutenzione testimonia, inoltre, il forte contributo a livello economico della Regione nella rimessa a nuovo dello spazio, sostenendo interamente i lavori⁴⁴⁵.

Come informa Di Martino, furono scelti, dunque, i curatori dalle tre maggiori realtà culturali veneziane: Luca Massimo Barbero dalla Peggy Guggenheim Collection, Angela Vettese dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, e Chiara Bertola dalla Fondazione Querini Stampalia. Questi scelsero di realizzare un omaggio al grande pittore veneziano Emilio Vedova, che era deceduto l'anno precedente, mettendolo in dialogo con altri artisti⁴⁴⁶. Franco Fanelli, nel libretto omaggio de "Il Giornale dell'Arte" dedicato alla Biennale del 2007, disse che la scelta di esporre Vedova era forse la più ovvia, per celebrare il ritorno del padiglione in mano

⁴⁴¹ D. Croff, *Introduzione*, in *52. Esposizione Internazionale d'Arte. Pensa con i sensi - senti con la mente. L'arte al presente (Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente)*, a cura di R. Storr (Venezia, 10/06/2007 - 21/11/2007), Marsilio Editori, Venezia 2007, p. XIII.

⁴⁴² D. Croff, *Introduzione*, in *Omaggio a Vedova...*, op. cit., p. 19.

⁴⁴³ F. Batacchi, *Padiglione Venezia, com'è triste la laguna*, in "Arte In", n. 110, agosto-settembre 2007, pp. 55-56.

⁴⁴⁴ GL. BE., *Padiglione Venezia rinnovato*, in "Il Venezia", 22 marzo 2007, p. 30.

⁴⁴⁵ ASAC, FS, AV, b. 857: "Nota informativa sugli interventi di manutenzione del Padiglione Venezia".

⁴⁴⁶ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 128.

comunale, ma non per questo meno rilevante: infatti, fu approfondito sia il rapporto tra l'artista e Venezia, che quello con la Germania, per lui una seconda patria, tramite le opere di Georg Baselitz e i video delle conferenze e lezioni che tenne con Joseph Beuys⁴⁴⁷.

Nel comunicato stampa si spiegò che l'artista veneziano era stato scelto per la sua lunga e costante partecipazione alla Biennale, che si voleva omaggiare dopo la sua scomparsa. Fu possibile realizzare la mostra anche grazie al contributo della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, che aiutò nella realizzazione del catalogo e concesse il prestito dell'opera *Senza Titolo (Als ob)* (Fig. 77), che aveva fatto guadagnare all'artista il Leone d'Oro alla carriera nel 1997⁴⁴⁸.



Fig. 77: Emilio Vedova, *Senza Titolo (Als ob)*, 1996-1997, pittura, corde, carboni, sabbia, stracci, carta, combustioni su legno e "bricole", Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Oltre a Baselitz, vennero invitati anche Gerhard Richter e Sigmar Polke, con una lettera che recitava come segue:

Dear Mr ...,

⁴⁴⁷ L. Cappellini, F. Fanelli, *La Biennale 2007 Live: fotoreportage da Venezia*, Allemandi & C., Torino 2007, p. 84.

⁴⁴⁸ ASAC, FS, AV, b. 857: "Comunicato Stampa".

The Foundation La Biennale di Venezia, together with Regione Veneto and the Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, they agree the moral necessity to organize an Homage to Emilio Vedova to be hosted at the "reopening" of the Venice Pavilion in the Biennale's gardens. Coincidentally the 52nd International Art Exhibition is the first to be held following the artist's departure. The Emilio and Annabianca Vedova Foundation according with the three Curators of the exhibition in the Venice Pavilion: Luca Massimo Barbero Curator of the Peggy Guggenheim Museum, Chiara Bertola Curator of the Contemporary Art section of the Querini Stampalia Foundation and Angela Vettese President of the Bevilacqua La Masa Foundation has conceived an exhibition that would include, together with the work of the master, significant and personal testimonies from artists who share a mutual esteem and poetic affinity with the late artist. We would be honored to have, as part of this homage, your valued contribution: a select work or group of works, accompanied by possible photographs and a short statement on the artist that expresses the unique connection that existed between you. We understand that timing is almost impossible and will ask a strong task from your part and your organization but it will be extremely generous from your part towards Vedova's Homage to participate in this exhibition. Understanding timing would you please indicate which works of art you would like to contribute along with their details and their current location. The Biennale as the Foundation who carries the memory of his work, will be extremely grateful to receive your interest in this Homage, due to the interest that the Maestro showed about your former relation and friendship.

Please excuse us for the urgency and timeliness with which we make this request, for which we are very aware; this has been the result of a series of logistical complications, but the Biennale structure will follow and take care of any technical request and any of your indications. The Biennale di Venezia will be at your disposal in order to reply to any of your further questions about the project and your kind participation. We kindly ask you or your assistant to contact as soon as you can Mr. Paolo Cimarosti at the following number: +39 335 1279641 (email paolo.cimarosti@labiennale.org). Mr. Cimarosti will put in contact with the curators charged by us that will be pleased to illustrate and collaborate at their best with you.

We wish to sincerely thank you for your consideration, and await your proposal for which we shall be forever grateful, and which we envision will benefit a most felicitous homage in Emilio's native city and figure of the international art world.⁴⁴⁹

Da uno scambio mailistico tra Vettese e Aurora di Mauro, però, risulta che Polke non rispose, mentre Richter declinò l'invito, perché trovava le tempistiche troppo strette, in quanto era stato contattato solo un mese prima dell'apertura della Biennale⁴⁵⁰. Solo Baselitz rispose positivamente, inviando sei opere inedite, pensate proprio in dialogo con l'amico, collaborando anche attivamente alla realizzazione del catalogo. I grandi teleri monocromi dell'artista tedesco furono posti nella parete curva del padiglione (Fig. 78), abbracciando idealmente l'opera di Vedova, come riportato nel comunicato stampa⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ ASAC, FS, AV, b. 857: "Lettere di invito del 15 maggio 2007 da Gaetano Guerci a Gerhard Richter, George Baselitz e Sigmar Polke".

⁴⁵⁰ ASAC, FS, AV, b. 857: "Mail del 19 maggio 2007 da Angela vettese a Aurora di Mauro".

⁴⁵¹ ASAC, FS, AV, b. 857: "Comunicato Stampa".



Fig. 78: Allestimento interno del Padiglione Venezia con opere di Georg Baselitz alla 52. Biennale d'Arte (2007), courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Nelle sale laterali, invece, venne esposto del materiale video dalla mediateca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, con testimonianze dei lavori degli artisti Marina Abramovic, Vito Acconci, Vincenzo Agnetti, Joseph Beuys, Pierpaolo Calzolari, Gino De Dominicis, Rebecca Horn, Ketty La Rocca, Arnulf Rainer e dello stesso Vedova⁴⁵². I curatori in questa sezione volevano restituire interviste e performance di artisti che erano stati il cardine dell'esperienza della Biennale negli anni Settanta. Venne mostrato anche il diario di viaggio americano di Vedova, realizzato in Super8, per diffondere un'ulteriore memoria inedita dell'artista, come descritto dal Comunicato Stampa⁴⁵³.

Franco Batacchi su "Arte In" commentò la mostra in modo abbastanza negativo, in quanto ormai la Biennale aveva dato a Vedova già tutto, ovvero un premio e una partecipazione trentennale alla mostra, oltre al fatto che erano presenti anche altre due esposizioni dedicate all'artista in città: nella Torre Massimiliana dell'isola di Sant'Erasmus, anch'essa col sostegno del Comune, e alla Fondazione Peggy Guggenheim, quindi con la collaborazione di Luca Massimo Barbero. Per il critico l'"ingombrante" presenza di Vedova aveva impedito ad almeno tre generazioni di giovani artisti di presentarsi nel contesto della mostra veneziana e lo stava facendo anche in quell'occasione, occupando il Padiglione Venezia, dove sarebbe

⁴⁵² L. M. Barbero, C. Bertola, A. Vettese, *Omaggio a Vedova...*, op. cit., p. 29.

⁴⁵³ ASAC, FS, AV, b. 857: "Comunicato Stampa".

stato per lui più giusto riaccogliere le arti applicate veneziane⁴⁵⁴. Il presidente di Regione Giancarlo Galan, il presidente della Provincia Davide Zoggia e il sindaco Massimo Cacciari, sostennero l'idea di un nuovo utilizzo del Padiglione Venezia, in quanto sarebbe stato anacronistico riproporne l'uso invariato, risultando solo nella ghetizzazione delle arti decorative. Scegliendo un artista come Vedova, si voleva riattualizzare il padiglione, senza negare un legame col territorio, che invece diventava l'orientamento per la ricerca di nuove tematiche⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ F. Batacchi, *Padiglione Venezia, com'è triste la laguna...*, op. cit., p. 56.

⁴⁵⁵ G. Galan, D. Zoggia, M. Cacciari, *Presentazione*, in *Omaggio a Vedova...*, op. cit., p. 17.

3.3 “...fa come natura fece in foco” e la ricomparsa del vetro (2009)

Per la 53esima Biennale Internazionale d’Arte il curatore Daniel Birnbaum scelse il tema “Fare Mondi”, che voleva far riflettere su come le opere d’arte non fossero semplici oggetti, sottolineando in questo modo la differenza col design, in quanto queste dovevano riflettere l’idea di mondo che si voleva rappresentare, come descrisse Baratta nel catalogo⁴⁵⁶. A questo Birnbaum aggiunse un invito agli artisti di non sentirsi in dovere di rappresentare una nazione, ma solo sé stessi e la propria visione. Un altro modo di fare mondi, inoltre, era anche nel recupero di tradizioni passate, non come revival nostalgici, ma per creare nuovi strumenti di espressione⁴⁵⁷.

Su quest’ultimo punto si riallacciò il curatore del Padiglione Venezia Ferruccio Franzoia, che scelse di allestire una rassegna dedicata all’arte del vetro, che tornava così dopo quasi quarant’anni ai suoi spazi, chiamata *...fa come natura fece in foco*, citando un verso del *Paradiso* di Dante. Come informa il comunicato stampa, la rassegna voleva mostrare lo scenario più sperimentale dell’arte del vetro, dimostrando come fosse un settore ancora molto fertile e capace di costante rinnovamento⁴⁵⁸.

Per la mostra furono invitati nove artisti del vetro contemporanei e fu realizzato anche un omaggio a Toni Zuccheri, morto l’anno precedente, oltre all’allestimento di una sala commemorativa della produzione vetraria dagli anni Venti agli anni Sessanta⁴⁵⁹. Questa fu separata in modo netto dal resto dell’esposizione, tramite un velo che serviva ad accentuarne il distacco, allestendo vetri storici dalle maggiori collezioni private, poste tutte sullo stesso piano e senza cartellino, come riporta il catalogo della mostra⁴⁶⁰. Il comunicato stampa fece un breve elenco delle opere presenti in quella sezione, tra cui vetri soffiati di Vittorio Zecchin, gruppi di vasi realizzati su disegno di Carlo Scarpa, vetri pulegosi di Napoleone Martinuzzi, vetri primavera di Ercole Barovier e manufatti di Archimede Seguso e Flavio Poli⁴⁶¹.

⁴⁵⁶ P. Baratta, *Presentazione*, in 53. *Esposizione Internazionale d’Arte. Fare Mondi Making Worlds (Fare Mondi. Making Worlds)*, a cura di D. Birnbaum e J. Volz (Venezia, 07/06/2009 - 22/11/2009), Marsilio Editori, Venezia 2009, vol. 1, p. IX.

⁴⁵⁷ D. Birnbaum, *Presentazione*, in 53. *Esposizione Internazionale d’Arte...*, op. cit., vol. 1, p. XI.

⁴⁵⁸ ASAC, FS, AV, b. 921: “Comunicato Stampa *...fa come natura fece in foco*”.

⁴⁵⁹ F. Franzoia, *...fa come natura fece in foco* (Dante), in 53. *Esposizione Internazionale d’Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 190.

⁴⁶⁰ *Sala della Memoria*, in “*...fa come natura fece in foco*”: *Padiglione Venezia*, a cura di M. Arosio, Marsilio, Venezia 2009, p. 28.

⁴⁶¹ ASAC, FS, AV, b. 921: “Comunicato Stampa *...fa come natura fece in foco*”.

Dalla sala della memoria si passava poi al corridoio curvilineo dove erano esposti nove artisti del vetro: Cristiano Bianchin, Alessandro e Laura Diaz de Santillana, Ritsue Mishima, Yoichi Ohira, Maria Grazia Rosin, Lino Tagliapietra e Dale Chihuly. Nell'allestimento si decise di fare un rimando a Scarpa, tramite l'utilizzo dello stucco lucido bianco, come descrisse Marco Arosio nel catalogo (Fig. 78)⁴⁶².



Fig. 78: 53. Biennale Internazionale d'Arte, 2009, allestimento del Padiglione Venezia, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Il percorso iniziava con le opere di Cristiano Bianchin in vetro nero, materiale prediletto dall'artista, come spiegò nell'intervista in catalogo, perché gli permetteva di immaginare i suoi oggetti in modi diversi, lodandone la duttilità⁴⁶³. Ritsue Mishima, invece, presentò i suoi vetri cristallo incolori, tipici della tradizione muranese, che per lei rappresentavano momenti di meditazione e rilassamento⁴⁶⁴. I due fratelli Laura e Alessandro Diaz de Santillana concentrarono la loro ricerca rispettivamente l'una sull'effetto della luce proveniente dai finestroni e l'altro nei riflessi provenienti dall'accostamento di vetri con patine argentate e lacche dorate⁴⁶⁵. Yoichi Ohira, poi, presentò dei vasi, le cui forme ricordavano i movimenti del corpo umano, e dei vetri decorati con mosaici a murrine, riprendendo una lunghissima tradizione veneziana⁴⁶⁶. Lino Tagliapietra era l'unico tra gli artisti ad essere riuscito ad esporre nel Padiglione Venezia negli anni delle arti decorative, con quelli che lui definì dei

⁴⁶² M. Arosio, *Biennale e vetro*, in “...fa come natura fece in foco”..., op. cit., p. 8.

⁴⁶³ *In conversazione con Cristiano Bianchin*, in “...fa come natura fece in foco”..., op. cit., p. 10.

⁴⁶⁴ *In conversazione con Ritsue Mishima*, in “...fa come natura fece in foco”..., op. cit., p. 18.

⁴⁶⁵ M. Arosio, *Biennale e vetro*..., op. cit., pp. 8-9.

⁴⁶⁶ *In conversazione con Yoichi Ohira*, in “...fa come natura fece in foco”..., op. cit., p. 20.

vetri a clessidra semplici, che aveva realizzato per Galliano Ferro. Alla 53. Biennale presentò due opere che ricollegavano la produzione veneziana con l'arte dei Masai africani, da lui considerate culture artigianali affini⁴⁶⁷. Per ultima, in una zona buia e dal clima appartato fu collocata l'opera di Maria Grazia Rosin: una "macchina sensoriale" fatta di figure aliene fluttuanti in vetro bioluminescente, come descrisse Arosio nel catalogo⁴⁶⁸.

Infine fu dedicato un omaggio a Toni Zuccari, dove vennero esposti dei manufatti a cui stava lavorando dagli anni Novanta, quando aveva smesso di realizzare opere in vetro per sperimentale con più materiali, creando un'Arca di Noè con animali in gesso dipinto, cera, lamiera metallica, legno e bronzo con frammenti di vetro, prestati dal figlio Taddeo, che stava gestendo la ricca collezione del padre⁴⁶⁹.

All'esterno del padiglione venne allestita l'opera *Mille fiori Venezia* di Dale Chihuly (Fig. 79), una scultura in vetro costituita da cinquecento pezzi, includendo anche manufatti realizzati precedentemente dall'artista, come riportò nell'intervista in catalogo⁴⁷⁰.



Fig. 79: Esterno del Padiglione Venezia con *Mille fiori Venezia* di Dale Chihuly, 2008, vetro soffiato, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁴⁶⁷ In conversazione con Lino Tagliapietra, in "...fa come natura fece in foco"..., op. cit., p. 24.

⁴⁶⁸ M. Arosio, *Biennale e vetro...*, op. cit., pp. 8-9.

⁴⁶⁹ M. Arosio, *A proposito di Toni, conversazione con Taddeo Zuccheri*, in "...fa come natura fece in foco"..., op. cit., p. 26.

⁴⁷⁰ In conversazione con Dale Chihuly, in "...fa come natura fece in foco"..., op. cit., p. 12.

La mostra voleva essere di più di un semplice revival, ma nel suo tour dei padiglioni dei Giardini, Franco Fanelli riportò che c'era anche chi non era convinto dalla scelta di riaccogliere le arti decorative, perché troppo legate ad una produzione a fini turistici⁴⁷¹.

⁴⁷¹ F. Fanelli, *I padiglioni ai giardini*, in "Vernissage: il fotogiornale dell'arte", n. 106, luglio-agosto 2009, p. 15.

3.4 Il grande restauro del Padiglione e la mostra di Fabrizio Plessi (2011)

Nel 2011 il Padiglione, per volontà del Comune, fu completamente restaurato⁴⁷². Dopo i lavori fu pubblicato un volume che ne spiegò la storia e gli interventi realizzati grazie al supporto di Arnazà Navi, realtà veneziana nella produzione di barche, e della Fondazione Louis Vuitton, coordinati dall'azienda Fondaco Italia. Il sindaco Giorgio Orsoni nel suddetto libro spiegò che lo spazio, dopo la chiusura della rassegna di arti decorative, era progressivamente caduto in uno stato di degrado, a causa delle gestioni discontinue e dell'alto costo manutentivo, che aveva portato ad una diminuzione del suo uso⁴⁷³. Nel catalogo intervenne anche il presidente dell'azienda Arzanà Navi, Alberto Peruzzo, spiegando che, tramite il loro contributo, volevano che venisse restituito alla città un luogo sia fisico che simbolico tramite cui Venezia potesse affacciarsi allo spazio internazionale della Biennale, investendo per il futuro artistico della città⁴⁷⁴. Enrico Bressan, presidente di Fondaco, spiegò inoltre che si voleva recuperare la mission originale del Padiglione, tramite un'intelligente collaborazione tra pubblico e privato, attraverso un partenariato legato all'amore per Venezia, che sarebbe stato gestito dalla sua Fondazione anche negli anni a venire⁴⁷⁵.

Entrando nel merito delle azioni di recupero, l'esperto di chimica del restauro Mario Cherido spiegò che il Padiglione aveva subito modificazioni, sovrammissioni e spogliamenti di alcuni dei suoi elementi costitutivi nel corso degli anni, portando, quindi, ad un pessimo stato conservativo. Fu recuperata la pavimentazione originale voluta da Del Giudice, realizzata con numerose tipologie di pietre calcaree veronesi, che era stata ricoperta da una moquette, per nascondere avvallamenti e fessurazioni. All'esterno, invece, fu applicata una rivestitura in gomma bituminosa, per migliorare l'isolamento termico dell'edificio, oltre alla copertura per le infiltrazioni d'acqua e la sigillatura dei fori dei lucernari e di aerazione. Infine, fu posto un nuovo sistema d'illuminazione nella parte centrale e fu sostituito l'impianto di condizionamento, conformandolo alle norme vigenti⁴⁷⁶. Fu recuperata anche la scritta "Venezia" sopra l'edificio, simbolo di un'epoca che dava grande importanza al segno grafico, come ricorda Donata Cherido. L'iscrizione era segnata da numerose discontinuità

⁴⁷² M. Ballarin, *Architetture venete...*, op. cit., p. 33.

⁴⁷³ G. Orsoni, *Presentazione*, in *Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 5.

⁴⁷⁴ A. Peruzzo, *Arte per Venezia, arte per il mondo*, in *Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 21.

⁴⁷⁵ E. Bressan, *Restauro-azione*, in *Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 101.

⁴⁷⁶ M. Cherido, *Il restauro del Padiglione Venezia*, in *Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 105.

nell'intonacatura, con distacchi e rigonfiamenti. Col restauro fu applicata una finitura di colore bianco, dello stesso tipo del resto dell'edificio⁴⁷⁷.

Daniele Capra, su "Artribune", segnalò che Louis Vuitton l'anno precedente aveva anche contribuito al restauro della pala trecentesca della Chiesa di San Salvador, come una strategia per farsi apprezzare dalla città, dove da poco erano arrivati anche Miuccia Prada e François Pinault⁴⁷⁸.

Per la 54. Biennale la curatrice Bice Curiger scelse come tema "ILLUMInazioni", con riferimenti alla luce, alla poesia di Arthur Rimbaud e anche alla struttura di certi padiglioni nazionali. Per questo la curatrice scelse di esporre tra gli artisti contemporanei anche Jacopo Tintoretto, in quanto pittore della luce⁴⁷⁹.

Il Padiglione Venezia rinnovato accolse, quindi, una mostra di Fabrizio Plessi, curata da Renzo Dubbini e commissionata da Madile Gambier, chiamata "Mariverticali". Alberto Peruzzi spiegò nel catalogo della mostra che l'artista fu scelto proprio per il legame che aveva con Venezia, luogo ideale per le sue riflessioni sull'acqua⁴⁸⁰. Per la mostra realizzò un'installazione *site specific*, dove delle barche erano inclinate quasi al punto di rottura, come spiegò Dubbini nel catalogo. Queste erano intagliate in modo da mostrare delle immagini del mare, insieme al suo suono assordante, per restituire al visitatore un'esperienza forte (Fig. 81)⁴⁸¹. L'ambientazione era caratterizzata da una luce soffusa, in cui brillava l'acqua elettronica dai monitor posti sulle chiglie⁴⁸².

Plessi, inoltre, spiegò che scelse di realizzare dodici imbarcazioni per simboleggiare gli altrettanti mari del mondo, creando un'opera che rappresentasse il globo, riflettendo sull'ambiente e come questo potesse entrare nell'esperienza vissuta dal visitatore. Le barche volevano rappresentare anche una specie di arca di Noè che aiutasse a navigare nel nuovo mare digitale di internet⁴⁸³. Nelle sale laterali, poi, vennero proiettate delle immagini di acqua che sale, per continuare la riflessione. Ogni azione o rumore commesso dai visitatori rientrava nell'opera e nell'esperienza che veniva vissuta, creando qualcosa di unico per ognuno⁴⁸⁴. In un'intervista per "Espoarte", inoltre, Plessi aggiunse che con la sua acqua

⁴⁷⁷ D. Cherido, *L'identità del Padiglione Venezia*, in *Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 153.

⁴⁷⁸ D. Capra, *...e in gondola sale anche Vuitton*, in "Artribune", 1 aprile 2011, <https://www.artribune.com/attualita/2011/04/e-in-gondola-sale-anche-vuitton/#>, (consultato il 16/09/2022).

⁴⁷⁹ B. Curiger, *ILLUMInazioni*, in *54. Esposizione Internazionale d'Arte. ILLUMInazioni (ILLUMInazioni)*, a cura di B. Curiger e G. Carmine (Venezia, 04/06/2011 - 27/11/2011), Marsilio Editori, Venezia 2011, p. 37.

⁴⁸⁰ A. Peruzzo, *Introduzione*, in *Plessi: Mariverticali*, a cura di R. Dubbini, Peruzzo Editoriale, Padova 2011, p. 6.

⁴⁸¹ R. Dubbini, *Dell'acqua e di altri elementi*, in *54. Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., p. 484.

⁴⁸² F. Fanelli, *I padiglioni ai Giardini*, in "Vernissage: il fotogiornale dell'arte", n. 128, luglio-agosto 2011, p. 20.

⁴⁸³ F. Plessi, *Mari Verticali*, in *Plessi...*, op. cit., pp. 22-25.

⁴⁸⁴ R. Dubbini, *Sull'acqua e altri elementi*, in *Plessi...*, op. cit., pp. 10-11.

digitale voleva creare un “falso più vero del vero”, tramite le videoinstallazioni, per presentare la grande Madre Acqua. Con questa mostra, inoltre, l’artista segnava la sua dodicesima partecipazione alla Biennale, dimostrando la sua importanza e prolificità⁴⁸⁵.

Anche la mostra, come il restauro, fu patrocinata da Arzanà Navi e Louis Vuitton, che aveva già fatto da mecenate per un’altra esposizione di Plessi all’Isola della Maddalena in occasione della Vuitton Cup, in cui l’artista aveva già presentato l’installazione *Mari Verticali*⁴⁸⁶. Giuliana De Monte commentò la scelta dell’artista come un passo indietro rispetto a quanto era stato detto nel 2007, quando il Padiglione era tornato in mano Comunale, dove si era promesso di utilizzare lo spazio per nuove ricerche giovanili, usando il Padiglione Venezia come punto di riferimento e visibilità, mentre Plessi, con le sue dodici partecipazioni alla Biennale, non rientrava nella categoria, dimostrando da parte dei curatori una preferenza a puntare sull’identità storica della città, piuttosto che sulle novità⁴⁸⁷.



Fig. 80: 54. Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, 2011, esterno del Padiglione Venezia, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁴⁸⁵ E. Baldelli, *Fabrizio plessi: arrivederci (?) video. Finalmente mi sono preso una vacanza*, in “Espoarte”, n. 72, agosto-settembre 2011, pp. 26-29.

⁴⁸⁶ D. Capra, *...e in gondola sale anche Vuitton...*, op. cit.

⁴⁸⁷ G. De Monte, *Ricerche giovani al Padiglione Venezia? Mah, ci è parso di vedere Fabrizio Plessi...*, in “Artribune”, 6 giugno 2011, <https://www.artribune.com/tribnews/2011/06/ricerche-giovani-al-padiglione-veneziah-mah-ci-e-parso-di-vedere-fabrizio-plessi%e2%80%a6/#>, (consultato il 16/09/22).



Fig. 81: Fabrizio Plessi, *Mari verticali*, 2011, installazione video, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

3.5 “Silk map” e la Via della Seta tra Oriente e Occidente (2013)

Per la 55esima edizione della Biennale, il curatore Massimiliano Gioni, ritornato dopo la prima esperienza al fianco di Bonami nel 2003, scelse come tema il “Palazzo Enciclopedico”, una mostra-ricerca che doveva riflettere sugli artisti, il loro mondo e le loro spinte creative, come riportò Paolo Baratta nel catalogo⁴⁸⁸. A questo, il curatore aggiunse che si era ispirato dall’esperienza dell’artista Marino Auriti, che nel 1955 stava ideando il suo progetto per un museo immaginario che contenesse tutti i saperi del mondo, rimasto poi incompiuto e raccolto in quell’occasione da Gioni⁴⁸⁹.

Dopo il restauro del 2011 del Padiglione Venezia e la mostra sul vetro del 2009, per quell’edizione il commissario Madile Gambier scelse di riportare un’altra categoria di arte applicata, focalizzando la rassegna sull’arte tessile, affidando la cura della rassegna a Renzo Dubbini. Come spiegò il comunicato stampa, parteciparono come partner anche le storiche aziende veneziane Bevilacqua, Fortuny e Rubelli, baluardi dell’alta professionalità nel solco della tradizione⁴⁹⁰.

Fanelli, che già nel 2007 in occasione del recupero da parte del Comune auspicava che il padiglione potesse recuperare la sua mission originale, nella recensione su “Vernissage” elogiò il ritorno della tradizione tessile come musa ispiratrice⁴⁹¹. Anche il sindaco Orsoni durante la conferenza stampa a Ca’ Farsetti si disse intenzionato al recupero delle potenzialità offerte dal padiglione per la valorizzazione del territorio, in cui far coesistere l’arte contemporanea e l’artigianato d’eccellenza, come riporta un articolo di Venezia Today⁴⁹². La curatrice Giovanna Zabotti, in un’intervista per “Espoarte”, inoltre, sottolineò la volontà da parte del commissario Gambier di recuperare la mission originale del Padiglione, mostrando l’evoluzione che ha avuto l’arte applicata, trovando un nuovo dialogo e confronto con l’arte contemporanea. Anche gli artisti vennero scelti per mappare il più ampio territorio possibile,

⁴⁸⁸ P. Baratta, *Una mostra-ricerca*, in *55. Esposizione internazionale d’arte. Il Palazzo Enciclopedico Biennale Arte 2013 (Il palazzo enciclopedico. The Encyclopedic Palace)*, a cura di M. Gioni (Venezia, 01/06/2013 - 24/11/2013), Marsilio Editori, Venezia 2013, vol. 1, pp. 15-16.

⁴⁸⁹ M. Gioni, *È tutto nella mia testa?*, in *55. Esposizione internazionale d’arte...*, op. cit., vol. 1, pp. 23-24.

⁴⁹⁰ Comunicato Stampa della mostra “Silk Map”, Padiglione Venezia. 55. Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia.

⁴⁹¹ F. Fanelli, *I padiglioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, n. 150, luglio-agosto 2013, p. 16.

⁴⁹² La redazione, *Il rilancio dell’artigianato lagunare passa per il padiglione Venezia*, in “Venezia Today”, 3 maggio 2013, <https://www.veneziatoday.it/cronaca/padiglione-veneziana-biennale-2013.html>, (consultato il 13/09/22).

instaurando un discorso tra Oriente e Occidente sull'importanza della diversità, in quella che la curatrice definì un'ottica "glocal"⁴⁹³.

La mostra aggiungeva anche un particolare sguardo verso l'oriente, tramite una partecipazione di artisti di origini molto variegata, riflettendo sulla vecchia Via della Seta, che aveva di molto arricchito la Repubblica Serenissima⁴⁹⁴. Gambier nel catalogo spiegò che non si voleva esporre opere consolidate nella tradizione di Guido Cadorin o Gio Ponti, ma utilizzare la categoria del tessuto per sviluppare una riflessione tra artisti e luoghi e tra patrimonio storico e materia⁴⁹⁵. Il progetto fu affidato al direttore artistico Ewald Stastny, che si occupò della coordinazione dei lavori degli artisti, spingendoli a riflettere sull'aspetto duale manicheista della Via della Seta come incontro tra Oriente e Occidente, riaprendo le porte a quella strada, riqualificata in senso contemporaneo⁴⁹⁶. A questo aspetto Giovanna Zabotti, come portavoce di Fondaco, si ricollegò per porre l'attenzione anche sul rapporto tra diversi settori produttivi, che si erano riuniti per la mostra, augurandosi che lo spazio veneziano potesse tornare ad essere la vetrina per le arti applicate che era stato in passato⁴⁹⁷.

Parteciparono alla mostra il collettivo russo d'avanguardia AES+F, l'artista di origini libanesi Marya Kazoun, Anahita Razmi, tedesca di radice iraniana, Mimmo Roselli, Marialuisa Tadei e il sino-francese Yiging Yin, a conferma dell'intento multiculturale della mostra, come vero passaggio da Oriente a Occidente, come si spiegò nel catalogo⁴⁹⁸. Sintomatica di queste intenzioni era l'esperienza di Yiging Yin, come afferma egli stesso nel catalogo: nato in Cina, ha vissuto tutta la sua vita in Europa, percorrendo, quindi la Via della Seta, e coltivando due culture separate, tramite le tradizioni assorbite dai genitori e le novità del luogo dove si era trovato a crescere⁴⁹⁹.

Il gruppo AES+F, invece, rifletté sui moderni fili che legano il mondo, sotto la forma del web, per accentuarne il carattere di interconnessione, presentando alla Biennale un tappeto di seta globale, che potesse connettere l'umanità tramite l'arte⁵⁰⁰.

Mimmo Roselli, poi, presentò varie opere il cui scopo era quello di contenere idealmente il mondo con un filo. Realizzò anche l'installazione *Contiene lo spazio (Grande Orditoio)* (Fig.

⁴⁹³ M. Galbiati, *Nuove "tessiture al Padiglione Venezia"*, in "Espoarte", 15 maggio 2013.

⁴⁹⁴ M. Gambier, *Presentazione*, in *Silk map: AES+F, Marya Kazoun, Anahita Razmi, Mimmo Rotella, Marialuisa Tadei, Yiging Yin: Padiglione Venezia 2013*, a cura di Fondaco, Moleskine, Milano 2013, p. 5.

⁴⁹⁵ M. Gambier, *Silk Map*, in 55. *Esposizione internazionale d'arte...*, op. cit., vol. 2, p. 178.

⁴⁹⁶ E. Stastny, *Codice Mani*, in 55. *Esposizione internazionale d'arte...*, op. cit., vol. 2, p. 179.

⁴⁹⁷ G. Zabotti, *Introduzione*, in *Silk map...*, op. cit., p. 6.

⁴⁹⁸ L. Panzeri, in *Silk map...*, op. cit., pp. 10-11.

⁴⁹⁹ Y. Yin, *La via della seta*, in 55. *Esposizione internazionale d'arte...*, op. cit., vol. 2, p. 180.

⁵⁰⁰ AES+F, *La via della seta*, in 55. *Esposizione internazionale d'arte...*, op. cit., vol. 2, p. 180.

82) all'esterno del Padiglione, legandolo con più fili, come spiegò l'artista nel presentare il progetto⁵⁰¹.



Fig. 82: Mimmo Roselli, *Contiene lo spazio (Grande Orditoio)*, 2013, filo bianco in acrilico, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

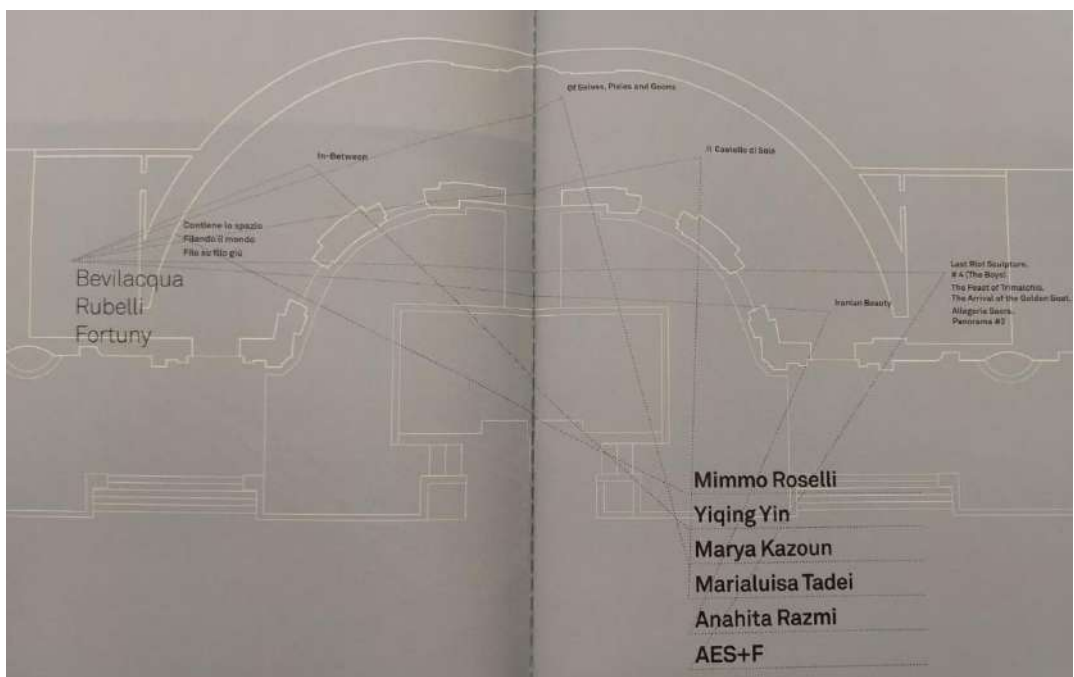


Fig. 83: Allestimento interno del Padiglione Venezia alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 2013.

⁵⁰¹ ASAC, FS, AV, b. 973: "Mimmo Roselli, l'intervento al padiglione Venezia – Biennale di Venezia 2013".

3.6 Il punto sull'arte applicata (2015)

La 56esima Biennale d'Arte si aprì nel 2015 col titolo "All the world's future", scelto dal curatore Okwui Enwezor, con ottantanove partecipazioni straniere per festeggiare i centovent'anni della mostra. Come riportò il presidente dell'Ente Paolo Baratta nel catalogo, la mostra voleva riflettere su quella che chiamò l'"age of anxiety" che caratterizzava il mondo attuale, osservando il rapporto tra l'arte e lo sviluppo della realtà umana, sociale e politica⁵⁰². A questo Enwezor aggiunse che una mostra non poteva sottrarsi dal dibattito pubblico o non rappresentare l'attualità, perché strettamente legata al proprio contesto culturale. Si ispirò all'*Angelus Novus* di Paul Klee, interpretato da Walter Benjamin come un angelo che, guardando il passato, vedeva sia tragedie, ma anche illuminazioni per un futuro migliore. Con la Biennale, quindi, voleva chiamare in causa artisti, i critici e i pensatori per riflettere sullo stato attuale delle cose⁵⁰³.

Il 21 aprile fu presentata a Ca' Giustinian la mostra del Padiglione Venezia, che fu gestita direttamente dalla Biennale e non dal Comune o dalla Regione, che avevano avuto problemi finanziari e non sarebbero stati in grado di organizzarla, come riportò "La Nuova Venezia". Fu scelto come curatore il designer Aldo Cibic, che, ricollegandosi al tema della Biennale, scelse di concentrarsi sullo stato delle arti applicate, nel loro legame con la tecnologia, in particolare il digitale, e l'industria con la mostra "Guardando avanti. L'evoluzione dell'arte del fare. 9 storie dal Veneto: digitale-non solo digitale"⁵⁰⁴. Baratta, come riporta "La Repubblica, voleva che il padiglione, che in passato era stato dedicato alle arti decorative, potesse riflettere sulle applicazioni più recenti dell'alta tecnologia⁵⁰⁵.

Cibic, quindi, partì dal riconoscimento dell'importanza dell'uso di un approccio creativo ai processi produttivi, analizzando quali aziende lo stessero facendo in Veneto, per narrare poi le loro storie nella mostra. A questo si aggiunsero le esperienze dirette di grandi designer a livello internazionale per spiegare la loro "arte del fare"⁵⁰⁶. Anche Paolo Baratta commentò la mostra, in quanto anche la Biennale si impegnò per la realizzazione del progetto, puntando su

⁵⁰² P. Baratta, *Premessa*, in *La Biennale di Venezia 56. Esposizione Internazionale d'Arte. All the World's Futures (All the World's Futures)*, a cura di O. Enwezor (Venezia, 09/05/2015 - 22/11/2015), Marsilio Editori, Venezia 2015, vol. 1, pp. 14-15.

⁵⁰³ O. Enwezor, *Lo stato delle cose*, in *La Biennale di Venezia 56. Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 1, pp. 17-18.

⁵⁰⁴ E. Tantucci, *Il Padiglione Venezia porta le aziende dentro alla Biennale*, in "La Nuova Venezia", 22 aprile 2015, p. 35.

⁵⁰⁵ *La Biennale "riapre" il Padiglione Venezia*, in "La Repubblica", 22 aprile 2015, p. 51.

⁵⁰⁶ A. Cibic, *Guardando avanti. L'evoluzione dell'arte del fare. 9 storie del Veneto: Digitale - non solo digitale*, in *La Biennale di Venezia 56. Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, p. 182.

una riflessione sull'utilizzo delle tecnologie come fattori di sviluppo o viceversa standardizzazione, mostrando diversi casi di connubio con l'artigianato. Il presidente dell'Ente, inoltre, disse che si sarebbe anche impegnato perché questo diventasse un tema ricorrente nella mostra veneziana, tramite l'edificazione di un padiglione apposito per le arti applicate⁵⁰⁷.

Per scegliere le imprese che avrebbero partecipato alla mostra, Cibic scelse delle parole chiave che focalizzassero il progetto: avanti e indietro, tendere a, curiosità, discontinuità, invenzione, sartoriale, passione, razionale-visionario, genius loci, crisi, incontri, manualità e tecnologia, estetica della difficoltà, comunità produttiva, big data, disponibilità e augmented craft⁵⁰⁸. Le nove imprese scelte furono: Bonotto, Dainese, De Castelli, Formabilio, I.a.Eyeworks + M1, Magis, Staff International, Tubes, Virginio NPM⁵⁰⁹. Giovanni Bonotto propose la sua *Fabbrica Lenta* (Fig. 84), in cui erano tornati a produrre tutto a mano, ripristinando l'uso di antichi telai meccanici, insieme a tecnologie avanzate per produrre tessuti unici e non replicabili⁵¹⁰.



Fig. 84: *La Fabbrica Lenta*, allestimento interno del Padiglione Venezia alla 56. Biennale d'Arte (2015), courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁵⁰⁷ P. Baratta, *Presentazione*, in *Guardando avanti: l'evoluzione dell'arte del fare: 9 storie dal Veneto, digitale - non solo digitale*, a cura di A. Cibic, Marsilio, Venezia 2015, pp. 14-15.

⁵⁰⁸ A. Cibic, *Un vocabolario comune*, in *Guardando avanti...*, op. cit., pp. 23-24.

⁵⁰⁹ A. Cibic, *Guardando avanti...*, op. cit., p. 182.

⁵¹⁰ G. Bonotto, *La Fabbrica Lenta*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 116; A. Bordignon, *Padiglione Venezia rilanciato*, in "Il Sole 24 Ore - domenica", 31 maggio 2015, p. 35.

Lino Dainese propose il tema *Sicurezza su Misura*, in cui spiegò il suo lavoro nella creazione di tute di sicurezza con airbag intelligente, usate sia dalla Nasa che nella Motogp (Fig. 85)⁵¹¹. Sul “Sole 24 Ore” raccontò che ebbe l’idea durante un’immersione subacquea, in cui percepì “senso di protezione che dà l’aria che ti comprime”⁵¹².



Fig. 85: *Sicurezza su Misura*, allestimento interno del Padiglione Venezia alla 56. Biennale d’Arte (2015), courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Albino Celato spiegò il lavoro di De Castelli con *La sofisticazione del ferro*, in cui ogni pezzo era lavorato come un unicum. Col loro progetto volevano rendere la loro realtà attrattiva per i giovani, che potevano trovare nella loro impresa un posto in cui esprimere la propria creatività, proponendo anche un certo saper fare e stile di vita. Tramite il digitale volevano rendere riconoscibile il loro marchio e soprattutto il loro modo di lavorare con cura i manufatti (Fig. 86)⁵¹³. Un progetto simile era proposto anche da Formabilio, che Maria Grazia Andali presentò come un’azienda orientata alla produzione in rete per giovani creativi, dove le logiche della comunicazione digitale venivano apportate al settore dell’arredo, utilizzando l’e-commerce per promuovere il loro brand⁵¹⁴.

⁵¹¹ L. Dainese, *Sicurezza su Misura*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 32.

⁵¹² A. Bordignon, *Padiglione Venezia rilanciato...*, op. cit., p. 35.

⁵¹³ A. Celato, *La sofisticazione del ferro*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 106.

⁵¹⁴ M. G. Andali, *Produttori in rete per giovani creativi*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 96.



Fig. 86: *La Sofisticazione del ferro*, allestimento interno del Padiglione Venezia alla 56. Biennale d'Arte (2015), courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

La I.a.Eyeworks + M1, invece, si dedicava al disegno di montature di occhiali, mantenendo la qualità del lavoro artigianale, mentre al contrario Magis cercava una via italiana per il disegno tramite l'uso delle macchine, mantenendo però una parte di manualità⁵¹⁵. Tubes, ditta a conduzione familiare, partecipò con *Ridisegnare il caldo*, mostrando le loro innovazioni nel campo dei caloriferi, dove ogni pezzo veniva disegnato secondo i suoi usi specifici, sia per funzionalità che per piacere estetico⁵¹⁶. Virginio NPM, invece, parlò della filiera produttiva della plastica, sviluppatasi grazie ad una rete territoriale veneta, dove l'approvvigionamento dei materiali era facilitato dalla grande presenza di magazzini e basi logistiche di molte aziende. La loro produzione, quindi, era caratterizzata dalla velocità con cui si realizzavano gli oggetti, senza il bisogno di dover importare materiali a basso costo, ma di scarsa qualità dall'estero⁵¹⁷. Infine, Staff International presentò il proprio lavoro nel settore della moda con *Cucire un sogno*. Per realizzare gli abiti, infatti, utilizzavano dei moderni software per visualizzare il risultato finale al fine di ottimizzare i tempi di realizzazione, coniugando sapientemente l'uso di nuove tecnologie col lavoro manifatturiero⁵¹⁸.

⁵¹⁵ G. Gherardi, *Da Los angeles alle Dolomiti*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 44; E. Perazza, *Un design editor e i suoi designer*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 54.

⁵¹⁶ A., C., F., R. Crosetta, *Ridisegnare il caldo*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 68.

⁵¹⁷ M. Virginio, *Maestri della plastica*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 78.

⁵¹⁸ Staff International, *Cucire un sogno*, in *Guardando avanti...*, op. cit., p. 88.



Fig. 87: *Da Los Angeles alle Dolomiti, Un design editori e i suoi designer e Ridisegnare il caldo*, allestimento interno del Padiglione Venezia alla 56. Biennale d'Arte (2015), courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Per ottimizzare la comunicazione delle storie la mostra venne divisa in tre sezioni: un grande fondale spiegava i lavori delle imprese; dei monitor presentavano le storie dei protagonisti, tra cui il motociclista Valentino Rossi, la Deputy Administrator della Nasa Dava Newman, i designer Ronan ed Erwan Bouroullec e Michele de Lucchi; a questo seguiva l'esposizione delle foto, i prodotti e i macchinari delle ditte⁵¹⁹.

Per il critico Enrico Tantucci, nel suo articolo sul "La Nuova Venezia", era molto presente il rischio di occuparsi meramente di produzione industriale, andando oltre rispetto alle arti applicate. Bratta, infatti, dovette anche precisare che con la ricerca che stava proponendo non voleva fare pubblicità a brand industriali, ma mettere in mostra delle idee⁵²⁰. La giornalista Antonia Bordignon su "Il Sole 24 Ore" lodò proprio la scelta della mostra, in quanto la Regione Veneto era ricca di casi esemplari di imprese innovative nel settore del design che avevano solo bisogno di una vetrina in cui mostrarsi, come la Biennale, augurandosi, poi, che l'Ente avrebbe continuato a proporre variazioni sul tema⁵²¹. Anche il giornalista Sergio Frigo

⁵¹⁹ V. Tuzii, *Padiglione Venezia. Nove storie tra creatività e digitale*, "Corriere del veneto", 22 aprile 2015, p. 17.

⁵²⁰ E. Tantucci, *Il Padiglione Venezia porta le aziende dentro alla Biennale...*, op. cit., p. 35.

⁵²¹ A. Bordignon, *Padiglione Venezia rilanciato...*, op. cit., p. 35.

ebbe lo stesso parere di Bordignon, elogiando l'espansione della mostra verso altri settori, orientati ad un futuro sostenibile in cui la tecnologia e l'arte potessero collaborare, portando avanti un nuovo filone di ricerca⁵²².

Ad ottobre si tenne un convegno sulle arti applicate in collaborazione col Victoria and Albert Museum, che portò alla creazione del nuovo Padiglione delle Arti Applicate nella Sala delle Armi dell'Arsenale, che aprì durante la 15esima edizione della Biennale d'Architettura⁵²³.

⁵²² S. Frigo, *Biennale, al Padiglione Venezia nuova era tra arte e tecnologia*, in "Il Gazzettino", 22 aprile 2015, pp. 22-23.

⁵²³ P. P., *Il Padiglione Venezia ai Giardini: mostra di Aldo Cibic sulle arti applicate*, in "Corriere della sera", 22 aprile 2015, p. 38; M. Atzeni, *Ecco il Padiglione delle arti applicate del V&A alla Biennale di architettura di Venezia. E una mostra che anticipa la conferenza ONU Habitat III*, in "Artribune", 23 maggio 2016, <https://www.artribune.com/tribnews/2016/05/ecco-il-padiglione-delle-arti-applicate-del-va-alla-biennale-di-architettura-di-venezias-e-una-mostra-che-anticipa-la-conferenza-onu-habitat-iii/>, (consultato il 15/09/22).

3.7 “LUXUS” crea scandalo (2017)

Per la 57esima edizione della Biennale d’Arte il tema scelto dalla curatrice Christine Macel fu “Viva Arte Viva”, che, come Baratta spiegò nel catalogo, doveva lasciare libero spazio agli artisti per dialogare e incontrarsi, più che usare la mostra come luogo di ricerca⁵²⁴. A questo la curatrice aggiunse che il tema voleva essere anche un’espressione di passione per l’arte e per la figura dei creativi, che erano i veri protagonisti, ponendo l’attenzione sulle forme che loro proponevano e sulle loro ricerche, piuttosto che imporre delle tematiche⁵²⁵.

Il commissario Madile Gambier affidò la cura del Padiglione Venezia al professore di estetica Stefano Zecchi, che propose la mostra “Luxus”, focalizzata sul lusso come ideale di bellezza, legato alla produzione artigianale d’arte veneziana. Tramite la mostra si voleva raccontare allo spettatore il lusso nella storia veneziana, con sete, gioielli, vetri, merletti e mosaici, come spiegò il curatore nel catalogo, tramite l’esposizione delle antiche manifatture della città, affiancate dai prodotti dell’attuale artigianato artistico. In sintonia col tema della Biennale si voleva creare uno spazio di memoria e tradizione, insieme all’attualità e innovazione del processo creativo, ricalcando in parte le idee della mostra “Guardando avanti” dell’edizione precedente, seppur con un risultato molto diverso⁵²⁶.

Il percorso espositivo era caratterizzato da una divione in sale, i cui nomi erano citati in dialetto veneziano, che si estendeva anche all’esterno del Padiglione, dove il visitatore veniva accolto da un leone di San Marco d’oro insieme ad un monolito con mosaici in foglia d’oro di Orsoni (Fig. 89)⁵²⁷. All’ingresso il visitatore era accolto da un altro leone, prestato dal Museo Correr, accanto a due formelle rivestite da finissimi diamanti, create dalla casa artigiana del lusso Orsoni-DiamArt. Da lì si passava alla saletta laterale del Padiglione, che presentava “In botéga”, dove erano presenti strumenti e materiali grezzi che gli artigiani avrebbero poi lavorato, come pezzi di vetro, mosaico, stoffa e pietra. Tramite un tendaggio realizzato da Rubelli si passava al secondo spazio, chiamato “E man che lavora”, in cui un filmato spiegava, appunto, il lavoro manuale degli artigiani, intenti a creare opere di lusso dalla materia grezza. Alle spalle era presente un sipario prestato dal Teatro Bolshoi di Mosca,

⁵²⁴ P. Baratta, *Introduzione*, in *Viva Arte Viva, 57. Esposizione internazionale d’arte (Viva Arte Viva)*, a cura di C. Macel (Venezia, 13/05/2017 - 26/11/2017), La Biennale di Venezia, Venezia 2017, vol. 1, p. 14.

⁵²⁵ C. Macel, *Viva Arte Viva Arte Viva Arte Viva Arte Viva Arte Viva Arte*, in *Viva Arte Viva...*, op. cit., vol. 2, p. 16.

⁵²⁶ S. Zecchi, *Luxus*, in *Viva Arte Viva...*, op. cit., vol. 2, p. 182.

⁵²⁷ M. Zerbi, *La bellezza abita qui. Le meraviglie del padiglione venezia*, in “Arte In World: International Art Magazine”, n. 4, giugno 2017, p. 59.

realizzato da Rubelli, insieme ad un'installazione con bottiglie di vino provenienti dal vigneto "Venissa" dell'Isola di Mazzorbo, recentemente rivitalizzato⁵²⁸.

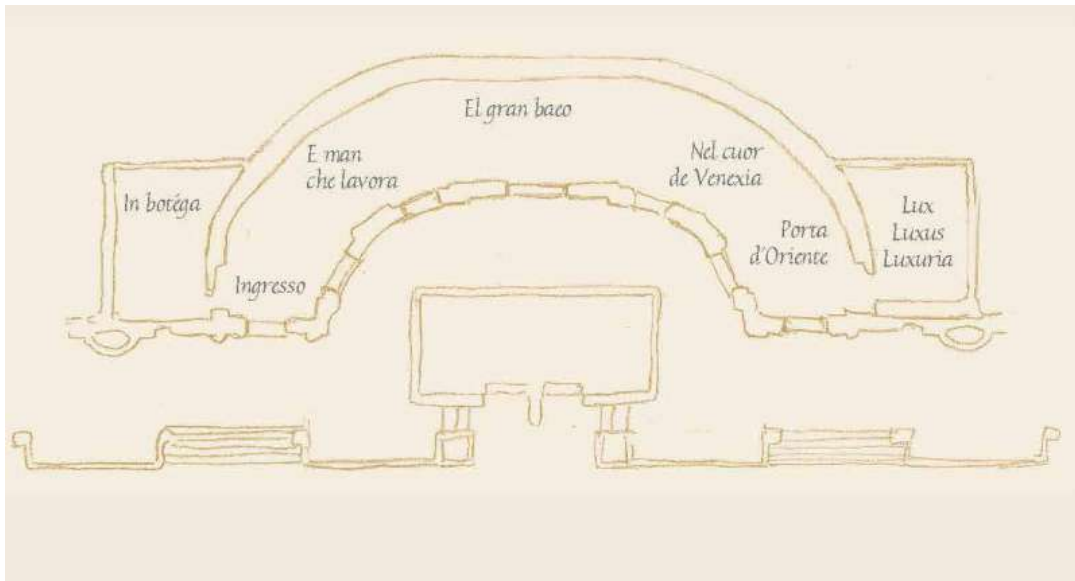


Fig. 88: Schema dell'esposizione "Lexus" nel Padiglione Venezia alla 57. Esposizione Internazionale d'Arte, 2017.



Fig. 89: Esterno della mostra "Lexus" del Padiglione Venezia alla 57. Esposizione Internazionale d'Arte, 2017.

⁵²⁸ S. Zecchi, *Lexus*, in *Lexus: Padiglione Venezia*, a cura di A. de Zuliani, M. Disegna, S. Fioretta, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2017, pp. 9-10.

Oltrepassando una tenda proveniente dal Teatro La Fenice, si entrava nello spazio “El gran baeo”. Lì il visitatore era invitato a farsi coinvolgere, ballando sulle note del Valzer numero 2 di Dmitrij Šostakovič, seguendo i percorsi tracciati sul pavimento⁵²⁹. Dal soffitto pendeva un lampadario realizzato dalla storica vetreria Barovier & Toso, che a lungo aveva esposto nel Padiglione durante il periodo delle arti decorative. Nella sala erano inoltre presenti due opere di Maurizio Galimberti, in cui delle polaroid venivano scomposte per imitare l’effetto di un mosaico, oltre ad abiti d’epoca, prestati dalla Fondazione Musei Civici (Fig. 90)⁵³⁰.



Fig. 90: Sala “El gran baeo”, interno del Padiglione Venezia alla 57. Esposizione Internazionale d’Arte, 2017, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee..

Da lì si passava a “Nel cuor de Venexia”, dov’era proiettato un video di Cesare Cicardini, che doveva far riecheggiare nel visitatore l’immaginario della Serenissima, mostrando la lavorazione della foglia d’oro, insieme a degli spezzoni tratti dal film *Casanova* di Federico Fellini, sulle note del brano *Life* di Ludovico Einaudi⁵³¹. Erano presenti anche altri abiti, poltrone Rubelli e calzature di René Caovilla, che riprendevano i mosaici della Basilica di San Marco. Da lì si passava alla sala “Porta d’Oriente”, per mostrare l’incontro tra civiltà che ha caratterizzato Venezia, con quella che Zecchi definì nel catalogo una “fantasiosa

⁵²⁹ S. Fioretta, *Comunicare Luxus*, in *Luxus...*, op. cit., p. 29.

⁵³⁰ S. Zecchi, *Luxus...*, op. cit., pp. 10-11.

⁵³¹ M. Zerbi, *La bellezza abita qui...*, op. cit., p. 60.

fantasmagoria artigianale estetico-sensoriale che evocava il mondo lontano”, con fiori di vetro stilizzati realizzati dall’Abate Zanetti e un tappeto volante di Rubelli⁵³². L’intera sala era stata creata da Marco Nereo Rotelli come un’installazione ambientale, *L’Art de vivre*, realizzata in Crystalex, un tipo di vetro tecnico⁵³³. Infine, l’ultima sala “Lux, Luxus, Luxuria” accoglieva il visitatore ad un tavolo, coperto da una tovaglia Jesurum e imbandito di porcellane all’antica, bicchieri e argenti⁵³⁴.

Nel catalogo, Andrea de Zuliani definì la mostra come una *Wunderkammer* fatta di suoni, profumi ed immagini evocative⁵³⁵. L’incredibile quantità di lusso presentata voleva rappresentare, come riportò Chiara Squarcina, manager di Palazzo Mocenigo, un’eccezionalità assolutamente elitaria, in cui il gusto estetico e idealistico si confermavano come necessari per elevare la qualità della vita⁵³⁶. Sara Fioretta, editrice del catalogo della mostra, disse che l’esposizione voleva porre l’accento su come il lusso potesse rappresentare l’appello alla centralità dell’artista proposto dalla curatrice Christine Macel, riflettendo sulla storia della città⁵³⁷. La storica del costume Doretta Davanzo Poli, dopo aver presentato brevemente la storia di Venezia nel suo legame con le sue arti applicate maggiori, nel catalogo enfatizzò l’importanza di avere dei momenti di promozione e valorizzazione della produzione artigianale locale come quello presentato nella mostra, come era stato lo scopo del Padiglione fino al 1970 e lo era stata anche la Biennale del 2013, non citando, però, l’esperienza del 2015⁵³⁸.

Myriam Zerbi nella sua recensione su “Arte In World” descrisse il lavoro del curatore come un “Paradiso Venezia”, recuperando il titolo del suo recente volume “Paradiso Occidente”, seguendo l’idea che solo la bellezza era in grado di salvare il mondo, lodando poi l’integrazione dei lavori di artigiani e artisti nel percorso espositivo⁵³⁹. La Redazione di “Artribune”, invece, rispose in tutt’altro modo, definendo la mostra come il padiglione peggio riuscito della Biennale, caratterizzato da una presenza “surreale, amorfa e profondamente fuori luogo”. Pur riconoscendo l’intento, definito nobile, di promuovere una città ricca di eccellenze, il risultato fu valutato come “imbarazzantemente trash”, con un

⁵³² S. Zecchi, *Luxus...*, op. cit., pp. 11-12.

⁵³³ M. Zerbi, *La bellezza abita qui...*, op. cit., p. 60.

⁵³⁴ S. Zecchi, *Luxus...*, op. cit., p. 12.

⁵³⁵ A. de Zuliani, *Testimonianza*, in *Luxus...*, op. cit., p. 36.

⁵³⁶ C. Squarcina, *L’eterno desiderio: il lusso*, in *Luxus...*, op. cit., pp. 25-26.

⁵³⁷ S. Fioretta, *Comunicare Luxus...*, op. cit., pp. 27-28.

⁵³⁸ D. Davanzo Poli, *Artigianato d’arte a Venezia*, in *Luxus...*, op. cit., pp. 16-23.

⁵³⁹ M. Zerbi, *La bellezza abita qui...*, op. cit., pp. 60-61.

“delirio di lampadari, di vetrinette, di espositori da gioielleria e di allestimenti da negozio di design per russi”⁵⁴⁰.

“Artribune” non fu l’unica ad avere questo pensiero: nella settimana di apertura della mostra si sviluppò un vero e proprio dibattito sulle pagine dei maggiori quotidiani, tra chi gridava allo scandalo, chi accusava la mostra di scarsa venezianità, chi lamentava la strumentalizzazione da parte del Comune e chi si concentrava su conflitti di interessi.

Il “Corriere del Veneto”, pose l’accento sulla scelta degli espositori, che erano quasi tutte aziende di carattere imprenditoriale, con base operativa soprattutto fuori da Venezia, o, al contrario, di proprietà dello stesso sindaco, come la ditta Abate Zanetti, e del suo delegato Giovanni Giusto. L’articolo riportò anche le accuse mosse dai partiti all’opposizione, il Movimento Cinque Stelle e il Pd in particolare, che chiesero i costi per la realizzazione della mostra, oltre a focalizzarsi sulla sua scarsa venezianità e l’assenza del vetro muranese⁵⁴¹.

“La Nuova Venezia” bollò la mostra come un “delirio kitsch”, dove era stato dato spazio ad aziende che non avevano nulla a che fare con la tradizione lagunare, come la Zafferano di Quinto di Treviso che aveva proposto dei bicchieri, la ditta trevigiana Tognana che aveva esposto delle ceramiche e i manufatti della Zaramella Argenti srl, una ditta con sede a Villafranca Padovana. Fu criticata anche la scelta di scrivere i nomi delle sale in veneziano. L’articolo riportò anche le parole della consigliera del Pd Monica Sambo che vedeva la mostra come in linea con la filosofia della giunta comunale, nello sfruttare il nome di Venezia come marchio da offrire anche per le realtà non veneziane⁵⁴².

Su “Il Gazzettino di Venezia e Mestre”, il curatore, in realtà, si disse addirittura contento delle critiche mosse, perché stavano portando attenzione ad un Padiglione che altrimenti spesso veniva ignorato, attirando l’interesse di più persone, in particolare i non addetti ai lavori, che poterono così scoprirlo, consapevole del fatto che uno scandalo era considerabile vera e propria pubblicità gratuita. Rispose anche alle critiche mosse, dicendo che i costi della mostra erano stati interamente coperti dalle sponsorizzazioni e che i confini della Serenissima non erano limitati a quelli della città e che, quindi, ditte di Treviso o Padova rientravano nei canoni di venezianità. Riguardo alle polemiche mosse nei confronti della scelta della ditta di proprietà del sindaco, difese la produzione dell’Abate Zanetti come una delle realtà più

⁵⁴⁰ Redazione, *Luxus al Padiglione Venezia della Biennale. Promuovere la città con una mostra trash. Perché?*, in “Artribune”, 12 maggio 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/05/luxus-al-padiglione-venezial/>, (consultato il 16/09/22).

⁵⁴¹ Gi. Co., *Biennale Arte, polemiche sull’assenza di Venezia: “Ma ci sono le eccellenze”*, in “Corriere del Veneto”, 16 maggio 2017, p. 14.

⁵⁴² *Sul Padiglione Luxus interpellanza del PD*, in “La Nuova Venezia”, 16 maggio 2017, p. 16.

importanti e vitali nella tradizione del vetro, con una posizione di rilievo nel mercato. Riportò, inoltre, che gli era stato chiesto di realizzare un'esperienza analoga a Firenze e che persino il Metropolitan di New York si era interessato, per dimostrare l'efficacia del suo progetto. La giornalista Roberta Brunetti nell'articolo aggiunse anche il parere deluso del presidente del Consorzio Promovetro di Murano, che reputò la mostra come un'occasione persa, mentre il segretario di Confartigianato si disse contento di non essere stato coinvolto, proprio per quella che definirono una pessima riuscita del progetto⁵⁴³.

Su "Il Gazzettino", il curatore continuò a difendersi, sostenendo che chi si lamentava della mostra erano solo coloro che non erano stati invitati o che avevano un'idea di arte diversa dalla sua. Affermò, inoltre, che in tre giorni di apertura avevano già raggiunto 5.294 presenze, stabilendo di fatto un successo per il Padiglione Venezia⁵⁴⁴.

Su "Il Gazzettino di Venezia e Mestre" anche l'imprenditore Massimo Vidal difese la mostra, in quanto premiava l'originalità dei veneziani, sia che essi fossero imprenditori, artigiani o artisti, non vedendo tra le diverse categorie alcuna differenza⁵⁴⁵.

Il commento più critico fu quello dell'economista Stefano Micelli sulle pagine de "Il Sole 24 Ore", che definì il progetto di Zecchi come uno "scivolone di chi ha frequentato poco la Biennale negli ultimi anni", prendendo in causa in particolare la sala dedicata all'Oriente dove spiccavano un elefante e una lampada di Aladino, etichettate da lui come "ingenuità senza costruito". Inoltre, l'economista vedeva nella mostra l'intenzione di rilanciare l'artigianato regressivo, senza alcun dialogo col contemporaneo, vivendo solo di rendita e non innovazione, come invece era stato mostrato nel 2015. Riportò anche il caso più riuscito del Padiglione Austria, in cui l'artista Brigitte Kowanz raccontava in un video la sua collaborazione con la fornace Berengo, con cui aveva lavorato per realizzare le sue opere al neon, dimostrando come si doveva creare un dialogo tra la grande tradizione muranese e l'arte contemporanea⁵⁴⁶.

Il segretario di Confartigianato Gianni De Checchi commentò la mostra, dicendo che l'artigianato non poteva essere strumentalizzato per promuovere altre esperienze e piuttosto "Luxus" avrebbe dovuto sviluppare meglio il discorso tra industria e manualità, che poteva essere una chiave di successo⁵⁴⁷.

⁵⁴³ R. Brunetti, *Zecchi difende la sua creatura: interesse da tutto il mondo*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 16 maggio 2017, p. 4.

⁵⁴⁴ M.F., *Dopo le proteste Zecchi si difende "grande successo"*, in "Il Gazzettino", 18 maggio 2017, p. 22.

⁵⁴⁵ Massimo Vidal, *Polemiche sul padiglione Luxus*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 20 maggio 2017, p. 29.

⁵⁴⁶ S. Micelli, *L'artigianato regressivo del Padiglione Venezia*, in "Il Sole 24 Ore", 20 maggio 2017, p. 18.

⁵⁴⁷ G. De Checchi, *Botta e risposta tra industriali e confartigianato, il caso Luxus*, in "La Nuova Venezia", 21 maggio 2017, p. 18.

Nel “Corriere delle imprese del Nordest” la scrittrice Laura Novello riportò nuovamente l’attenzione sul parere dei contrari, fra cui Confartigianato e Cna, che accusavano la presenza di piccole aziende non veneziane e non artigianali, mentre erano favorevoli Confindustria Veneta e Rovigo⁵⁴⁸.

Su “Il Giornale” Zecchi stesso intervenne per rispondere soprattutto a Micelli, dicendo che un dialogo con la contemporaneità era stato fatto tramite le opere di Maurizio Galimberti, Cesare Ciccardini e Marco Nereo Rotelli, poste accanto all’artigianato. Per il curatore in mostra erano stati presentati soprattutto casi non ristagnanti nelle tradizioni, ma che stavano cercando di farle rivivere con un fuoco nuovo di contemporaneità, criticando chi considerava il lusso solo come “una questione di cafoni senza cultura”⁵⁴⁹. Rotelli non doveva essere, però, dello stesso parere, in quanto rilasciò un’intervista ad “Askanews”, dicendo che secondo lui la mostra doveva essere sviluppata in modo diverso. L’artista aveva già partecipato più volte alla Biennale, lavorando anche con Szeemann. Proprio perché conosceva meglio l’ambiente, sostenne che nel momento in cui si esponeva nella mostra veneziana bisognava mettersi anche in dialogo e competizione con quello che viene considerato arte, senza difendere a spada tratta una propria idea non condivisa da nessun altro⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ L. Novello, *Tra lusso e artigianato. La Biennale trasversale*, in “Corriere delle imprese del Nordest”, giugno 2017, p. 1.

⁵⁴⁹ S. Zecchi, *Chi critica il Padiglione Venezia senza nemmeno averlo visto*, in “Il Giornale”, 23 maggio 2017, p. 33.

⁵⁵⁰ *Padiglione Venezia, la versione di Rotelli: serviva più arte*, in “Askanews”, 10 luglio 2016, https://www.askanews.it/cultura/2017/07/10/padiglione-venezia-la-versione-di-rotelli-serviva-pi%c3%b9-arte-pn_20170710_00236/, (consultato il 16/09/22).

3.8 “Corpo Reale” e una passeggiata sull’acqua (2019)

Per la 58esima edizione della Biennale, il curatore Ralph Rugoff scelse come titolo “May you live in interesting times”, che derivava da un proverbio fittizio, che rimandava ad un’antica maledizione cinese, che, però, come spiegò nel catalogo, in Cina non era mai esistita, come una *fake news* ante litteram. Da questo il curatore partì per riflettere sul ruolo dell’arte in un periodo di notizie false, per dare ai visitatori degli strumenti per sviluppare pensiero critico al fine di comprendere i “tempi interessanti” in cui si stava vivendo, trasformando la maledizione in una sfida⁵⁵¹.

Per la mostra nel Padiglione Venezia il commissario Maurizio Carlin affidò il compito di curatrice a Giovanna Zabotti, vicepresidente di Fondaco che aveva già collaborato in diversi modi alle edizioni precedenti. Fu coadiuvata anche da due direttori artistici, Alessandro Gallo e Stelios Kois, con cui si decise di intitolare l’esposizione “(Corpo) (Reale)”. Come riporta il comunicato stampa, furono scelti sette artisti attivi in diversi settori con un legame con Venezia: fra Sidival Fila, lo scultore Fabio Viale, il gruppo artistico Plastique Fantastique, il regista Ferzan Özpetek, il maestro del profumo Lorenzo Dante Ferro, il grafico Mirko Borsche e il compositore George Koumentakis⁵⁵².

Gli artisti erano invitati a riflettere sulla città lagunare, in particolare le sue debolezze, ricollegandosi al tema dei tempi difficili proposto dalla Biennale. Solo un ristretto numero di visitatori per volta, limitato a otto, poteva accedere all’interno, invitando ad una riflessione sulla fragilità di Venezia e anche per garantire un’esperienza diretta con l’opera⁵⁵³. La curatrice nel catalogo descrisse il corpo reale della mostra come la rappresentazione della città stessa, che, viva, cambiava sempre, senza mutare la sua essenza, riflettendo i diversi dialoghi e pratiche che si facevano su di essa. Le diverse opere dei vari artisti diventavano,

⁵⁵¹ R. Rugoff, *Un appunto sul titolo*, in *58. Esposizione Internazionale d’Arte. May You Live in Interesting Times (May you live in interesting times)*, a cura di Id. (Venezia, 11/05/2019 - 24/11/2019), La Biennale di Venezia, Venezia 2019, vol. 1, pp. 22-23.

⁵⁵² Comunicato stampa 8 aprile 2019.

⁵⁵³ *58. Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale: il Padiglione Venezia raggiunge gli 80mila visitatori. Il sindaco Brugnaro: “Una scommessa vinta puntando anche sui giovani artisti di Artefici del nostro tempo”*, in *Live.Comune.Venezia*, 10 dicembre 2019, <https://live.comune.venezia.it/it/dati-visitatori-padiglione-venezia-biennale-2019>, (consultato il 16/09/22).

così, un percorso unico, in cui il visitatore era chiamato ad applicare il principio dei *Bodies in Alliance* in cui l'uguaglianza era attuata dai corpi che comunicavano nello spazio⁵⁵⁴.

La città stessa accolse parte della mostra: fu disseminato un logo stilizzato del leone di San Marco in giallo fluorescente, realizzato da Mirko Borsche. Nell'astrazione del logo i sei quartieri della città erano rappresentati dalle altrettante linee delle ali, mentre il colore fu scelto come un'interpretazione moderna degli ornamenti dorati del centro storico, oltre ad essere funzionale nella sua facile visibilità. La ricerca stessa del simbolo in giro per la città costituiva un'altra parte dell'esperienza della mostra, invitando tutti a far parte del Padiglione Venezia⁵⁵⁵.

L'installazione doveva costituire un'opera d'arte ambientale, in cui era il Padiglione stesso ad essere il fulcro, visitabile sia dall'esterno come "scatola magica", come spiegò il comunicato stampa, che dall'interno, dove era presente una sintesi di una lunga storia tra incroci di civiltà, religioni, arte e cultura⁵⁵⁶.

Per il percorso interno della mostra, il collettivo *Plastique Fantastique* creò una struttura gonfiabile immersiva, *Blurry Venice*, che voleva rappresentare un luogo senza confini, in cui gli elementi si fondessero tra loro, creando un paesaggio immaginario, che consisteva in un camminamento sull'acqua in dialogo con le bricole in marmo realizzate dallo scultore Flavio Viale, sparse all'interno del Padiglione, per rappresentare la realtà quotidiana veneziana (Fig. 91)⁵⁵⁷. I pali, infatti, erano uno strumento fondamentale per la viabilità su laguna, consistendo in delle specie di segnali stradali, che informano le barche della profondità dell'acqua⁵⁵⁸.

⁵⁵⁴ G. Zabotti, *(Corpo) (Reale)*, in *58. Esposizione Internazionale d'Arte...*, op. cit., vol. 2, pp. 186-188.

⁵⁵⁵ G. Zabotti, *Mirko Borsche*, in *(Corpo) (Reale)*, a cura di Ead., tipografia Tintoretto, Venezia 2019, p. 45.

⁵⁵⁶ Comunicato stampa 8 aprile 2019.

⁵⁵⁷ *Plastique Fantastique*, *Blurry Venice*, in *(Corpo) (Reale)...*, op. cit., p. 33.

⁵⁵⁸ F. Viale, *Figurae*, in *(Corpo) (Reale)...*, op. cit., p. 15.



Fig. 91: *Blurry Venice e Figurae*, allestimento interno del Padiglione Venezia alla 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 2019.

Al termine della passeggiata il visitatore era accolto dal video *Venetika* del regista Ferzan Ozpetek, in cui Kasia Smutniak rappresentava Venezia che usciva dall'acqua. Il liquido che la ricopriva, quasi amniotico, diventava poi solido, mostrando gli elementi cardine della città: il marmo, il legno, la corda e il metallo⁵⁵⁹.

In un altro momento erano presenti le opere del frate francescano Sidival Fila, che esploravano i legami della città con la spiritualità e la religione. Realizzò un polittico in cui rifletté sul mistero pasquale, in cui utilizzò un tessuto settecentesco intarsiato di seta per rappresentare il Santo Sepolcro, mostrando un'unione tra iconografia cristiana e tradizione veneziana⁵⁶⁰.

Per completare l'esperienza immersiva, furono realizzate un'opera sonora dal compositore greco George Koumentakis e dei profumi, creati appositamente dal Maestro profumiere Lorenzo Dante Ferro, per coinvolgere anche l'udito e l'olfatto⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ F. Ozpetek, *Venetika*, in *(Corpo) (Reale)...*, op. cit., p. 21.

⁵⁶⁰ E. Bilotti, *Sidival Fila, Golgota*, in *(Corpo) (Reale)...*, op. cit., p. 7.

⁵⁶¹ Comunicato stampa 8 aprile 2019.

Per Fanelli l'opera collettiva e multidisciplinare presentata aveva reso più "accattivante" un padiglione che, invece, era solitamente considerato poco⁵⁶².

Insieme a questa mostra, nel Padiglione Venezia furono accolti anche i vincitori della prima edizione del concorso "Artefici del nostro tempo", un'iniziativa voluta dal sindaco Luigi Brugnaro in collaborazione con la Fondazione Musei Civici di Venezia, rivolta a giovani tra i 18 e i 35 anni, nati o residenti o studenti o lavoratori in Italia. Le opere vincenti, poi, sarebbero entrate nella collezione di Ca' Pesaro⁵⁶³. Gli artisti, come riporta il bando di gara, erano invitati a rispondere al tema della Biennale in sei diverse categorie: poesia visiva, videoclip musicali, street art, pittura, fumetto e fotografia. I vincitori ebbero la possibilità di essere inclusi nella mostra della Biennale, mentre le opere di altri nove artisti selezionati per ogni categoria sarebbero state allestite negli spazi espositivi del Centro Culturale Candiani e a Forte Marghera per la categoria della street art. I primi tre classificati per ogni categoria ottennero un compenso, pari a 3mila euro per il primo, 2mila per il secondo e mille per il terzo. Inoltre, fu attribuito anche un premio speciale ad altri tre partecipanti che si erano particolarmente distinti, pur non rientrando tra i primi selezionati⁵⁶⁴.

I vincitori furono: per il videoclip musicale *Mostarda* di Gloria Maria Gorreri, per il fumetto *Il regalo* di Emanuele Simoncini, per il dipinto *1.68 ricordo su misura* di Gabriele Siniscalco, per il lavoro di street art *Wait* di Gioele Bertin, per la fotografia *Il tempo dell'analisi* di Valeria Annunziata Salvo e per la poesia visiva *Aversa FS – Poesia di Giovanni Vanacore* di Alessandro Durso. Furono esposti a turno all'interno del Padiglione per un lasso di quindici giorni l'uno⁵⁶⁵.

Il videoclip di Gloria Maria Gorreri fu selezionato in quanto integrava la musica con le immagini girate, corredate da una attenta fotografia⁵⁶⁶. Emanuele Simoncini fu scelto per la sua originalità grafica e per il messaggio positivo che traspariva dalla storia del suo fumetto, di facile lettura grazie ad una buona regia e una forte espressività dei volti⁵⁶⁷. Per la pittura fu

⁵⁶² F. Fanelli, *Tre superpotenze e una serenissima*, in "Vernissage: il fotogiornale dell'arte", giugno 2019, p. 10.

⁵⁶³ C. Giraud, *Bando per artisti under 35 in Biennale. In palio mostra nel Padiglione Venezia*, in "Artribune", 17 febbraio 2019, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/2019/02/bando-artisti-under-35-biennale-mostra-padiglione-veneziah/>, (consultato il 16/09/22).

⁵⁶⁴ Padiglione Venezia. "Artefici del nostro tempo". Bando per la selezione di giovani artisti: poesia visiva - videoclip musicali - street art - pittura - fumetto - fotografia.

⁵⁶⁵ Svelati i vincitori del concorso "Artefici del nostro tempo": le opere esposte a Ca' Pesaro e al Padiglione Venezia, 24 aprile 2019, <https://live.comune.venezia.it/it/2019/04/svelati-i-vincitori-del-concorso-artefici-del-nostro-tempo-le-opere-esposte-ca-pesaro-e-al-2#:~:text=Le%20opere%20che%20si%20sono,tempo%20dell'analisi%E2%80%9D%20di%20Valeria>, (consultato il 16/09/22).

⁵⁶⁶ Graduatoria artisti premiati per disciplina: Videoclip.

⁵⁶⁷ Graduatoria artisti premiati per disciplina: Fumetto.

scelto Gabriele Siniscalco, per l'originalità del suo progetto, realizzato con strumenti multimediali per dare un'idea di tridimensionalità e movimento cinetico, come un flip book animato⁵⁶⁸. L'opera di street art di Gioele Bertin, invece, fu scelta per la qualità complessiva del disegno e della composizione, con particolare attenzione per il suo cromatismo, rendendola declinabile su vari supporti, dalla tela al muro (Fig. 92)⁵⁶⁹.

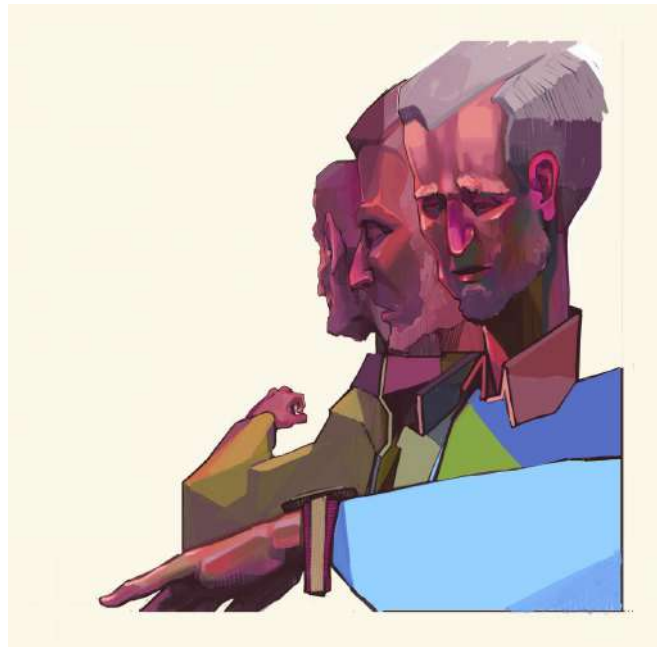


Fig. 92: Gioele Bertin, *Wait*, 2019, street art.

La fotografia di Valeria Annunziata Salvo venne scelta per le sue capacità di cogliere aspetti apparentemente minori della natura, come metafora dei valori nascosti da riscoprire (Fig. 93)⁵⁷⁰. Infine, Alessandro Durso fu scelto nella categoria della poesia visiva per la sua idea di trasporre il suo lavoro in un video, utilizzando il mezzo tecnologico per veicolare le proprie esigenze poetiche, dal messaggio profondo, connotato da un'originale scelta lessicale⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ Graduatoria artisti premiati per disciplina: Pittura.

⁵⁶⁹ Graduatoria artisti premiati per disciplina: Street Art.

⁵⁷⁰ Graduatoria artisti premiati per disciplina: Fotografia

⁵⁷¹ Graduatoria artisti premiati per disciplina: Poesia Visiva.

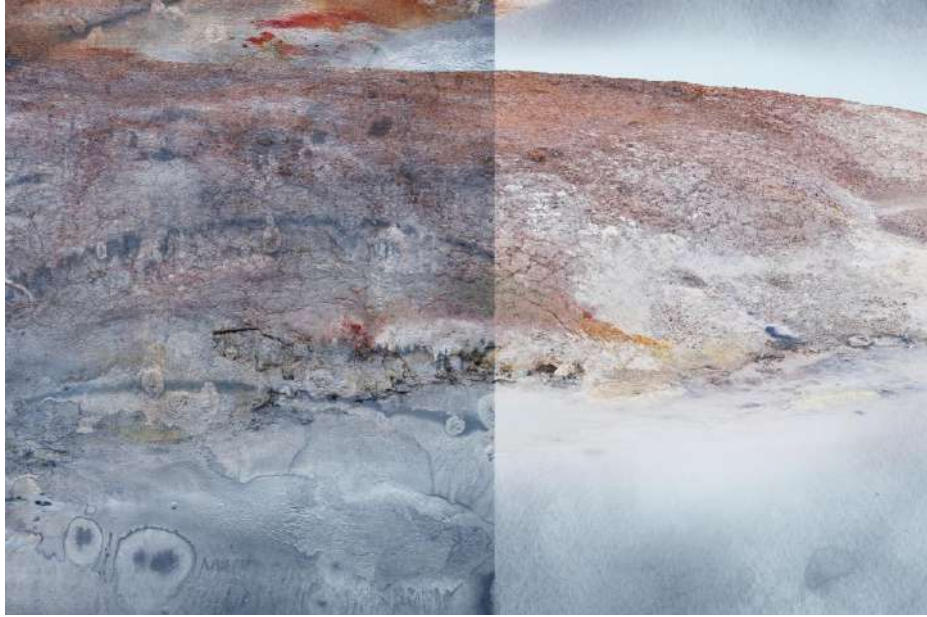


Fig. 93: Valeria Annunziata Salvo, *Il tempo dell'analisi*, 2019, fotografia.

CAPITOLO 4. L'ARCHITETTURA AL PADIGLIONE VENEZIA (2002-2021)

4.1 La gestione italiana e l'omaggio a Carlo Scarpa (2002-2006)

Accanto alle Biennali d'Arte, dal 1980 si affiancarono anche le Mostre Internazionali di Architettura. Paolo Portoghesi in quell'anno utilizzò per la prima volta gli spazi dell'Arsenale per allestire “La presenza del passato”, che comprendeva diverse rassegne, come l'omaggio agli architetti Philip Johnson, Ignazio Gardella e Mario Ridolfi, una retrospettiva su Ernesto Basile e una sezione dedicata a settantatré architetti, mantenendo come filo conduttore il movimento postmoderno⁵⁷². Tra le sezioni fu curata anche “Strada Novissima”, in cui furono presentate delle fotografie che documentavano le facciate di edifici realizzati da architetti importanti a livello internazionale per riflettere sul tema delle strade principali delle città. Come riportano gli storici dell'arte Aaron Levy e William Menking nel loro studio sulla mostra, la sezione ebbe successo e pose le basi per l'edificazione di un'esposizione a parte dedicata all'architettura⁵⁷³.

Gli spazi del Padiglione Venezia vennero utilizzati per la Mostra Internazionale di Architettura solo dal 2002, nella sua ottava edizione, quando vi fu accolta la sezione italiana gestita dalla Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee (DARC), che vi espose fino al 2006, quando fu inaugurato il nuovo Padiglione Italia nella Tesa delle Vergini all'Arsenale. Il tema della Biennale, presentato nel catalogo dal presidente dell'Ente Franco Barnabè, era “Next”, che voleva riflettere sulla crisi e la mancanza di punti di riferimento che stava connotando i primi anni del nuovo millennio, a causa dei crolli dei mercati finanziari ed avvenimenti traumatici come l'attentato alle Torri Gemelle del 2001. Il curatore Deyan Sudjic, interpretando il nuovo spirito dei tempi, decise di lasciare libera interpretazione al visitatore verso le ricerche in atto, moltiplicando proposte e campi di applicazione⁵⁷⁴.

⁵⁷² S. Cagol, *La presenza del passato*, in *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa...*, op. cit., p. 42.

⁵⁷³ A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, Londra 2010, p. 13.

⁵⁷⁴ F. Barnabè, *Presentazione*, in *Next: 8. Mostra internazionale di Architettura 2002*, a cura di A. Morris e F. Lockie (Venezia, 08/09/2002 - 03/11/2002), Marsilio, Venezia 2002, vol. 1, p. 13.

Nel Padiglione Venezia, la DARC scelse di allestire una mostra sui disegni realizzati dall'architetto Carlo Scarpa per i vari progetti che ideò per la Biennale, insieme ad una sezione dedicata al vincitore del concorso “-D40_2”, per la creazione di un infospazio, come era stato per l'edizione del 2001 della Biennale d'Arte. Il comitato scientifico del progetto comprendeva Pio Baldi, direttore generale della DARC, Margherita Guccione, direttrice del servizio architettura e urbanistica della DARC, Giorgio Rossini, soprintendente ai Beni architettonici e il paesaggio di Venezia e laguna, Roberto Sordina, preside del Comitato scientifico dell'Archivio progetti dello IUAV di Venezia, Paola Marini, dirigente del settore Musei e gallerie del Comune di Verona presso il Museo di Castelvecchio, Guido Beltramini, direttore del Centro internazionale di studi di architettura "A. Palladio", Aldo Businaro, presidente della Società La Rocca di Monselice e Angelo Tabaro, direttore della Direzione cultura della Regione Veneto⁵⁷⁵.

Nel corso del 2001 la DARC, infatti, aveva acquistato l'archivio dell'architetto Carlo Scarpa, perché costituisse la base per la collezione del nuovo Museo Nazionale di Architettura del Centro per le arti contemporanee di Roma. Baldi decise, quindi, di realizzare una mostra con i disegni originali per vari progetti realizzati dall'architetto nel periodo tra il 1948 e il 1968 in attesa dell'apertura del museo, insieme al Comitato paritetico di studio per la conoscenza e la promozione del patrimonio culturale legato a Carlo Scarpa e alla sua presenza nel Veneto. La mostra sanciva anche un primo passo verso un progetto più ampio di restauro, coordinato dal Ministero per i beni e le attività culturali e dalla Regione Veneto⁵⁷⁶.

La mostra voleva essere un punto di partenza per la divulgazione dei documenti d'archivio e per segnalare le fonti disponibili e la metodologia da utilizzare per gli eventuali interventi di conservazione e restauro⁵⁷⁷. Baldi a tal proposito nel catalogo disse che per molte opere gli interventi di restauro non erano più rinviabili e la mostra doveva essere uno strumento utile per ottenere l'attenzione che meritavano e dare gli strumenti concreti per realizzare degli interventi⁵⁷⁸.

Il Ministro per i beni e le attività culturali Giuliano Urbani, nel catalogo apposito dedicato alla mostra, sottolineò l'intenzione di far conoscere e promuovere l'immenso patrimonio culturale italiano. Per l'opera di un autore come Scarpa non bastava un museo, ma era

⁵⁷⁵ *Italia*, in *Next...*, op. cit., vol. 2, p. 76.

⁵⁷⁶ ASAC, FS, Architettura, b. 323/2: “Ministero per i beni culturali. DARC - Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee. I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia”.

⁵⁷⁷ R. Codello, *I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale*, in *Un secolo di architettura...*, op. cit., p. 31.

⁵⁷⁸ P. Baldi, *Il restauro delle opere di Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa: i disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia, architetture e progetti (1948-1968): guida breve alla mostra*, a cura di M. Guccione, E. Terenzoni, A. Vittorini, E. Valente, Gangemi Editore, Roma 2002, p. 7.

necessario diffondere il suo lavoro tramite le mostre, per inserirlo in una cornice più internazionale, come poteva essere la Biennale⁵⁷⁹.

Come riportarono Margherita Guccione ed Erilde Terenzoni, l'archivio era costituito da un totale di 31.400 unità documentarie, tra cui 230 progetti dal 1927 al 1978, foto, schizzi, negativi, promemoria, appunti di lavoro e manufatti in ferro, vetro o metallo, che testimoniavano il suo modo di lavorare. Tutto il materiale venne digitalizzato e reso liberamente fruibile online⁵⁸⁰. Oltre a questo, Giorgio Rossini, rappresentante della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Venezia, disse che questa si stava occupando del riconoscimento, della catalogazione e della conservazione delle opere di Scarpa, per evitare che queste potessero cadere vittima del degrado, dimostrando un certo interesse anche da parte della Regione⁵⁸¹.

Per quanto riguarda l'allestimento della mostra, la storica dell'architettura Orietta Lanzarini su "Vernissage" riportò che il percorso era diviso in dodici tappe, in cui vennero presentati altrettanti progetti di architettura, commissionati a Scarpa dalla Biennale, tramite l'esposizione di trentasei disegni autografi, per la maggior parte inediti⁵⁸².

Il percorso partiva dal progetto del padiglione provvisorio al Lido, commissionato nel 1948 in occasione della IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, per ampliare la sede espositiva. Non venne accettato e Scarpa sovrintese solo al montaggio di un capannone di legno in connessione col palazzo già esistente⁵⁸³. Nel 1950 Scarpa fu nuovamente chiamato per apportare delle modifiche alla struttura provvisoria per accogliervi la prima Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico, ma anche in questo caso non fu realizzato e nell'archivio erano presenti solo pochi disegni autografi⁵⁸⁴.

Il terzo progetto presentato era quello per il Padiglione del Libro all'interno dei Giardini della Biennale, commissionato nel 1950 e demolito nel 1988⁵⁸⁵. Mulazzani nel suo studio sui padiglioni riportò che il progetto era stato commissionato a Scarpa da Carlo Cardazzo, proprietario della galleria d'arte "Il Cavallino" di Venezia, per esporvi pubblicazioni d'arte. Era posto nella piazzetta davanti al Padiglione Centrale ed era costituito da un unico

⁵⁷⁹ G. Urbani, *Carlo Scarpa: architetture e progetti per la Biennale di Venezia (1948-1968)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 5.

⁵⁸⁰ M. Guccione, E. Terenzoni, *L'archivio di Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 8.

⁵⁸¹ G. Rossini, *Carlo Scarpa e il Veneto*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 9.

⁵⁸² O. Lanzarini, *I Giardini di Scarpa*, in "Vernissage: il fotogiornale dell'arte", n. 31, ottobre 2002, p. 5.

⁵⁸³ O. Lanzarini, *1_Progetto di padiglione provvisorio, Lido di Venezia [1948], (non realizzato)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 11.

⁵⁸⁴ O. Lanzarini, *2_Modifica del padiglione provvisorio, Lido di Venezia [1950], (non realizzato)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 11.

⁵⁸⁵ O. Lanzarini, *3_Padiglione del Libro [1950], (distretto)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 12.

ambiente, suddiviso in due aree: una dedicata alla vendita dei libri, mentre l'altra ospitava la galleria. L'architettura era, per Mulazzani, un esplicito omaggio a Frank Lloyd Wright e doveva porsi in contrasto con la facciata del Palazzo Centrale, poco amata da Scarpa⁵⁸⁶.

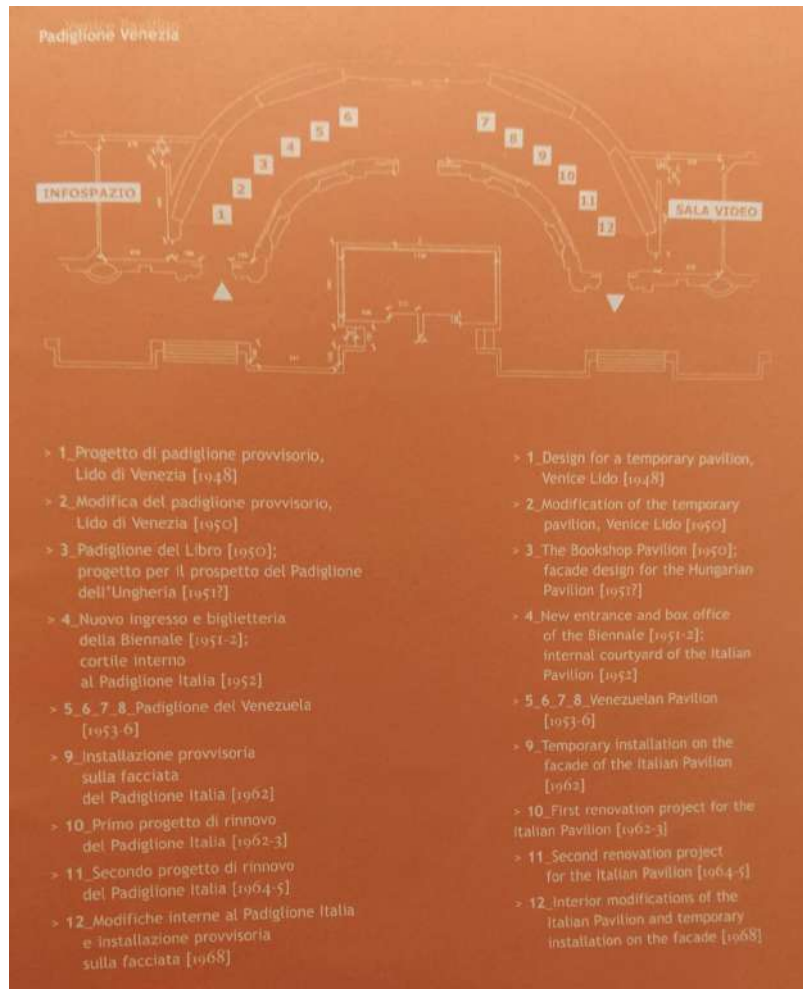


Fig. 94: Schema dell'allestimento del Padiglione Venezia alla 8. Mostra Internazionale di Architettura, 2002.

Proseguendo nel percorso si arrivava ai disegni per il prospetto del Padiglione dell'Ungheria, che negli anni Cinquanta versava in uno stato precario, a causa del disuso durante la Seconda Guerra Mondiale. Scarpa ideò una facciata a portico, con una serliana tridimensionale sovrastata da una scultura sulla sua sommità, che andava inserita nell'arco già esistente, ma il progetto fu poi affidato ad Alfio Marchini⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 86; F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 111.

⁵⁸⁷ O. Lanzarini, *4_Progetto per il prospetto del Padiglione dell'Ungheria [1951?]*, (non realizzato), in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 13.

A questo seguivano i disegni per il nuovo ingresso e la biglietteria della Biennale, realizzati tra il 1951 e 1952⁵⁸⁸. Fu posta una nuova recinzione, costituita da lastre in cemento lavato, mentre sulla biglietteria fu sistemata una copertura sospesa a forma di mandorla sostenuta da tre montanti⁵⁸⁹.

Era, poi, presente il progetto per il cortile interno del Padiglione Italia, realizzato nel 1952, come zona per migliorare l'areazione del grande palazzo centrale e fornire un momento di riposo ai visitatori⁵⁹⁰. Scarpa creò una pensilina, sorretta da pilastri in calcestruzzo, inframezzate da sfere d'acciaio, che dovevano contrastare coi mattoni a vista delle pareti preesistenti, oltre alla presenza di piccole vasche d'acqua⁵⁹¹.

Fu lasciato ampio spazio alla documentazione relativa alla costruzione del Padiglione Venezuela, tra il 1953 e 1956, come punto nodale della mostra, in quanto questo versava all'epoca in condizioni precarie e il Comitato legato all'opera di Scarpa stava lavorando perché venissero avviati il prima possibile gli interventi di restauro, coadiuvati da fondi pubblici⁵⁹². L'edificio era costituito da due parallelepipedi sfasati che dividevano lo spazio in tre momenti, uniti da una lunga pensilina di legno e ferro (Fig. 95)⁵⁹³.

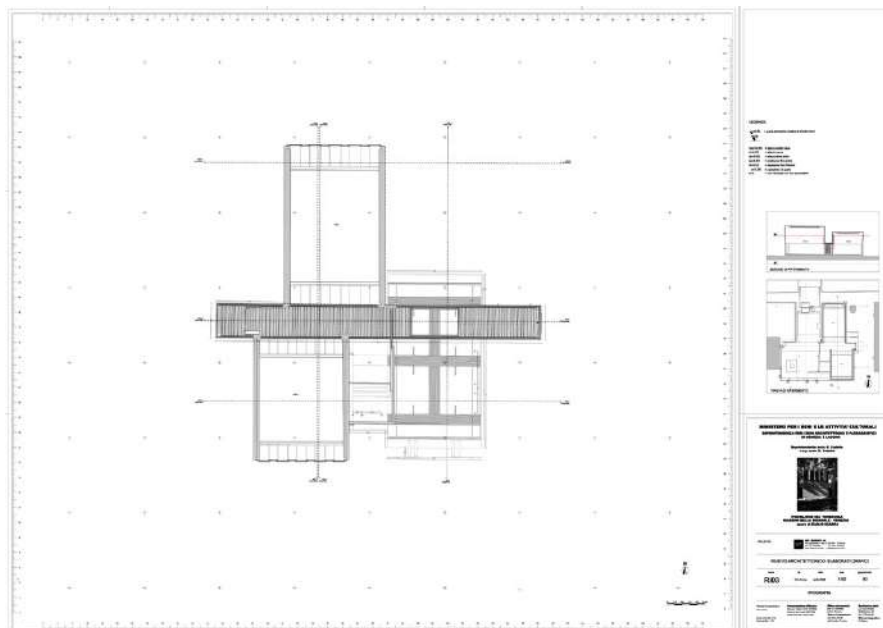


Fig. 95: Biennale XXVIII: Padiglione del Venezuela, *soffitto*, disegno RS056_RI03 recto.

⁵⁸⁸ O. Lanzarini, *5_Nuovo ingresso e biglietteria della Biennale 1951-52, (realizzato)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 14.

⁵⁸⁹ M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 128; F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 112.

⁵⁹⁰ O. Lanzarini, *6_Cortile interno al Padiglione Italia [1952], (realizzato)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 15.

⁵⁹¹ F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 112.

⁵⁹² O. Lanzarini, *I Giardini di Scarpa...*, op. cit., p. 5; O. Lanzarini, *7_Padiglione del Venezuela [1953-56], (realizzato)*, in *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 16.

⁵⁹³ F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 115.

Gli ultimi progetti presentati mostravano i disegni di Scarpa per la facciata del Padiglione Italia, di cui solo due furono realizzati. Nel 1962 ideò un'installazione provvisoria che doveva dialogare polemicamente con l'impostazione statica della facciata realizzata da Duilio Torres nel 1932, per sensibilizzare sulla necessità impellente di ricostruire la struttura espositiva⁵⁹⁴. Tra il 1962 e il 1963 creò un nuovo progetto insieme al figlio Tobia, che però non fu realizzato, per una prima ipotesi di rinnovo del Padiglione Centrale, in cui il rigido piano della facciata veniva sostituito da una fronte organica in cui l'architettura, il giardino e il contesto circostante si integravano dialetticamente⁵⁹⁵. Anche tra il 1964 e il 1965 lavorò ad un altro progetto di rinnovo del padiglione, che prevedeva l'articolazione in sale da destinare ciascuna ad un artista, che, però, fu nuovamente rifiutato⁵⁹⁶. Nel 1968 i suoi progetti incontrarono il favore della Biennale, che gli permise di attuare delle modifiche interne al padiglione, ampliando la superficie espositiva, tramite l'insediamento di un soppalco collegato ad una rampa di scale. Inoltre la facciata fu nuovamente nascosta da quello che Portinari definì un intervento scultoreo, tramite l'installazione di strutture modulari di bimattoni in cemento, in cui sull'ingresso decentrato fu posta una pensilina (Fig. 96)⁵⁹⁷.

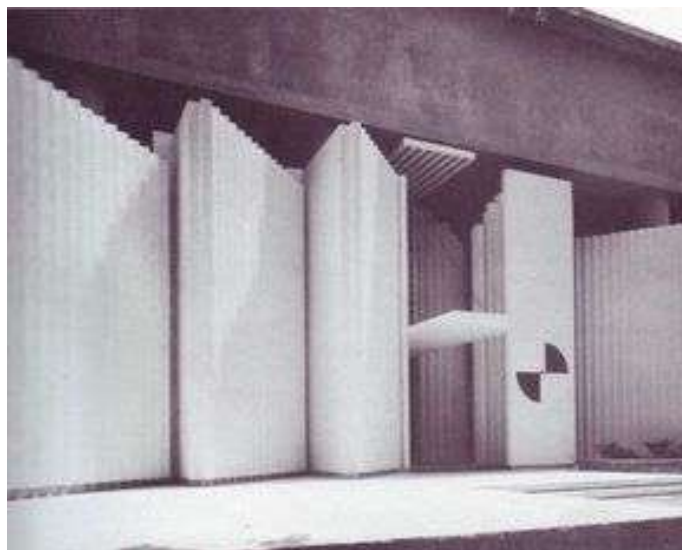


Fig. 96: XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte, 1968, esterno del Padiglione Italia.

⁵⁹⁴ O. Lanzarini, *8_Intallazione provvisoria sulla facciata del Padiglione Italia [1962], (realizzato)*, in Carlo Scarpa..., op. cit., p. 18; F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa...*, op. cit., p. 125.

⁵⁹⁵ O. Lanzarini, *9_Primo progetto di rinnovo del Padiglione Italia [1962-63], (non realizzato)*, in Carlo Scarpa..., op. cit., p. 19.

⁵⁹⁶ O. Lanzarini, *10_Secondo progetto di rinnovo del Padiglione Italia [1964-65], (non realizzato)*, in Carlo Scarpa..., op. cit., p. 20.

⁵⁹⁷ O. Lanzarini, *11_Modifiche interne al Padiglione Italia e installazione provvisoria sulla facciata [1968], (realizzato)*, in Carlo Scarpa..., op. cit., p. 21; S. Portinari, *1968, XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, in *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, a cura di G. Beltramini, Regione del veneto, Venezia; Marsilio, Venezia 2008, p. 244.

Al termine del percorso era presente anche il documentario *Un'ora con Carlo Scarpa*, realizzato nel 1972 da Maurizio Cascavilla per la Rai, in cui intervennero anche gli architetti Paolo Portoghesi e Bruno Zevi e lo storico dell'arte Licisco Magagnato, oltre ad una planimetria dei siti presentati, così da poterli visitare una volta usciti dal Padiglione Venezia⁵⁹⁸. Per la storica di architettura Maria Vittoria Capitanucci, la rassegna metteva in mostra la venezianità di Scarpa, intrisa di un gusto orientale nel modo in cui creava i percorsi e nell'attenzione verso l'uso dei materiali⁵⁹⁹.

Il Comune nel 2002 si impegnò ad effettuare un intervento di restauro complessivo delle opere di Scarpa nella zona dei Giardini, che sarebbero stati coperti dalla Legge Speciale per Venezia, come riportò il libretto dedicato ai lavori. Le opere interessate furono il *Giardino delle sculture* del Padiglione Italia, il basamento del monumento *Il Veneto alle sue partigiane* di Leoncillo, realizzato nel 1955, il basamento per *La Partigiana* di Augusto Murer, realizzata nel 1968 ed il Padiglione del Venezuela. Il progetto di restauro del *Giardino delle sculture* redatto dall'architetto Luciano Gemin prevedeva il ripristino dei materiali degradati e delle vasche e del sistema di ricircolo con acqua pulita, la pulitura delle piastre di pavimentazione e il rifacimento del soffitto della pensilina con nuovo intonaco speciale, oltre alla pulitura dei supporti in ferro. Per il basamento del monumento *Il veneto alle sue partigiane* Gemin prevedeva il riordino della vegetazione che si era creata intorno, per facilitare la visione al pubblico e l'inserimento di una piastra in bronzo con l'immagine originale della scultura prima dell'esplosione della bomba nel 1960. Per *La Partigiana* Gemin disse che andava ristudiato e riattivato il meccanismo che permetteva al basamento di seguire l'andamento della marea e sistemata la balaustra dov'era presente l'iscrizione a lettere di bronzo. Infine, per il Padiglione del Venezuela si mossero gli architetti Francesco Rovetta, Barbara Albanese, Nicola Bergamin, Ottorino Gaburri e Barbara Gracis con un progetto redatto nel 1996 che puntava ad una ricostruzione filologica dello stato originario, utilizzando il materiale d'archivio, sostenuti dall'Amministrazione Comunale e dalle Autorità della Repubblica del Venezuela⁶⁰⁰.

Tornando alla mostra del 2002, in una delle sale laterali del Padiglione fu allestito il progetto vincitore del concorso “-D49_2”, aperto a giovani sotto i quarant'anni, alla sua seconda edizione dopo quella del 2001 durante la Biennale d'Arte. Come riportano i documenti

⁵⁹⁸ R. Codello, *I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale...*, op. cit., p. 31.

⁵⁹⁹ M. V. Capitanucci, *Biennale. I disegni di Scarpa al DARC*, in “Il Sole 24 Ore”, 22 settembre 2002, p. 39.

⁶⁰⁰ *Carlo Scarpa: tre opere a Venezia: 1952-1968: Biennale Giardini di Castello: interventi di restauro*, Comune di Venezia, Venezia 2002, pp. 1-15.

d'archivio, gli architetti erano stati invitati a realizzare uno spazio informativo dedicato alle attività della DARC, come l'edizione precedente, riflettendo, però, anche sul tema della Biennale "Next", includendo delle postazioni interattive che consentissero ai visitatori di dare una propria opinione sul futuro dell'architettura⁶⁰¹. Nel catalogo realizzato appositamente per la mostra, Baldi riportò il successo a livello partecipativo del concorso, con centosessantotto domande⁶⁰².

L'installazione vincitrice fu *Grace Under Pressure*, presentata dai gruppi di architetti torinesi Cliostraat e da membri dell'Interaction Design Institute di Ivrea, di cui facevano parte Jeremy Tai Abbett, Walter Aprile, Massimo Banzi, Franziska Hübler, Stefano Mirti, Chris Noessel, Sergio Paolantonio e Matteo Pastore⁶⁰³. Come descrissero nella loro proposta, il progetto era composto da una serie di touchscreen, per creare un sistema interattivo di facile manutenzione e di utilizzo rapido e comprensibile. Anche la grafica fu semplice, con la scritta sulla parete "www.darc.beniculturali.it" e otto touchscreen incassati, sopra cui erano poste delle faccine tipiche del linguaggio messaggistico giovanile, come ":-)" o ":-(" (Fig. 97).



Fig. 97: Cliostraat, Interaction Design Institute Ivrea, *Grace Under Pressure*, 2002.

Il visitatore era chiamato a dare la propria opinione su particolari architetti o edifici, che comparivano nei touchscreen tramite il tasto "next", scegliendo che faccina dare ad ognuno,

⁶⁰¹ ASAC, FS, Architettura, b. 343: "Ministero per i beni e le attività culturali, DARC- Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee: Concorso -D40_2 per la valorizzazione della progettualità dei giovani architetti italiani".

⁶⁰² P. Baldi, *Presentazione*, in *-D40_2 Idee per uno spazio informativo nei Giardini di Castello*, a cura di L. Bolelli, L. Felci, P. Mastracci, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Roma 2002, p. 1.

⁶⁰³ *Grace Under Pressure*, in *-D40_2...*, op. cit., p. 12.

utilizzando un linguaggio emozionale ed immediato⁶⁰⁴. Baldi nel catalogo spiegò che il progetto era stato scelto per la semplicità e l'ironia della proposta, attraverso cui era stato creato un gioco attivo di comunicazione tra il visitatore e l'opera⁶⁰⁵.

Per la nona edizione della Biennale d'Architettura nel 2004, la mostra fu diretta da Kurt Forster col tema "Metamorph", con cui si voleva riflettere sulla natura dei cambiamenti che stavano caratterizzando quella fase storica degli edifici, come spiegò il presidente dell'Ente David Croff nel catalogo⁶⁰⁶.

La DARC organizzò nel Padiglione Venezia la mostra "Sguardi Contemporanei: 50 anni di architettura italiana", per riflettere su ciò che era stato costruito nella seconda metà del Novecento. Furono organizzati anche incontri universitari, in cui furono invitati a parlare critici e fotografi, per creare una mappatura delle architetture dell'ultimo mezzo secolo⁶⁰⁷. La mostra fu gestita da Pio Baldi come commissario e curata da Margherita Guccione con il Servizio Architettura della DARC. Come riportò la curatrice nel catalogo la mostra fu divisa in due sezioni: una con dieci opere, scelte da altrettanti critici per la loro capacità di esprimere la cultura architettonica del secondo Novecento; mentre negli spazi laterali del Padiglione furono allestiti dei motori di ricerca per dare un'immagine d'insieme più oggettiva, consentendo al visitatore di informarsi sull'indagine sintetica condotta dalla DARC insieme a diverse università e soprintendenze, per catalogare lo stato del patrimonio architettonico e la sua distribuzione sul territorio (Fig. 98)⁶⁰⁸.

⁶⁰⁴ ASAC, FS, Architettura, b. 343: "Grace Under Pressure".

⁶⁰⁵ P. Baldi, *Presentazione...*, op. cit., p. 1.

⁶⁰⁶ D. Croff, *Introduzione*, in *Metamorph: 9. Mostra internazionale di Architettura*, a cura di (Venezia, 12/09/2004 - 07/11/2004), Marsilio, Venezia 2004, vol. 2 *Traiettorie*, p. XIV.

⁶⁰⁷ S. Cagol, *Metamorph*, in *Un secolo di architettura...*, op. cit., p. 74; *Cinquant'anni di architettura in Italia*, in "Luoghi dell'infinito", ottobre 2004, p. 71.

⁶⁰⁸ M. Guccione, *Sguardi contemporanei - 50 anni di architettura italiana*, in *Metamorph...*, op. cit., vol. 3 *Vettori*, p. 70.



Fig. 98: Schema dell'allestimento della mostra "Sguardi contemporanei - 50 anni di architettura italiana" al Padiglione Venezia, 2004.

I dieci edifici furono, poi, catturati da dieci fotografi, e nella mostra fu chiesto ai critici di motivare la scelta attraverso un breve testo di duemila battute, che avrebbe fatto parte dell'allestimento insieme a un videofilmato (Fig. 99). Pio Baldi nel catalogo realizzato apposta per la mostra disse che l'esposizione voleva porre una nuova attenzione verso la salvaguardia e la manutenzione del patrimonio architettonico, per proteggerlo dall'obsolescenza funzionale, causata dall'aggiornamento delle norme o dalla perdita di interesse, dando rilievo agli stati conservativi degli edifici o a casi virtuosi di restauri eseguiti in anni recenti⁶⁰⁹. Guccione a questo aggiunse che si voleva stimolare un giudizio maggiormente contemporaneo, che andasse oltre alle classificazioni semplicistiche, riflettendo sulla qualità architettonica e sui significati che quegli edifici potevano assumere nel contemporaneo⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ P. Baldi, *È un gioco, ma è serio*, in *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana: 10 critici, 10 architetture, 10 fotografi*, a cura di F. Fabiani, DARC Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, Roma 2004, p. 3.

⁶¹⁰ M. Guccione, *Sguardi contemporanei*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., p. 4.



Fig. 99: 9. Mostra Internazionale di Architettura, 2004, allestimento della mostra “Sguardi contemporanei - 50 anni di architettura italiana” al Padiglione Venezia, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Come primo progetto fu scelto da Giorgio Ciucci e fotografato da Gabriele Basilico l’Ufficio Rex-Zanussi a Porcia, progettato da Gino Valle tra il 1951 e il 1961, in un periodo di boom economico, per un’industria moderna in rapida espansione. Il critico lo scelse proprio perché rappresentava lo spirito di una decade importante per il paese, oltre alla capacità dell’architetto di adeguare il suo mestiere alla realtà in rapida trasformazione, allontanandosi dalle mode⁶¹¹.

Il secondo, Il Centro residenziale Olivetti di Ivrea, progettato da Gabetti & Isola tra il 1969 e il 1974, fu scelto da Carlo Olmo e fotografato da Vittore Fossati per la sua posizione in un bosco incolto e per la mediazione tra struttura edilizia e spazio verde semicircolare, che anticipava le istanze della *land architecture*. Olmo ne lodò anche la scelta dei materiali di vetro e ferro che davano all’edificio un senso di leggerezza e luminosità, tramite l’utilizzo di nuove tecnologie⁶¹².

Claudia Conforti scelse la Chiesa dell’Immacolata Concezione della Vergine a Longarone, progettata da Giovanni Michelucci tra il 1966 e il 1978, mostrata tramite le foto di Marco

⁶¹¹ G. Ciucci, *Uffici Rex-Zanussi*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., pp. 4-5.

⁶¹² C. Olmo, *Centro residenziale Olivetti*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., pp. 6-7.

Zanta. La precedente chiesa era stata spazzata via durante frana della diga del Vajont nel 1963. L'architetto offrì il suo contributo alla città creando una chiesa dalla forma di "coppa con le mani rivolte verso l'alto", che, però, non fu apprezzato, perché rendeva forse troppo vivo il ricordo del disastro che era avvenuto⁶¹³.

Vittorio Gregotti scelse il Progetto urbano "Bicocca", realizzato da lui stesso a Milano, i cui lavori erano ancora in corso dal 1985, commentato dal fotografo William Guerrieri. Il critico nel catalogo spiegò che il suo lavoro voleva riutilizzare una grande area industriale dismessa per crearvi un nuovo quartiere residenziale, nell'area metropolitana del nord-est di Milano, unendo abitazioni, commerci e servizi con teatri, università, centri di ricerca e complessi finanziari, rendendo la zona autosufficiente, contrastando la diffusione urbana senza regole⁶¹⁴.

Vittorio Magnago Lampugnani scelse la Torre Velasca di Milano, progettata da BBPR tra il 1956 e il 1958, commentata dalle fotografie di Alberto Muciaccia. Il critico spiegò la scelta in quanto la torre costituiva il simbolo dell'abbandono del movimento moderno da parte dell'architettura italiana più avanzata, diventando un monumento urbano simbolo della città. L'edificio, infatti, aveva una particolare forma a fungo geometrizzato, in cui nel gambo erano presenti degli uffici, mentre nella testa c'erano delle abitazioni. Per Magnago Lampugnani, inoltre, era uno dei pochi casi in cui un grattacielo non distruggeva la città, ma vi si inseriva in continuità, arricchendola⁶¹⁵.

Sergio Poretti scelse il Palazzetto dello Sport di Roma, progettato da Pier Luigi Nervi e Annibale Vitellozzi tra il 1956 e il 1958, commentato dalle fotografie di Olivo Barbieri. Il critico spiegò la scelta in quanto l'edificio rappresentava un connubio tra architettura e ingegneria, dimostrando il livello scientifico elevato raggiunto dalla progettazione, per la calotta sferica posta come copertura del palazzetto, costituita da una fitta maglia romboidale⁶¹⁶.

Come progetto successivo fu scelto da Franco Purini il Museo di Gibellina Nuova, ideato da Francesco Venezia tra il 1981 e il 1987, commentato dalle fotografie di Elisa Scaramuzzino e Andrea Pavesi. L'edificio era un solido volume dalla severa e semplice classicità, realizzato per rimediare alla distruzione del centro della città. Grazie alla rarefazione della forma, per

⁶¹³ C. Conforti, *Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., pp. 8-9.

⁶¹⁴ V. Gregotti, *Progetto urbano "Bicocca"*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., pp. 10-11.

⁶¹⁵ V. Magnago Lampugnani, *Torre Velasca*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., p. 13.

⁶¹⁶ S. Poretti, *Palazzetto dello Sport*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., p. 14.

Purini, l'edificio si poneva in comunicazione col resto dell'architettura in modo emozionale, per rifondare la città nuova⁶¹⁷.

Maristella Casciato scelse i Collegi Universitari di Urbino, ideati da Giancarlo De Carlo tra il 1973 e il 1983, fotografati da Paola De Petri. Casciato giustificò la scelta in quanto erano un esempio di rinnovamento del paesaggio senza modificarne la struttura, appoggiandosi nella morfologia scoscesa della collina, dove le unità residenziali erano disperse e raggiungibili da sentieri pedonali a più livelli⁶¹⁸.

Marco De Michelis scelse l'Unità residenziale al quartiere Gallaratese a Milano, progettata da Aldo Rossi tra il 1969 e il 1973, commentata dalle foto di Francesco Jodice. L'edificio faceva parte di un complesso residenziale più ampio, progettato da Carlo Aymonino, caratterizzato da un'alta complessità tipologica delle unità abitative. L'edificio di Rossi fu scelto per il suo repertorio formale ridotto all'essenziale, con grandi aperture e colonnati⁶¹⁹.

Infine come ultimo progetto fu scelta da Paolo Portoghesi e fotografata da Andrea Jemolo Casa Pallotta, progettata da Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl a Terni tra il 1960 e il 1963. Portoghesi parlò della scelta nel catalogo in quanto era una palazzina emblematica del lavoro di Ridolfi, in cui erano presenti i temi della sua ricerca, come la plasticità di derivazione barocca e l'intento di far rivivere le cose, che era proprio uno degli enunciati teorici della poetica dell'architetto⁶²⁰.

Lo storico dell'arte Armando Besio, nella sua recensione della mostra su "Repubblica", notò che ben tre progetti su dieci erano milanesi, mettendo in luce una criticità verso le regioni del Mezzogiorno, quasi del tutto escluse dalla mostra⁶²¹.

Per la seconda parte della mostra, nelle salette laterali del Padiglione, tramite l'uso di motori di ricerca disponibili per i visitatori, si volle delineare un orizzonte di riferimento per l'approfondimento di aree geografiche, per catalogare le opere di interesse storico e artistico, realizzate dal secondo dopoguerra, tramite una ricerca bibliografica, come riportò Guccione nel catalogo⁶²².

Fuori dal Padiglione venne anche posta un'installazione voluta dallo sponsor San Pellegrino, già mostrata anche alla Triennale di Milano, progettata dai designers londinesi dello studio

⁶¹⁷ F. Purini, *Museo di Gibellina Nuova*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., pp. 16-17.

⁶¹⁸ M. Casciato, *Collegi Universitari*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., p. 19.

⁶¹⁹ M. De Michelis, *Unità residenziale al quartiere Gallaratese*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., pp. 20-21.

⁶²⁰ P. Portoghesi, *Casa Pallotta*, in *Sguardi contemporanei...*, op. cit., p. 23.

⁶²¹ A. Besio, *Biennale architettura, la città resta invisibile*, in "La Repubblica", 18 settembre 2004, p. 9.

⁶²² M. Guccione, *Architetture italiane del secondo Novecento*, in *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana: indagine sulle architetture italiane del secondo Novecento*, a cura di A. Vittorini, C. Monaco, DARC Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, Roma 2004, p. 5.

Future Systems e realizzata in collaborazione con l'azienda Marzorati Ronchetti (Fig. 100), come si legge da uno scambio di mail tra Margherita Guccione e Roberto Rosolen⁶²³.



Fig. 100: Future Systems, Marzorati Ronchetti, *Acquae*, 2004, installazione, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Come era stato per le Biennali d'Arte, anche per la Mostra di Architettura iniziarono ad esserci risentimenti verso la quasi totale assenza dell'Italia, come criticò l'architetto Franco Posocco sul "Corriere del Veneto", notando in particolare anche come la produzione del territorio del Nordest, dove era accolta la mostra, venisse ancora ignorata⁶²⁴. Anche Antonio Angelo su "Il Tempo" valutò la partecipazione italiana presentata dalla DARC come insufficiente e piena di lacune, paragonando la situazione alle rassegne di arte e di cinema, in cui l'Italia veniva continuamente messa da parte. Si lamentò soprattutto per il fatto che per la mostra del 2004 furono scelti architetti già molto noti, che non costituivano, quindi, nessuna novità, avvilendo in questo modo i più giovani, penalizzati da nonnismo ed esterofilia. Il giornalista riportò che anche Paolo Portoghesi e Vittorio Gregotti stavano criticando le scelte

⁶²³ ASAC, FS, *Architettura*, b. 393: "Mail del 21 luglio 2004 da Margherita Guccione a Roberto Rosolen".

⁶²⁴ F. Posocco, *Biennale architettura e realtà. Il veneto e il nuovo*, in "Corriere del Veneto", 25 settembre 2004, p. 1.

della Biennale, che in questo modo “deprimeva” il contributo italiano a livello internazionale⁶²⁵.

Nel 2006 si tenne la decima edizione della Biennale d'Architettura, il cui tema fu “Città, architettura, società”, scelto dal direttore della sezione Richard Burdett. Croff parlò del tema nel catalogo come una riflessione sull'insediamento che superava la concezione tradizionale di città, per riflettere sulle mutazioni degli agglomerati urbani. Durante questa edizione fu anche inaugurato il nuovo spazio per l'Italia alla Tesa delle Vergini all'Arsenale⁶²⁶. Nonostante questo, la DARC organizzò comunque anche una mostra nel Padiglione Venezia. Il commissario Pio Baldi diede l'incarico di curatore nuovamente a Margherita Guccione insieme a Mario Lupano, per sviluppare la mostra "Cantiere d'autore", che doveva illustrare, tramite le immagini colte da fotografi di spicco, le diverse fasi di lavoro del cantiere per la costruzione del Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI) di Roma, progettato dall'architetta Zaha Hadid. Furono invitati a presentare le loro immagini Olivo Barbieri, Antonio Biasiucci, Giovanni Chiaramonte, Paola De Pietri, Ramak Fazel, Vittore Fossati, Moreno Gentili, Guido Guidi, Andrea Jemoto, Raffaella Mariniello e Luciano Romano⁶²⁷.



Fig. 101: 10. Mostra Internazionale di Architettura, 2006, Padiglione Venezia, *Cantiere d'autore*, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁶²⁵ A. Angeli, *Anche alla Biennale di Architettura italiani nel cantuccio*, in “Il Tempo”, 20 settembre 2004, p. 14.

⁶²⁶ D. Croff, *Introduzione*, in *Città: architettura e società: 10. Mostra internazionale di Architettura*, (Venezia, 10/09/2006 - 19/11/2006), Marsilio, Venezia 2006, vol. 1, pp. XII-XIII.

⁶²⁷ *Italia*, in *Città...*, op. cit., vol. 2, p. 90.

Come riportò Baldi nel catalogo, l'obiettivo era quello di riflettere sul tema del cantiere come luogo di sperimentazione, lavoro e luogo pubblico di attenzione mediatica. Inoltre a completamento della mostra era presente anche un'installazione di Italo Rota, che rifletteva sul rapporto tra realtà, parole e immagini del costruire⁶²⁸.

Il progetto esposto nel Padiglione Venezia rientrava in un programma di lavori più ampio e dilatato nel tempo, che doveva creare una base di collezioni fotografiche per il museo. Baldi, nel presentare il libro che raccolse tutti gli interventi fatti, spiegò che l'intento era quello di riflettere sull'interazione tra l'essere umano e lo spazio che occupa, mettendo in evidenza in particolare il tema del paesaggio come luogo comune⁶²⁹. La storica dell'arte Francesca Fabiani riportò che la campagna dedicata al MAXXI doveva continuare fino al 2009, quando sarebbe stato aperto il museo. Il progetto non doveva essere solo documentativo, ma doveva offrire una capacità di intravedere e restituire una visione multipla di uno stesso luogo in continua trasformazione⁶³⁰.

Con l'apertura della Tesa delle Vergini all'Arsenale non era più necessario che la DARC utilizzasse gli spazi del Padiglione Venezia, che venne recuperato dalla Regione del Veneto e dal Comune di Venezia, per allestirvi mostre legate alla produzione del territorio, come si è visto nel capitolo precedente.

⁶²⁸ P. Baldi, "Cantiere d'autore". *Architettura e fotografia per il MAXXI in progress*, in *Città...*, op. cit., vol. 2, p. 90.

⁶²⁹ P. Baldi, *Presentazione*, in *MAXXI: Cantiere d'autore: fotografie 2003-2006*, a cura di M. Guccione, Electa, Milano 2006, p. 10.

⁶³⁰ F. Fabiani, *fotografia paesaggio architettura: i progetti di committenza*, in *MAXXI...*, op. cit., p. 25.

4.2 Il Comune di Venezia e ancora Carlo Scarpa (2008)

L'undicesima edizione della Mostra Internazionale d'Architettura segnò il ritorno del Padiglione Venezia alla gestione comunale.

Per l'esposizione del 2008, il direttore della sezione Aaron Betsky scelse il tema "Out there: architecture beyond building", riflettendo sulla vita della persona e lo spazio che abita, come spiegò Baratta nel catalogo, non rivolgendosi solo agli architetti, ma invitando ad un umanesimo moderno più completo. Esortò anche ad una riflessione sullo stato delle moderne città-non città, vittime del fenomeno dello *sprawl*, invitando gli architetti a riflettere sulla realtà che circonda la società civile, per migliorarla⁶³¹.

Nel Padiglione Venezia, dopo la mostra dell'anno precedente per la Biennale d'Arte dedicata ad Emilio Vedova, per la sezione di architettura si scelse di omaggiare Carlo Scarpa, per celebrare il ritorno dello spazio espositivo alla gestione veneziana. La mostra, dal nome "Carlo Scarpa e l'origine delle cose" fu promossa dalla Regione del Veneto, con la collaborazione della Provincia e del Comune di Venezia, della Biennale, della PARC - Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio l'architettura e l'arte contemporanee e del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Il compito di allestire l'esposizione fu affidato allo storico dell'architettura Guido Beltramini e al curatore del Palladio Museum di Vicenza Alessandro Scandurra⁶³².

Il presidente della Regione Giancarlo Galan, nell'agile libretto dedicato alla mostra che fu pubblicato, spiegò che la mostra rientrava tra le celebrazioni del centenario dalla nascita di Scarpa, che era stato nel 2006, ma presentava un programma diluito negli anni attraverso seminari, giornate di studio ed iniziative editoriali⁶³³. A questo Amalia Sartori, la presidentessa del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (CISA), aggiunse che con la mostra non si voleva fare un semplice omaggio, ma si voleva dare un contributo alla lettura del presente, tramite gli occhi di Scarpa, dialogando con l'architettura contemporanea⁶³⁴.

⁶³¹ P. Baratta, *Presentazione*, in *Out there: architecture beyond building: 11. Mostra internazionale di Architettura*, a cura di P. Jodidio (Venezia, 14/09/2008 - 23/11/2008), Marsilio, Venezia 2008, vol. 1, p. 13.

⁶³² G. Beltrami, A. Scandurra, *Carlo Scarpa e l'origine delle cose*, in *Out there...*, op. cit., vol. 4, p. 138.

⁶³³ G. Galan, *Presentazione*, in *Carlo Scarpa e l'origine delle cose*, a cura di G. Beltramini e A. Scandurra, Marsilio, Venezia 2008, p. 1.

⁶³⁴ A. Sartori, *Presentazione*, in *Carlo Scarpa e l'origine delle cose...*, op. cit., p. 1.

Per il progetto della mostra i curatori partirono dalla ricerca “Carlo Scarpa: architetture per la scultura del Novecento”, a cui avevano collaborato Ilaria Abbondandolo, segretaria culturale e delle collezioni del CISA Andrea Palladio, Alba di Lieto, specialista degli allestimenti museali del Museo di Castelvecchio, Paola Marini, direttrice del Museo di Castelvecchio, Miriam Ferrari del Centro Carlo Scarpa, gli storici dell’architettura Kurt Forster, Marco Pogacnik e Vitale Zanchettin, l’architetto Fulvio Irace e gli storici dell’arte Stefania Portinari e Nico Stringa⁶³⁵.

Con la rassegna, i curatori volevano mostrare il tipo di visione dell’architetto nel progettare gli spazi di cultura che trasformava in opere dalla visione totalmente mentale, come il complesso Brion, pensato come una “macchina per il ricordo”, o l’atrio della Fondazione Querini Stampalia, in cui l’acqua penetrava nell’edificio cancellando il limite tra artificiale e naturale, come spiegarono nel catalogo, dando anche molta attenzione alla natura dei materiali usata dall’architetto⁶³⁶.

Furono presentati dei disegni originali di Scarpa provenienti dalle collezioni della Direzione generale per l’architettura e l’arte contemporanee del Ministero per i beni culturali, e conservati al Centro Carlo Scarpa di Treviso. In particolare fu dato spazio ai progetti per l’installazione de *La Partigiana*, realizzata sulla riva di fronte ai Giardini nel 1968 con Augusto Murer, che stava venendo restaurata, come riportato dalla descrizione del concept della mostra. Il monumento era emblematico dello stile scarpiano, in cui la riva su cui era posto si disgregava in blocchi di pietra, pronti a sciogliersi in acqua, rappresentando una metafora della dissoluzione del fascismo a cui la donna si era sacrificata⁶³⁷. Fu pubblicato quell’anno anche un libretto a cura di Margherita Guccione proprio al monumento creato da Scarpa e Murer, per presentare la situazione in cui versava e il progetto per il restauro⁶³⁸.

L’allestimento della mostra, come descrisse un articolo del “Corriere del Veneto”, si sviluppava tramite l’uso di carrelli mobili che scorrevano su binari arancioni su cui erano posti disegni e bozzetti originali, per dare l’idea del *work in progress* tipico della produzione scarpiana⁶³⁹.

Sulle pareti, inoltre, furono poste le immagini dei quadri che Scarpa aveva allestito per mostre o musei, tra cui soprattutto opere di Giovanni Bellini, isolandone particolari elementi

⁶³⁵ ASAC, FS, Architettura, b. 434: “Concept della mostra «Carlo Scarpa e l’origine delle cose»”.

⁶³⁶ G. Beltrami, A. Scandurra, *Carlo Scarpa e l’origine delle cose*, in *Out there...*, op. cit., vol. 4, p. 138.

⁶³⁷ ASAC, FS, Architettura, b. 434: “Concept della mostra «Carlo Scarpa e l’origine delle cose»”.

⁶³⁸ M. Guccione, *Il progetto, l’archivio e il restauro*, in *Carlo Scarpa: il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello - Venezia*, a cura di Ead., MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Edigraf, Formello 2008, pp. 15-18.

⁶³⁹ M. Za., *Il Padiglione venezia. Disegni e bozzetti. La Biennale omaggia Scarpa*, in “Corriere del Veneto”, 12 settembre 2008, p. 17.

del paesaggio, forme o colori, per mostrare cosa aveva ispirato l'architetto⁶⁴⁰. Questi dovevano porsi in dialogo coi disegni di Scarpa e mostrarne la sua "origine delle cose", in quanto elementi chiave della formazione del suo pensiero, come riportò "Il Mattino". L'articolo, inoltre, definì l'allestimento come una sorta di cervello in movimento, il cui centro era costituito dai binari metallici su cui erano posti i disegni, come fondamentale materia grigia⁶⁴¹. Enzo Di Martino, invece, descrisse l'allestimento come la rappresentazione di un percorso mentale, che dava allo spettatore un'idea di andata e ritorno dei progetti sempre in divenire, riportando le parole dell'architetto, che affermava di non finire mai davvero le sue opere⁶⁴².



Fig. 102: 11. Mostra Internazionale di Architettura, 2008, allestimento della mostra "Carlo Scarpa e l'origine delle cose" nel Padiglione Venezia, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Come per la mostra di Vedova, anche in questo caso furono coinvolti altri artisti contemporanei, tra cui Juan Navarro Baldeweg, Diller+Scofidio e Olafur Eliasson, presenti con immagini digitali e video interviste realizzate apposta per l'occasione⁶⁴³. Per il "Corriere del Veneto", quella scelta rappresentava un'opportunità per scoprire connessioni nascoste tra

⁶⁴⁰ G. Beltrami, A. Scandurra, *Carlo Scarpa e l'origine delle cose*, in *Carlo Scarpa e l'origine delle cose...*, op. cit., p. 2.

⁶⁴¹ *Mostra in ricordo di Carlo Scarpa: un omaggio nel segno dell'etereo*, in "Il Mattino", 12 settembre 2008, p. 47.

⁶⁴² E. Di Martino, *Carlo Scarpa, andate e ritorni tra disegni, foto e progetti in divenire*, in "Il Gazzettino", 13 settembre 2008, p. 22.

⁶⁴³ ASAC, FS, *Architettura*, b. 434: "Concept della mostra «Carlo Scarpa e l'origine delle cose»".

Scarpa e il contemporaneo, nelle figure di Baldeweg, Diller+Scofidio ed Eliasson, insieme ad un sottofondo storico, con le immagini degli artisti veneti del Cinquecento⁶⁴⁴.

⁶⁴⁴ M. Za., *Il Padiglione venezia...*, op. cit., p. 17.

4.3 Townscapes e comunità che non cambiano (2010)

Per la dodicesima Mostra Internazionale di Architettura del 2010 il tema scelto dalla direttrice della sezione Kazuyo Sejima fu “People meet in architecture”. Baratta nel catalogo parlò di una recente tendenza ad usare l’architettura per autocelebrarsi, più che come desiderio di interpretare la società moderna. Con questa nuova Biennale si voleva spostare l’attenzione verso un’architettura come arte del costruire luoghi dove le persone potessero unirsi come comunità, stabilendo le società⁶⁴⁵. La direttrice aggiunse che fu concesso a tutti gli architetti partecipanti di usare lo spazio dato loro come medium per esprimersi in modo totale, comportandosi come se fossero loro stessi i curatori, per esplorare tutte le possibilità⁶⁴⁶.

La mostra del Padiglione Venezia fu gestita dalla Regione del Veneto, ordinata da Marzio Favero e curata dal critico Carlo Sala e dallo storico dell’arte Nico Stringa. L’esposizione, come riportò il comunicato stampa, fu un doppio omaggio allo scultore Toni Benetton, a cento anni dalla nascita, e all’architetto Toni Follina, che prese il nome “Toni Benetton, Townscapes. Toni Follina, (Un)Changing Community”⁶⁴⁷.

Come si legge da una lettera da Marzio Favero, direttore del Comitato per il centenario di Toni Benetton, a Marino Zorzato, vicepresidente e assessore della cultura della Regione Veneto, questi aveva proposto la mostra dedicata allo scultore perché in linea con l’idea che Sejima stava proponendo per la Biennale, nello studio del rapporto fra arte ed architettura contemporanee con la gente, oltre ad esporre anche un lavoro recente di riqualificazione di un ex-manicomio da parte di Toni Follina, che era molto vicino all’artista⁶⁴⁸.

Mario Zorzato, nel catalogo dedicato a Benetton, lo definì un pioniere della contemporaneità in Veneto per la sua idea di arte, che comprendeva anche l’architettura e l’urbanistica⁶⁴⁹. Anche il rettore dell’Università IUAV Amerigo Restucci intervenne nel catalogo, aggiungendo che si voleva recuperare il Padiglione Venezia per usarlo come punto di riferimento per ricordare occasioni culturali della regione, promuovendone i suoi artisti,

⁶⁴⁵ P. Baratta, *Presentazione*, in *People meet in Architecture: Biennale Architettura 2010*, a cura di M. Mian (Venezia, 29/08/2010 - 21/11/2010), Marsilio, Venezia 2010, vol. 1, p. 12.

⁶⁴⁶ K. Sejima, *Introduzione*, in *People meet in Architecture...*, op. cit., vol. 1, p. 14.

⁶⁴⁷ ASAC, FS, Architettura, b. 451: “Comunicato stampa del Padiglione Venezia alla 12. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia”.

⁶⁴⁸ ASAC, FS, Architettura, b. 451: “Lettera del 22 giugno 2010 da Marzio Favero a Marino Zorzato”.

⁶⁴⁹ M. Zorzato, *Presentazione*, in *Townscapes: Toni Benetton*, a cura di C. Sala, N. Stringa, Regione del Veneto, Venezia 2010, p. 2.

senza scadere mai, però, in semplice provincialismo, mostrando appunto artisti come Benetton, la cui ricerca artistica e legame col territorio superavano il regionalismo⁶⁵⁰.

Come si legge da un documento presente nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, la mostra fu divisa a metà nel Padiglione Venezia: dall'ingresso di sinistra fino a oltre la metà furono esposti ottanta disegni di piccole e medie dimensioni e undici bozzetti plastici dei *Townscapes* di Toni Benetton, compresa la saletta laterale dove fu proiettato un video, mentre la parte destra del corridoio curvilineo fu dedicata al progetto di Toni Follina per l'ex-manicomio di Sant'Artemio, trasformato nel 2009 in una sede amministrativa, presentando dei plastici e delle foto dei lavori, oltre ad un video esplicativo nella sala laterale. La mostra, allestita in modo speculare, prevedeva l'apertura di entrambi gli ingressi laterali, così che le due sezioni potessero sembrare autonome, pur essendo unite da un solo progetto curatoriale (Fig. 103)⁶⁵¹. La mostra, in realtà, iniziava già all'esterno del padiglione, dove fu posta la scultura di Benetton *Vivibile* (1968-1970), per accogliere i visitatori e coinvolgerli nella mostra⁶⁵².



Fig. 103: Schema dell'allestimento per la mostra "Toni Benetton, Townscapes. Toni Follina, (Un)Changing Community" al Padiglione Venezia in occasione della 12. Mostra Internazionale di Architettura, 2010.

Come spiegarono i curatori nel catalogo della Biennale, Toni Benetton partì dal filone delle "linee generatrici" degli anni Sessanta per concepire i *Townscapes*, delle grandi opere in acciaio corten, pensate per attribuire nuovi significati alle zone urbane, come strutture da attraversare o come momenti di sosta, andando contro la tendenza delle archistar a creare

⁶⁵⁰ A. Restucci, *Presentazione*, in *Townscapes...*, op. cit., pp. 2-3.

⁶⁵¹ ASAC, FS, Architettura, b. 451: "Prima ipotesi di allestimento del Padiglione Venezia".

⁶⁵² ASAC, FS, Architettura, b. 451: "Comunicato stampa del Padiglione Venezia alla 12. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia".

monumenti fini a loro stessi, senza pensare all’impatto sociale e funzionale che potevano avere sulla città⁶⁵³. Marzio Favero nella sua lettera per promuovere l’idea della mostra a Marino Zorzato descrisse le opere dello scultore come una reinvenzione del paesaggio costruito, portando oltre la sperimentazione della land art⁶⁵⁴.

Sala aggiunse, nel catalogo su Benetton, che la Biennale stava invitando i curatori e gli architetti a rileggere le tematiche legate alla progettualità e al rapporto con le problematiche dell’urbanistica, di cui i Townscapes rappresentavano una sintesi nel rapporto tra arte e architettura, su cui l’artista aveva riflettuto nella sua carriera. La componente progettuale, quindi, era di primaria importanza, per cui vennero allestiti soprattutto disegni, per mostrare il lavoro dietro le opere, mostrando come l’artista si ponesse dei problemi di tipo architettonico, oltre che artistico. I *Townscapes*, mai realizzati nella realtà, erano concepiti come forme geometriche basilari erette in senso verticale, che dovevano dialogare con il contesto metropolitano in evoluzione, senza intaccare lo *skyline* delle grandi città⁶⁵⁵. Una recensione del “Corriere del Veneto” descrisse i suoi lavori come elementi di pregio per restituire unitarietà e dignità ai luoghi suburbani, riqualificando le periferie⁶⁵⁶.

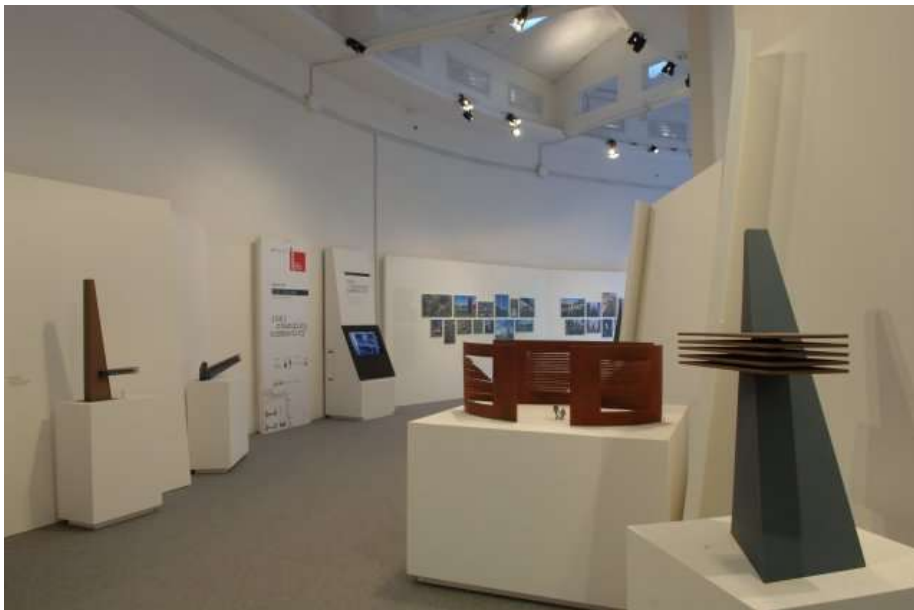


Fig. 104: Modellini per *Townscapes*, allestimento della mostra “Toni Benetton, Townscapes. Toni Follina, (Un)Changing Community” al Padiglione Venezia in occasione della 12. Mostra Internazionale di Architettura, 2010, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁶⁵³ C. Sala, N. Stringa, *Toni Benetton, Townscapes. Toni Follina, (Un)Changing Community*, in *People meet in Architecture...*, op. cit., vol. 2, p. 152.

⁶⁵⁴ ASAC, FS, *Architettura*, b. 451: “Lettera del 22 giugno 2010 da Marzio Favero a Marino Zorzato”.

⁶⁵⁵ C. Sala, *Toni Benetton: per un’introduzione critica*, in *Townscapes...*, op. cit., pp. 6-7.

⁶⁵⁶ A. M. C., *Toni Benetton, le sculture per rilanciare il territorio*, in “Corriere del Veneto”, 27 agosto 2010, p. 12.



Fig. 105: Disegni per i *Townscapes* di Toni Benetton, allestimento della mostra “Toni Benetton, Townscapes. Toni Follina, (Un)Changing Community” al Padiglione Venezia in occasione della 12. Mostra Internazionale di Architettura, 2010, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Accanto all’opera di Benetton fu posto il progetto per il recupero dell’ex-manicomio di Sant’Artemio di Treviso da parte dell’architetto Toni Follina, che doveva allo scultore molto della sua ricerca architettonica, come spiegarono i curatori nel catalogo. L’edificio, riconvertito a sede istituzionale dell’ente Provincia, era caratterizzato da un intervento che integrava componenti urbanistiche e ambientali, mostrando una forte vocazione alla fruizione pubblica, restituendo il grande parco alla città⁶⁵⁷. L’architetto nel catalogo parlò del suo metodo di lavoro, per cui era necessario lavorare sull’architettura considerando l’apporto fondamentale del luogo, per realizzare paesaggi culturali integrati⁶⁵⁸. A questo Marzio Favero aggiunse che per il progetto dell’ex-manicomio Follina si pose il problema di come trasformare l’edificio, senza perderne il vissuto, cercando di capire l’ambiente circostante, integrandolo⁶⁵⁹.

Come si legge dalla lettera di Favero, nel complesso di Sant’Artemio sarebbero state anche trasferite alcune statue di grandi dimensioni di Benetton, per celebrarne il centenario,

⁶⁵⁷ C. Sala, N. Stringa, *Toni Benetton...*, op. cit., p. 152.

⁶⁵⁸ T. Follina, *Biografia*, in *(Un)Changing Community: Toni Follina*, a cura di M. Favero, Regione del Veneto, Venezia 2010, p. 2.

⁶⁵⁹ M. Favero, *(Un)Changing Community*, in *(Un)Changing Community...*, op. cit., p. 4.

precedentemente allocate nella Museo Toni Benetton nella Villa “La Marignana” di Mogliano Veneto, che corrispondeva all’ultima abitazione dello scultore⁶⁶⁰.

Il recupero venne mostrato tramite l’esposizione di plastici e fotografie, insieme ad un video per mostrare le caratteristiche di un progetto che integrava componenti urbanistiche e ambientali, declinate in funzione pubblica, come venne spiegato nel comunicato stampa (Fig. 106)⁶⁶¹.



Fig. 106: Fotografie e plastici per il restauro del complesso di Sant’Artemio, allestimento della mostra “Toni Benetton, Townscapes. Toni Follina, (Un)Changing Community” al Padiglione Venezia in occasione della 12. Mostra Internazionale di Architettura, 2010, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁶⁶⁰ ASAC, FS, Architettura, b. 451: “Lettera del 22 giugno 2010 da Marzio Favero a Marino Zorzato”.

⁶⁶¹ ASAC, FS, Architettura, b. 451: “Comunicato stampa del Padiglione Venezia alla 12. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia”.

4.4 Le immagini metodiche di Nicholas Hawksmoor (2012)

Per la tredicesima Biennale di Architettura, il direttore David Chipperfield scelse come tema “Common Ground”, riflettendo sullo scollamento tra architettura e società civile, invitando a considerare i punti di vista diversi, per stimolare nuovi obiettivi. Il direttore definì nel catalogo le sue intenzioni come una provocazione verso i suoi colleghi architetti, affinché mostrassero maggiore impegno e devozione ai valori comuni e condivisi⁶⁶².

Nel Padiglione Venezia fu allestita una mostra voluta dallo sponsor Louis Vuitton, che aveva contribuito l'anno precedente sia al restauro dell'edificio che all'esposizione di Fabrizio Plessi in occasione della Biennale d'Arte⁶⁶³. Renzo Dubbini curò la mostra insieme a Mohsen Mostafavi, preside della Harvard University Graduate School of Design, dedicata all'architetto inglese Nicholas Hawksmoor, vissuto tra Seicento e Settecento, le cui opere rivivevano nel padiglione grazie alle fotografie di Hélène Binet (Fig. 107). La rassegna, dal nome “Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings”, si concentrava in particolare sulle sue chiese realizzate per la città di Londra agli inizi del Settecento, da cui si percepiva uno stile erudito, che riprendeva e rielaborava modelli orientali ed occidentali, come spiegò Dubbini nel catalogo⁶⁶⁴.

Come si legge nel comunicato stampa, la mostra era stata fortemente voluta dalla Maison Louis Vuitton, in quanto l'architetto rappresentava dei valori molto coerenti con la casa di moda, nei suoi lavori ricchi di sfumature innovative, che erano stati per loro anche un'ispirazione per la costruzione delle proprie sedi. Inoltre, nell'allestimento avevano cercato anche di creare un rimando tra gli edifici e la struttura del padiglione, insieme all'esposizione di modellini in resina delle guglie delle chiese⁶⁶⁵.

⁶⁶² D. Chipperfield, *Presentazione*, in *Common Ground: Biennale Architettura 2012* (Venezia, 29/08/2012 - 25/11/2012), Marsilio, Venezia 2012, p. 14.

⁶⁶³ Comunicato stampa: “Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings”, 13. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia.

⁶⁶⁴ R. Dubbini, *Storicismo Barocco*, in *Common Ground...*, op. cit., p. 274.

⁶⁶⁵ Comunicato stampa: “Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings”, 13. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia.



Fig. 107: 13. Mostra Internazionale di Architettura, 2012, interno del Padiglione Venezia, mostra “Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings”, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Il curatore Mostafavi, inoltre, aggiunse nel catalogo che la mostra era anche un’occasione per celebrare il contributo dell’architetto inglese in uno spazio assolutamente di prestigio, soffermandosi sulla sua consapevolezza della condizione del proprio tempo che traspariva dalle sue opere, ricollegandosi in questo modo al tema della Biennale, pur scegliendo un personaggio ormai storicizzato. Elogiò, poi, il lavoro di Binet, che aveva saputo mostrare il dialogo tra le chiese londinesi e i codici sociali della città⁶⁶⁶.

La mostra si distanziò dalle altre che erano state allestite nel Padiglione Venezia sia alla Biennale d’Arte che di Architettura, in quanto voluta fortemente dallo sponsor, che scelse un artista inglese che aveva dei legami con la loro filosofia, ma che non aveva niente a che fare con lo spirito dell’edificio.

⁶⁶⁶ M. Mostafavi, *La Costruzione Visiva dell’Architettura*, in *Common Ground...*, op. cit., p. 274.

4.5 Babele Architettonica (2014)

Per la quattordicesima edizione della Mostra Internazionale d'Architettura il presidente dell'Ente Paolo Baratta e il direttore della sezione Rem Koolhaas organizzarono l'esposizione diversamente dalle precedenti, partendo dai padiglioni dei Paesi partecipanti, assegnando loro un argomento specifico, ovvero "Absorbing Modernity 1914-2014", come spiegò il presidente dell'Ente nel catalogo⁶⁶⁷. Il direttore aggiunse che voleva fare una riflessione storica, per portare alla luce quello che definì l'"attuale impasse dell'architettura", costituendo la mostra "Fundamentals" in tre componenti principali: i Paesi con "Absorbing Modernity 1914-2014", analizzando le architetture dell'ultimo secolo; "Elements of Architecture" nel Padiglione Centrale, creando un nuovo insieme di conoscenze per analizzare degli elementi spesso trascurati, anche se conosciuti da tutti, come pavimento, porta, muro; infine, "Mondoitalia", dove furono invitati tutti gli altri settori della Biennale per partecipare ad un'analisi dell'Italia nell'Arsenale⁶⁶⁸.

Per la mostra del Padiglione Venezia il curatore Renzo Dubbini, in quanto direttore del Dipartimento di Architettura Costruzione e Conservazione e membro del senato accademico dell'Università Iuav di Venezia, ebbe l'opportunità di invitare l'architetto Daniel Libeskind a tenere una *lectio magistralis* per il suo ateneo nel novembre 2012, quando colse l'opportunità per chiedergli di esporre alla Biennale di Architettura del 2014, come raccontò Lev Libeskind nel catalogo⁶⁶⁹.

Vista la fama dell'architetto, che aveva progettato il Museo Ebraico di Berlino e il memoriale Ground Zero, la giornalista Manuela Pivato riportò su "La Nuova di Venezia" che numerosi sponsor accorsero per patrocinare il progetto, tra cui Rolex, Dekton by Cosentino, Atelier Castagna e Novacolor⁶⁷⁰.

La mostra prese il nome "Sonnets in Babylon" ed era la continuazione di "Three Lessons in Architecture", progetto che Libeskind aveva presentato alla Biennale del 1985 e per cui ricevette il Leone d'Oro, meditando sui significati ed enigmi della forma architettonica, come spiegò Dubbini nel catalogo⁶⁷¹. Seguendo il tema della Biennale proposto da Koolhaas,

⁶⁶⁷ P. Baratta, *Presentazione*, in *Fundamentals: 14. Mostra internazionale di architettura*, (Venezia, 07/06/2014 - 23/11/2014), Marsilio, Venezia 2014, p. 14.

⁶⁶⁸ R. Koolhaas, *Fundamentals. Architettura, non architetti*, in *Fundamentals...*, op. cit., p. 17.

⁶⁶⁹ L. Libeskind, *Building Babylon*, in *Sonnets in Babylon: Biennale di Architettura di Venezia. Installation & Writing*, a cura di Id., A. de Beaufort, Quodlibet, Macerata 2016, p. 12.

⁶⁷⁰ M. Pivato, *I sonetti disegnati da Libeskind per il Padiglione Venezia*, in "La Nuova di Venezia", 22 maggio 2014, p. 33.

⁶⁷¹ R. Dubbini, *Sonnets in Babylon*, in *Fundamentals...*, op. cit., p. 156.

Libeskind voleva riflettere sul rapporto fondamentale tra pensiero e disegno architettonico, domandandosi se la forma stesse scomparendo dalla *techne* o se fosse un prodotto intrinseco dell'espressione dell'essere umano e come potesse rinascere l'architettura in quel momento storico⁶⁷².

L'esposizione era composta da cento disegni che l'architetto aveva creato a mano, con china e una tonalità seppia mista a fondi di caffè, poi serigrafati su lastre di vetro di grandi dimensioni e disposte nella parete curva del padiglione, così da riflettere la luce che entrava dai finestroni (Fig. 108)⁶⁷³.



Fig. 108: D. Libeskind, *Sonnets in Babylon*, 2014, installazione, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Come spiegò Peter Carl nel catalogo realizzato apposta per la mostra, tra i disegni non vi era alcuna gerarchia, ma era posti semplicemente come un ritmo orizzontale e una danza di figure, organizzati come cinque gruppi ed un epilogo, seguendo gli stilemi dei sonetti inglesi. Non era presente nemmeno alcun segno grafico, ma solo riferimenti figurativi ad elementi naturali ed architettonici, che ricordavano i lavori manieristi, in cui la geometria era solo un

⁶⁷² R. Burattino, *Libeskind: "Io, architetto del tempo"*, in "Corriere della Sera - orologi", maggio 2014, p. 58; V. Tuzii, *La Biennale di Libeskind, cento disegni in china firmati dall'archistar nel Padiglione Venezia*, in "Corriere del Veneto", 22 maggio 2014, p. 21.

⁶⁷³ L. Libeskind, *Sonnets in Babylon*, in *Fundamentals...*, op. cit., p. 158.

argomento e non la base fondante⁶⁷⁴. Come riportò la giornalista Rossella Burattino sul “Corriere della Sera”, il disgregamento delle forme ambigue evocava figure simili a favelas, città futuristiche, oggetti, come anche parti del corpo umano⁶⁷⁵. Francesca Gugliotta su “La Repubblica” riportò anche le parole dell’architetto, secondo cui ognuno poteva vedere nei disegni qualcosa di diverso, anche delle mappe dei luoghi di Venezia⁶⁷⁶. A questo Dubbini aggiunse che il lavoro seguiva il principio dell’*ut pictura poesis*, in cui il disegno corrispondeva ad un verso di poesia, rappresentando in quel modo la complessità dello spazio architettonico, usando immagini di libertà in cui lo spirito poetico poteva sbizzarrirsi, tramite stimoli visivi irrazionali⁶⁷⁷.

La serie *Sonnets in Babylon* riprendeva i sonetti del poeta inglese William Shakespeare, dando i titoli ai singoli disegni, mentre, come spiegò Peter Carl, Babele era ripresa dalla città biblica in cui l’*hybris* umana era stata punita con la confusione delle lingue. Questa era stata analizzata sotto diversi punti di vista: come luogo di esilio in senso storico, come dispersione di un popolo in senso allegorico insieme alla diffusione del caos nelle lingue, come momentaneità della morte e della dimenticanza⁶⁷⁸.

Nei disegni Libeskind unì, quindi, le convenzioni del sonetto d’amore con un senso della giustizia divina, che gli permisero così di esplorare le domande esistenziali dell’essere umano contemporaneo, come scrisse Corsetti⁶⁷⁹. Gugliotta, inoltre, riportò le parole dell’architetto, che affermò che aveva scelto di unire i sonetti a Babele, per riflettere sulle esigenze delle persone, che invocavano amore e per cui l’architettura doveva individuare quei sentimenti e rappresentarli, creando luoghi da vivere in cui riconoscersi. L’architettura doveva essere democratica e alla portata di tutti, non un privilegio di pochi o un vezzo delle archistar, basandosi sulla memoria e sulla storia⁶⁸⁰.

Il percorso espositivo, in realtà, iniziava già all’esterno del Padiglione, con una scultura progettata da Libeskind di sessantacinque metri quadri e dalla forma ad asse inclinata come

⁶⁷⁴ P. Carl, “Goodness Forgets Itself”: Underneath Daniel Libeskind’s *Sonnets in Babylon*, in *Sonnets in Babylon: Biennale di Architettura di Venezia. Drawings*, a cura di L. Libeskind, A. de Beaufort, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 9-11.

⁶⁷⁵ R. Burattino, *Libeskind...*, op. cit., p. 58.

⁶⁷⁶ F. Gugliotta, *L’architetto Usa Daniel Libeskind: meno tecnica e più fantasia. Una sua mostra si apre il 7 giugno alla Biennale di Venezia. “Progetto un mondo dove vincono le emozioni”*, in “La Repubblica”, 31 maggio 2014, p. 48.

⁶⁷⁷ R. Dubbini, *Drawings That Resonate*, in *Sonnets in Babylon...*, op. cit., pp. 6-8.

⁶⁷⁸ P. Carl, “Goodness Forgets Itself”..., op. cit., p. 13.

⁶⁷⁹ V. M. Corsetti, *Libeskind e l’indagine dell’architettura...*, op. cit., p. 35.

⁶⁸⁰ F. Gugliotta, *L’architetto Usa Daniel Libeskind...*, op. cit., p. 48.

una grande X, rivestita dal materiale ultra compatto Dekton by Cosentino, concepita come facciata che avvolge l'intera opera, come riportato da "Domusweb" (Fig. 109)⁶⁸¹.



Fig. 109: D. Libeskind, *Sonnets in Babylon*, 2014, installazione.

Come riportò Pivato, alla presentazione della mostra a Ca' Farsetti, Dubbini parlò del disegno come il punto di partenza per il progetto architettonico, come vera macchina della visione, mentre Angela Vettese, in veste di Assessora alle Attività Culturali del Comune, descrisse l'opera nel Padiglione come un modo per mostrare come la vita non fosse perpendicolare, ma fosse fatta di momenti difficili, accennando forse anche allo scandalo delle tangenti per il Mose, che aveva da poco investito il Sindaco Orsoni, assente alla conferenza⁶⁸². Il giornalista Vettor Maria Corsetti riportò inoltre su "Il Gazzettino di Venezia e Mestre" che Vettese pose l'accento anche sul Padiglione Venezia come spazio creativo e "felice anomalia" della Biennale, in cui la cultura locale dimostrava di non essere in contraddizione con quella internazionale⁶⁸³.

⁶⁸¹ *Sonnets in Babylon*, in "Domusweb", 11 giugno 2014, https://www.domusweb.it/it/notizie/2014/06/11/sonnets_in_babylon_.html, (consultato il 23/09/22).

⁶⁸² M. Pivato, *I sonetti disegnati da Libeskind per il Padiglione Venezia...*, op. cit., p. 33; M. Pivato, *Libeskind, sonetto di diplomazia*, in "Corriere della sera", 7 giugno 2014, p. 40.

⁶⁸³ V. M. Corsetti, *Libeskind e l'indagine dell'architettura*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 22 maggio 2014, p. 35.

A corollario della mostra in una delle sale laterali furono esposte ottantasei fotografie di ventisette studenti dell'Università IUAV, ispirate proprio dai disegni di Libeskind, che spronò i giovani a cercare una Venezia non da cartolina, in cui le opere dell'architetto incontrassero la realtà, mostrando scorci di fulmini, panni stesi o bricole, come riportato dalla critica Veronica Rodenigo su "Il Giornale dell'Arte" (Fig. 110)⁶⁸⁴.



Fig. 110: 14. Mostra Internazionale di Architettura, 2014, allestimento interno del Padiglione Venezia con fotografie degli studenti dell'Università IUAV, courtesy della fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁶⁸⁴ V. Rodenigo, *Il padiglione Venezia apre nel clima plumbeo del post scandalo politico, ma Libeskind fa il mattatore*, in "Il Giornale dell'Architettura", 7 giugno 2014, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2014/06/07/il-padiglione-veneziana-apre-nel-clima-plumbeo-del-post-scandalo-politico-ma-libeskind-fa-il-mattatore/>, (consultato il 23/09/22);

4.6 Riflessioni su Marghera (2016-2018)

Per le Biennali di Architettura del 2016 e 2018 il Padiglione Venezia accolse due riflessioni legate allo stato di Porto Marghera, in continuità tra loro.

La quindicesima Mostra Internazionale di Architettura del 2016 fu curata da Alejandro Aravena, che scelse il tema “Reporting from the front”, esemplificato dall’immagine di una signora su una scala mentre scruta l’orizzonte. Quello sguardo doveva ispirare una nuova attenzione verso le zone dismesse delle città, da cui si doveva partire con creatività per realizzare progetti innovativi, come riportò Baratta nel catalogo. Questi inoltre aggiunse che vennero realizzati tre progetti speciali, tra cui uno dedicato a Forte Marghera e gestito direttamente dalla Biennale, col titolo “Reporting from Marghera and Other Waterfronts”, curato dall’architetto Stefano Recalcati, per analizzare delle proposte di rigenerazione urbana di porti industriali, per stimolare una riflessione sulla riconversione produttiva anche di Porto Marghera⁶⁸⁵.

Come nella sede di Forte Marghera, anche il Padiglione Venezia, per volontà del commissario Madile Gambier, accolse una mostra dedicata alle possibilità di Porto Marghera, dal nome “Up! Marghera on stage”, curata in maniera collettiva da uno staff e organizzata da Fondaco srl, in particolare dalla curatrice Giovanna Zabotti. Come fu riportato dal commissario nel catalogo, si voleva partire da quella zona come fronte nodale per risolvere i problemi della città di Venezia, sia su mare che su terra. Nella sua idea il Padiglione doveva accogliere dei progetti che potessero presentare la situazione della città al mondo e, seguendo il tema della Biennale, decise di chiamare dei giovani architetti ed uno staff curatoriale molto ampio per mostrare dei progetti concreti per la zona da tempo abbandonata, insieme ad un team di fotografi⁶⁸⁶. Lo staff curatoriale era composto dai membri dell’Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Venezia, il cui coordinamento era gestito dagli architetti Anna Buzzacchi, Nicola Picco, Matteo D’Ambros. Nel catalogo spiegarono che nella mostra volevano mostrare la realtà di una città in continua espansione, che i giovani fotografi e architetti erano invitati a mappare, riflettendo sulle possibilità di sviluppo sostenibile, sui temi di produzione e occupazione, partendo da Marghera come centro per la rivalutazione dei luoghi, in equilibrio tra cultura, ambiente e lavoro⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ P. Baratta, *Introduzione*, in *Reporting from the front, Biennale architettura 2016*, (Venezia, 28/05/2016 - 27/11/2016), Marsilio, Venezia 2016, vol. 1, pp. 16-19.

⁶⁸⁶ M. Gambier, *Up! Marghera on stage*, in *Reporting from the front...*, op. cit., vol. 2, p. 130.

⁶⁸⁷ Staff Curatoriale, *Up! Marghera on stage*, in *Reporting from the front...*, op. cit., vol. 2, p. 132.

La giornalista Alice D’Este, sulle pagine del “Corriere del Veneto”, riportò la partecipazione di nove fotografi e otto giovani architetti sotto i trentacinque anni, il cui compito era quello di mostrare l’esistente e progettare il futuro, posto sul palcoscenico di Marghera⁶⁸⁸. Parteciparono gli studi di architettura: 822 di Milano, Babau Bureau di Vicenza, BAM! Bottega di Architettura Metropolitana di Torino, ETB Studio di Treviso, Fosbury Architecture di Milano, La Macchina Studio di Roma, MAARCH di Bressanone e Analogique di Catania. I fotografi, invece, furono: Fabio Barile, Michele Borzoni, Marina Caneve, Ezio D’Agostino, Antonio Di Cecco, Laura Fiorio, Alessandro Imbriaco, Allegra Martin, Francesco Neri e Daniele Sambo⁶⁸⁹.

Per quanto riguarda l’allestimento, fu utilizzata un’installazione di moli-banchine come supporto: furono allestite fotografie sia delle aree dimesse sia di quelle attive, disegni, plastici, maquettes e i video delle proposte di progetto elaborate dai vari studi, oltre ad un tavolo touch screen dove si potevano leggere i dati relativi a sessanta aree in attesa di riqualificazione della città metropolitana di Venezia (Fig. 111)⁶⁹⁰. Le sale laterali, invece, furono dedicate al tema della rigenerazione urbana e la proiezione della città nel suo possibile futuro⁶⁹¹.

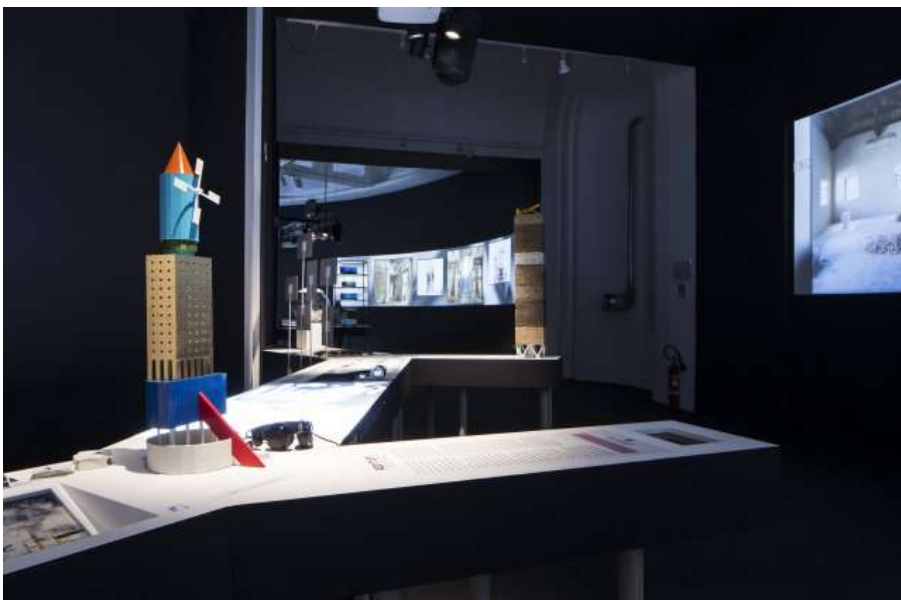


Fig. 111: 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016, allestimento per la mostra “Up! Marghera on stage” nel Padiglione Venezia, courtesy della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

⁶⁸⁸ A. D’este, *Il Waterfront di Marghera, dal degrado al design*, in “Il Corriere del Veneto”, 24 maggio 2016.

⁶⁸⁹ *Padiglione Venezia*, in *Reporting from the front...*, op. cit., vol. 2, p. 130.

⁶⁹⁰ La Redazione, *Biennale Architettura, presentato il progetto che animerà il Padiglione Venezia*, in “Venezia Today”, 23 maggio 2016, <https://www.veneziatoday.it/eventi/cultura/presentazione-up-marghera-padiglione-biennale-venezia.html>, (consultato il 19/09/22).

⁶⁹¹ E. Tantucci, *Marghera protagonista alla Biennale...*, op. cit., p. 21.

Il “Corriere del Veneto” nel suo commento alla mostra si soffermò sul fatto che l’area di Porto Marghera era l’ex zona industriale tra le più ampie d’Europa, motivo per cui le era stato dato così tanto spazio durante quella Biennale, anche in vista del valore aggiunto apportato dalla presenza di Venezia davanti a lei⁶⁹². Per la giornalista Manuela Pivato il titolo della mostra era una esortazione di speranza, oltre al fatto che quella era una vera occasione per mostrare in una vetrina internazionale lo stato di abbandono in cui vivevano alcune zone della città, mettendo la situazione davanti agli occhi di tutti⁶⁹³. Per il giornalista Paolo Navarra Dina, sulle pagine de “Il Gazzettino di Venezia e Mestre”, le immagini erano volutamente provocatorie nel mostrare lo stato di degrado. Il progetto, inoltre, costituiva anche un primo tentativo da parte della giunta comunale di presentare i loro progetti futuri direttamente sul palcoscenico della Biennale⁶⁹⁴.

Con ben due progetti a lei dedicati, Marghera era al centro di un’intensa attività. Il giornalista Enrico Tantucci riportò su “La Nuova di Venezia e Mestre” le parole del consigliere delegato all’Innovazione del Comune di Venezia, Luca Battistella, in occasione della presentazione del progetto del Padiglione Venezia, ribadendo l’importanza dell’area di Porto Marghera per il sindaco Brugnaro, che voleva partire da lì per puntare ad un rilancio sia di Venezia che dell’Italia stessa, immaginandone lo sviluppo in verticale, come “nuova Manhattan”⁶⁹⁵.

Anche alla Biennale successiva il Padiglione Venezia accolse una mostra su Marghera. Il tema scelto per la sedicesima Mostra Internazionale di Architettura fu “Freespace”, curata da Yvonne Farrell e Shelley McNamara, che volevano porre l’attenzione sullo spazio libero e gratuito, segno di una civiltà dell’abitare più alta, oltre all’espressione della volontà di accoglienza, come riportò il presidente dell’Ente Baratta nel catalogo⁶⁹⁶. A questo le curatrici aggiunsero che per loro la mostra era un invito a enfatizzare i doni che la natura dava gratuitamente, come la luce, il sole, l’aria e le risorse naturali, stimolando nuovi modi di pensare il mondo e di inventare soluzioni libere e democratiche⁶⁹⁷.

Nel Padiglione Venezia fu allestita la mostra “Follow Up! Venice shares knowledge spaces”, voluta da Luca Battistella e curata da un team composto da Anna Buzzacchi, Renata Codella,

⁶⁹² *I fotografi e i progetti effetto Biennale su Porto Marghera Dal padiglione Venezia al Forte. Iuav apre un laboratorio*, in “Corriere del Veneto”, 4 maggio 2016, p. 19.

⁶⁹³ M. Pivato, *Forza, Marghera! Ecco il tuo futuro*, in “La Nuova di Venezia”, 24 maggio 2016.

⁶⁹⁴ P. Navarro Dina, *Il Comune ripensa Porto Marghera. In mostra otto progetti di architettura*, in “Il Gazzettino di Venezia e Mestre”, 24 maggio 2016.

⁶⁹⁵ E. Tantucci, *Marghera protagonista alla Biennale. Il Padiglione allestito nell’omonimo Forte. Battistella, delegato all’innovazione: «Raccontiamo la potenzialità dell’area»*, in “La Nuova di Venezia e Mestre”, 4 maggio 2016, p. 21.

⁶⁹⁶ P. Baratta, *Introduzione*, in *Freespace: Biennale architettura 2018*, a cura di M. Pietragnoli (Venezia, 26/05/2018 - 25/11/2018), La Biennale di Venezia, Venezia 2018, vol. 1, p. 48.

⁶⁹⁷ Y. Farrell, S. McNamara, *Manifesto*, in *Freespace...*, op. cit., vol. 1, p. 51.

Luca Corsato, Nicola Picco, Stefano Quarta, Maria Chiara Tosi, Giovanni Vaia. Come spiegò il commissario Battistella nel catalogo, il progetto voleva riflettere sul bisogno di creare un nuovo sistema di condivisione del sapere, seguendo il tema proposto dalle curatrici. L'esposizione, infatti, rifletteva sull'uso dei big data, forniti gratuitamente ai visitatori e caricati online⁶⁹⁸. A questo lo staff curatoriale aggiunse che avevano voluto declinare il tema di "Freespace" negli spazi della conoscenza, che potessero essere liberamente usati da tutti. Un altro aspetto che fu analizzato fu il passaggio radicale dalla manualità alla visualizzazione digitale, che ha comportato una moltiplicazione esponenziale sia della conoscenza che della sua accessibilità⁶⁹⁹.



Fig. 112: 16. Mostra Internazionale di Architettura, 2018, "Follow Up! Venice shares knowledge spaces", allestimento interno del Padiglione Venezia.

Il progetto fu fortemente voluto dal sindaco Brugnaro per rappresentare la città, spingendo l'idea di Porto Marghera come il futuro per le prossime generazioni, tramite l'uso dei numeri e informazioni aperte a tutti anche sulla città stessa e la sua società, come riportato da "Il Gazzettino di Venezia e Mestre". Anche Battistella si disse contento di poter rappresentare la città anche attraverso linguaggi meno consueti, ormai sono permeati nella vita quotidiana⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ L. Battistella, *Follow Up! Venice shares knowledge*, in *Freespace...*, op. cit., vol. 2, p. 136.

⁶⁹⁹ Staff Curatoriale, *Cosa succede nel padiglione*, in *Freespace...*, op. cit., vol. 2, p. 138.

⁷⁰⁰ *Venezia-Marghera, architettura e rilancio*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 26 maggio 2018, p. 1.

All'esterno fu posta una sfera d'acciaio inox 316 dal diametro di due metri e mezzo (Fig. 113), che causò dei conflitti con il Padiglione del Brasile, al punto che, come riportò Nadia de Lazzari su "La Nuova di Venezia", il curatore Marcelo Maria Rosa fece chiudere la porta d'uscita che dava sullo spazio veneziano, perché la luce riflessa rischiava di accecare i visitatori. L'articolo riportò anche la decisione di digitalizzare la storia della Repubblica Serenissima, tramite i suoi archivi, tra cui anche quelli dell'Università Ca' Foscari e IUAV, rendendoli fruibili a tutti⁷⁰¹.



Fig. 113: 16. Mostra Internazionale di Architettura, 2018, "Follow Up! Venice shares knowledge spaces", allestimento esterno del Padiglione Venezia, courtesy dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Come sottolineò la giornalista Giorgia Pradolini, il Padiglione si soffermò soprattutto sul concetto di trasparenza, mostrando tutti i dati per raccontare la storia della città, com'era nel presente e come poteva essere in futuro. Con il progetto, inoltre, si voleva anche iniziare il processo di costruzione della città di Venezia a livello tridimensionale nel videogioco "Minecraft"⁷⁰².

Sul "Corriere del Veneto", Quarta spiegò che nel loro percorso erano partiti dall'analogico per arrivare poi alla riorganizzazione digitale, creando una mappa di luoghi, tra cui anche spazi lasciati all'abbandono per poterli poi ripensare, ricollegandosi in questo modo anche all'esposizione dell'edizione precedente, lanciando il concorso "Marghera City of making"⁷⁰³.

⁷⁰¹ N. de Lazzari, "La sfera è aggressiva". E il Brasile chiude, in "La Nuova Venezia", 28 maggio 2018, p. 1.

⁷⁰² G. Pradolini, *Biennale, Venezia è digitale*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 19 maggio 2018, p. 25.

⁷⁰³ G. B., *Il Padiglione Venezia punta sugli open data "Come Matrix"*, in "Il Corriere del Veneto", 19 maggio 2018, p. 13.

Questo rientrava tra le celebrazioni per il centenario di Porto Marghera ed era orientato alla riprogettazione degli spazi lavorativi tra Mestre e Porto Marghera, riflettendo sul rapporto tra lavoratori e spazio e tra i lavoratori stessi. L'iniziativa fu organizzata dall'Università Iuav di Venezia con l'Università di Udine, come riporta un articolo di "Venezia Today", e vi presero parte molte scuole di architettura internazionali, tra cui la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, la Katholieke Universiteit Leuven, la Oslo School of Architecture and Design, la Parsons The New school New York, la Technische Universiteit Delft, l'Universidad Católica de Chile, l'Universidade de São Paulo Brasil e l'Université libre de Bruxelles⁷⁰⁴.

⁷⁰⁴ La Redazione, *I migliori progetti che ridisegnano Marghera al padiglione Venezia della Biennale*, in "Venezia Today", 30 maggio 2018, <https://www.veneziatoday.it/attualita/marghera-city-making-progetti.html>, (consultato il 19/09/22).

4.7 “Sapere come usare il sapere” (2021)

La diciassettesima edizione della Mostra Internazionale di Architettura si sarebbe dovuta tenere nel 2020, ma, a causa della pandemia di Covid-19 scoppiata quell’anno, la sua apertura fu spostata al 2021. Al suo posto fu allestita la mostra “Le Muse Inquiete: la Biennale di Venezia di fronte alla storia”, curata in modo collettivo dai direttori dei sei settori dell’Ente⁷⁰⁵. Il Padiglione Venezia, però, non rimase vuoto, ma dal 29 agosto al 31 dicembre accolse nei fine settimana le “Aperture Straordinarie”, in cui vennero invitate varie personalità a tenere delle conferenze, per creare un dialogo tra generazioni e professionalità diverse, come il designer Michele De Lucchi, il regista Ferzan Özpetek che aveva esposto nel padiglione nel 2019, il cantante Diodato, l’artista Fabrizio Plessi che aveva esposto nel 2011, lo scrittore Mogol, l’attore Gioele Dix e l’imprenditore Riccardo Illy⁷⁰⁶.

La Biennale di Architettura aprì nel 2021, diretta dall’architetto Hashim Sarkis, che aveva già scelto il tema prima dello scoppio della pandemia, che si rivelò profetico, ponendo la domanda “How will we live together?”, come riportò il presidente dell’Ente Roberto Cicutto nel catalogo⁷⁰⁷. A questo il curatore aggiunse che la mostra voleva invitare gli architetti a cercare un nuovo contratto spaziale, per andare oltre le divisioni politiche e diminuire le disuguaglianze economiche, attraverso nuovi approcci pratici e soluzioni concrete, con uno sguardo inclusivo orientato verso il futuro, implicando nuovi spazi comuni e valori universali⁷⁰⁸.

La mostra del Padiglione Venezia, commissionata da Maurizio Carlin, fu curata da Giovanna Zabotti, che già aveva collaborato a varie edizioni, in particolare alla Biennale d’Arte del 2019. Per la mostra di architettura scelse il titolo “Sapere come usare il sapere”, per ricollegarsi al tema della Biennale proposto da Sarkis, puntando sull’educazione e istruzione come volano per il futuro⁷⁰⁹.

La mostra era divisa in tre sezioni: una prima parte, che comprendeva il corridoio, era dedicata al designer Michele De Lucchi, con bozzetti e modellini delle sue ideali “stazioni”,

⁷⁰⁵ Comunicato stampa “Le Muse Inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia”.

⁷⁰⁶ Comunicato stampa “Aperture straordinarie”; G. Ronchi, *BiennialType: l’estetica delle lettere di Lorenzo Marini al Padiglione Venezia della Biennale*, in “Artribune”, 30 settembre 2020, <https://www.artribune.com/editoria/grafica-illustrazione/2020/09/biennialtype-manifesto-lorenzo-marini/>, (consultato il 22/09/22).

⁷⁰⁷ R. Cicutto, *Introduzione*, in *How will we live together? Biennale architettura 2021*, a cura di M. Pietragnoli (Venezia, 22/05/2021 - 21/11/2021), La Biennale di Venezia, Venezia 2021, vol. 1, p. 20.

⁷⁰⁸ H. Sarkis, *How will we live together?*, in *How will we live together?...*, op. cit., vol. 1, pp. 24-25.

⁷⁰⁹ G. Zabotti, *Sapere come usare il sapere*, in *How will we live together?...*, op. cit., vol. 2, p. 135.

realizzati con AMDL CIRCLE e con il laboratorio del Teatro La Fenice; una seconda parte, nella prima saletta laterale, era dedicata al tema dell'“Economia della Bellezza”, coordinato dal giornalista Emilio Casalini, che presentava i dati di uno studio della Banca Ifis, coadiuvato dalle maestre del vetro Marina e Susanna Sent, che realizzarono il modellino di una città per esemplificare le idee proposte; infine nella seconda saletta laterale era presente una sezione dedicata ai vincitori del concorso “Artefici del Nostro Tempo”, arrivato alla seconda edizione, dopo quella del 2019⁷¹⁰.

La curatrice nel catalogo spiegò che volevano riflettere sui nuovi modi di creare spazi di convivenza, mostrando i nuovi lavori del designer Michele De Lucchi: nella mostra erano, infatti, presente le “Stations”, luoghi immaginari da cui si doveva ripartire, per ripensare all'educazione e al modo in cui si viveva insieme, per sapere come usare il sapere e dove cercarlo, immaginando centri polivalenti legati al tempo libero, al lavoro, all'educazione, allo studio e alla socializzazione⁷¹¹.

Furono esposti 608 disegni in 89 cornici, 16 modelli di progetto e 14 opere scolpite con la motosega direttamente da Michele De Lucchi, insieme a 5 tetti delle stazioni realizzati dal laboratorio del Teatro La Fenice, come riportato dalla storica dell'arte Cristina Moro su “Domus” (Fig. 114)⁷¹².

Come descrisse il designer stesso in un libro dedicato alle stazioni, queste dovevano essere delle visioni di architettura sostenibile, sia per l'uso dei materiali che per i tipi di comportamenti che suscitavano, influenzando in positivo una crescita della personalità umana verso uno stile di vita migliore⁷¹³. Le *Earth Stations* dovevano rappresentare edifici immaginari in cui i saperi dell'architettura erano spinti ai massimi potenziali tecnologici, estetici e funzionali, per cercare di rispondere ad un bisogno collettivo di felicità, sostenibilità ambientale e salute⁷¹⁴. Le *Education Stations*, invece, erano cinque edifici legati al ruolo educativo dello spazio costruito e rappresentavano diverse fasi della crescita dell'essere umano, riflettendo sull'evoluzione e sul cambiamento, senza il quale non può esserci crescita.

⁷¹⁰ L. Mavian, *17. Biennale Architettura 2021*, in “Nexus: mensile di comunicazione, cultura e attualità nella città metropolitana di Venezia”, n. 118, estate 2021, p. 7.

⁷¹¹ G. Zabotti, *Sapere come usare il sapere...*, op. cit., p. 135.

⁷¹² C. Moro, *Il Padiglione Venezia è un atelier di ricerca che profuma di legno*, in “Domusweb”, 1 giugno 2021, <https://www.domusweb.it/it/speciali/biennale-architettura-veneziana-2021/2021/biennale-il-padiglione-veneziana-un-atelier-di-ricerca-che-profuma-di-legno.html>, (consultato il 21/09/22).

⁷¹³ M. De Lucchi, *Introduzione*, in *Earth Station: Future Sharing Architectures*, a cura di Id., AMDL Circle, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 17-18.

⁷¹⁴ Comunicato stampa “Education Stations: sapere come usare il sapere”.

Tramite la conoscenza e una rinnovata educazione si sarebbe potuta raggiungere una nuova consapevolezza della diversità e, quindi, un rispetto⁷¹⁵.

Le *Earth Stations Many Hands* volevano riflettere sull'importanza dell'architettura nel passato, quando la costruzione di una cattedrale significava dare la possibilità di lavoro a tutta la città. In queste stazioni voleva porre l'accento sul tema dell'artigianato, progettando cinque edifici legati a specifiche zone climatiche, che dovevano utilizzare solo i materiali propri, per essere sostenibili e valorizzare il territorio⁷¹⁶. Le *Happy Stations*, invece, costituivano nuove idee per la qualità della vita e delle relazioni nei condomini, mettendo in primo piano gli spazi comuni, come piani coltivabili, biblioteche o mercati⁷¹⁷.



Fig. 114: 17. Mostra Internazionale di Architettura, 2021, allestimento interno della mostra “Sapere come usare il sapere” nel Padiglione Venezia.

La giornalista Camilla Gargioni sul “Corriere del Veneto” riportò le parole del designer, che voleva invitare ad un confronto tra generazioni per creare un futuro migliore⁷¹⁸. Per De

⁷¹⁵ M. De Lucchi, *Education Stations, coltivare il sapere*, in *Earth Station...*, op. cit., pp. 137-142.

⁷¹⁶ M. De Lucchi, *Many Hands, uomo e natura*, in *Earth Station...*, op. cit., pp. 81-85.

⁷¹⁷ M. De Lucchi, *Happy Stations, il senso dell'abitare*, in *Earth Station...*, op. cit., pp. 191-193.

⁷¹⁸ C. Gargioni, *De Lucchi, Stazioni al Padiglione Venezia*, in “Il Corriere del Veneto”, 5 maggio 2021, p. 15.

Lucchi, infatti, non bastava possedere tutta la conoscenza possibile, perché prima era necessario sapere come usarla nel modo migliore⁷¹⁹.

La stanza dedicata al tema dell’“Economia della Bellezza”, coordinata da Emilio Casalini, era divisa in tre elementi legati tra loro: il tavolo con il modellino della città realizzato in vetro da Marina e Susanna Sent, il video “The economy of bellezza”, in cui venivano presentati i risultati dello studio della Banca Ifis sull’impatto della cultura nell’economia dell’Italia, ed infine la mappa “Rifondata sulla bellezza”, che esemplificava il modo in cui si doveva costituire un nuovo insediamento per sfruttare il sapere (Fig. 115). Nel tavolo era rappresentata una città ideale, divisa in diverse zone, come la campagna, il centro, il borgo e la parte industriale, che venivano connesse tra loro da linee di colore che simboleggiavano i diversi tipi di conoscenza (naturale, materiale, immateriale e individuale), che andavano coordinati e messi in pratica perché si potessero avere i risultati descritti dal video e dalla mappa concettuale. Casalini voleva fare, quindi, una riflessione sull’importanza della cultura, sotto la veste del concetto di *Bellezza*, sia per l’economia italiana che per la società, notando come l’arte potesse avere delle ricadute positive anche sull’umore e la salute⁷²⁰.



Fig. 115: E. Casalini, M. e S. Sent, *Economia della Bellezza*, 2021, installazione video, opere in vetro.

⁷¹⁹ *Le sculture sospese degli artigiani per l’opera di De Lucchi a Venezia*, in “Vivi Nordest”, giugno 2021, p. 21.

⁷²⁰ Biennale Architettura Venezia 2021- Padiglione Venezia, Emilio Casalini: l’Economia della Bellezza.

Costanza Francesconi su “Il Gazzettino” spiegò che l’opera doveva riflettere sulla gestione armonica delle complessità, legandosi al concetto di bellezza, mentre Eugenio Pendolini ne parlò come un progetto di architettura sociale⁷²¹.

Nell’ultima saletta furono allestiti i vincitori della seconda edizione del concorso realizzato dal Comune insieme alla Fondazione Musei Civici di Venezia “Artefici del Nostro Tempo”, rivolto a giovani sotto i trentacinque anni, a cui si chiese di rispondere al tema della Biennale in sette diverse sezioni: design del vetro, diviso tra progetto realizzato e da realizzare, fotografia, fumetto e illustrazione, pittura, poesia visiva, videoclip musicale e street art . Tra le opere presentate sarebbero stati selezionati dieci progetti per categoria, ma solo i primi tre classificati avrebbero ottenuto un premio in denaro, dell’ammontare di 3.000 euro per il primo, 2.000 euro per il secondo e 1.000 per il terzo. I vincitori di ogni categoria esposero nel Padiglione Venezia, mentre gli altri nove classificati furono allestiti prima alla Fondazione Bevilacqua La Masa e poi a Forte Marghera⁷²².

Per la categoria della fotografia Greta Pettinari presentò *Catalogo delle identità*, composto da quattro immagini in cui le figure fotografate avevano addosso una maschera del loro volto, riprendendo le idee pirandelliane legate alla frammentazione della personalità. Le fotografie avevano anche dei colori molto saturi, che recuperavano delle tendenze pop americane, alludendo anche alla falsità dell’immagine e di chi era rappresentato. L’artista rifletté soprattutto sull’utilizzo dei social network, in cui spesso si performa un personaggio che non si è, ma la faccia rimane la propria⁷²³.

Per la categoria del videoclip musicale, vinse il cantautore veneziano Alessandro Ragazzo con *Domani*, realizzato insieme al regista Marco Da Re. Il video esplorava il tema della solitudine del protagonista che, in un momento di incertezza globale come quello della pandemia, non sa più come relazionarsi con l’altro e non ha il coraggio di parlare con la ragazza che ama, sostituendola, quindi, con un manichino⁷²⁴.

Per il fumetto e l’illustrazione Fabiola Sangineto propose *Le stanze del Tempo Ritrovato* (Fig 116), dove erano presenti quattro camere, ispirate dai quadri di Vincent Van Gogh, Salvador Dalì, René Magritte ed Edward Hopper. In quei quattro momenti l’opera doveva rappresentare le diverse fasi passate dalla società e da ognuno durante il periodo pandemico, chiusi nella propria stanza a causa dell’isolamento, guardando con speranza fuori dalla

⁷²¹ C. Francesconi, *Biennale, al Padiglione Venezia De Lucchi espone i suoi progetti*, in “Il Gazzettino”, 5 maggio 2021, p. 18; E. Pendolini, *Educazione e bellezza. Il Padiglione Venezia alla ricerca dell’armonia*, in “La Nuova Venezia”, 5 maggio 2021, p. 32.

⁷²² *Artefici del nostro tempo*, a cura di E. Barisoni, C. Sant, Grafiche Battivelli, Conegliano 2021, p. 4.

⁷²³ Domanda di iscrizione di Greta Pettinari per il concorso “Artefici del Nostro Tempo”.

⁷²⁴ Domanda di iscrizione di Alessandro Ragazzo per il concorso “Artefici del Nostro Tempo”.

finestra nell'attesa di poter di nuovo uscire. Il coronamento fu rappresentato dagli *Amanti* di Magritte, in cui il bacio era comunque ancora velato, rappresentando ancora le imposizioni causate dalla situazione mondiale, trasportando l'opera nel contemporaneo, cambiandola di senso e attualizzandola⁷²⁵.



Fig. 116: F. Sangineto, *Le stanze del Tempo Ritrovato*, 2020, illustrazione.

Per la street art Francesca Melina presentò *L'identità degli inscindibili - un autoritratto*, che rifletteva la necessità in un futuro sempre più prossimo di ridefinire la relazione umana col mondo e con gli spazi da abitare. Per rappresentare questo utilizzò il *lettering*, un elemento tipico del *graffiti-writing*, per inserire il proprio tag frantumato all'interno dell'opera⁷²⁶.

Per la sezione della poesia visiva Jingyun Wang presentò *Facula*, composta da diversi quadri in cui le parole creavano delle immagini legate al testo, che rifletteva sul senso di solitudine vissuto da molti giovani⁷²⁷.

Per la pittura Lorenza Iacobini presentò *Cieli Sereni* (Fig. 117), dei collage in cui erano rappresentate quattro città colpite da disastri, per porre l'attenzione sul degrado in cui queste

⁷²⁵ Domanda di iscrizione di Fabiola Sangineto per il concorso "Artefici del Nostro Tempo".

⁷²⁶ Domanda di iscrizione di Francesca Melina per il concorso "Artefici del Nostro Tempo".

⁷²⁷ Domanda di iscrizione di Jingyun Wang per il concorso "Artefici del Nostro Tempo".

ancora vivevano e l'incuria delle istituzioni, che aveva permesso che avvenisse la devastazione e non si era mobilitata nemmeno per la ripulitura, mentre ormai la natura si stava riprendendo anche quegli spazi⁷²⁸.



Fig. 117: L. Iacobini, *Cieli sereni*, 2020, stampa fine art su carta hahnemühle da collage.

Infine, il design del vetro fu diviso in due categorie: progetto da realizzare e realizzato. Per la prima Anne Merienne presentò *Uno alla volta*, un contenitore cavo di vetro con una doppia porta a scorrimento, che rappresentava un'idea di come vivere nella società post lockdown, in cui ancora era richiesto il distanziamento sociale⁷²⁹. Per il vetro realizzato il collettivo Z 5, composto da Sofia Andrea Romano e Andrea Zanin, propose *(5)4(1)23(8)2*, che voleva rappresentare i materiali tipici degli ingressi condominiali della città di Milano, come luoghi di incontro e continuo passaggio di persone⁷³⁰.

⁷²⁸ Domanda di iscrizione di Lorenza Iacobini per il concorso “Artefici del Nostro Tempo”.

⁷²⁹ Domanda di iscrizione di Anne Marienne per il concorso “Artefici del Nostro Tempo”.

⁷³⁰ Domanda di iscrizione di Sofia Andrea Romano per il concorso “Artefici del Nostro Tempo”.

Conclusione

In questo elaborato ci si è soffermati su più questioni, legate ai vari periodi che il padiglione ha vissuto. Per quanto riguarda le arti decorative, la costruzione dell'edificio fu insieme una conquista ed una retrocessione di rango, ghettizzando la produzione in un luogo a parte, inizialmente posto in una posizione di privilegio, esattamente davanti al ponticello di collegamento tra le due parti dei Giardini che furono inizialmente il cuore della Biennale, poi del tutto persa con l'edificazione del Padiglione del Brasile⁷³¹.

Con la chiusura della rassegna, pur persistendo la presenza di mostre fuori dal circolo della Biennale o da lei patrocinate dedicate in particolare al vetro, l'industria muranese divenne sempre più marginale⁷³². Rosa Barovier Mentasti nel catalogo della collezione della Fondazione Venezia riportò nel 2011 che Murano si trovava in un momento di crisi e che il ripristino del Padiglione Venezia avrebbe potuto aiutare l'isola, ma non vennero fatte altre mostre sul vetro, oltre a quella del 2009⁷³³.

Come aveva sottolineato Enzo Di Martino, le mostre dedicate alle arti decorative erano state per molti artisti una porta d'accesso secondaria alla Biennale, in particolare per Carlo Scarpa, che iniziò esponendo vetri, o Pablo Picasso nella Mostra del Libro del 1936⁷³⁴. Lo stesso si potrebbe dire per il periodo successivo, caratterizzato dalla presenza delle diverse nazioni che vi esposero, tutte alla prima partecipazione alla Biennale, quasi fosse un "padiglione di partenza". Invece, con la gestione della DARC prima e comunale poi, le mostre nel padiglione furono caratterizzate soprattutto da omaggi ad artisti storicizzati e tentativi di revival della sezione di arti decorative. Come già scriveva Franco Batacchi nel 2007 per l'esposizione dedicata ad Emilio Vedova, la riapertura del Padiglione Venezia fu spesso un'"occasione mancata", dando sempre meno spazio alle realtà del territorio, ma soprattutto ai giovani, nonostante le promesse fatte in questo senso⁷³⁵.

Le proteste del 1968 cambiarono radicalmente la Biennale, in primis per l'esclusione della sezione dedicata alle arti decorative, in favore di un approccio maggiormente democratico, privo di gerarchie. Per le edizioni successive si iniziò ad utilizzare anche un tema comune su cui tutte le nazioni invitate erano chiamate a riflettere. Tra gli anni Settanta e Novanta il Padiglione Venezia accolse diverse nazioni, mostrando diversi tipi di arte e ricerca, in

⁷³¹ M. Ballarin, *Architetture venete...*, op. cit., p. 33.

⁷³² R. Barovier Mentasti, *La vetraria veneziana del Novecento...*, op. cit., p.3.

⁷³³ *Ivi*, p. 39.

⁷³⁴ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p. 37.

⁷³⁵ F. Batacchi, *Padiglione Venezia...*, op. cit., pp. 55-56.

particolare da Paesi in via di sviluppo e del blocco sovietico, con attenzione anche all'estremo oriente, sia nell'accogliere la Repubblica Popolare Cinese nel 1980, sia con la rassegna "Passaggio a Oriente" del 1993, quando un nuovo clima post-caduta del muro portò ad una crisi del concetto di nazione, a cui conseguì l'abbandono progressivo del Padiglione Venezia come luogo in cui accogliere nuovi stati, venendo utilizzato come ufficio stampa.

L'assenza di esposizioni durante gli anni Novanta segnarono un disinteresse verso il padiglione ed un declassamento a livello internazionale per l'Italia, quando fu costretta ad esporre lì per cinque anni, a causa delle decisioni di Harald Szeemann di utilizzare l'intero Padiglione Centrale per la mostra del curatore. La partecipazione italiana fu considerata in quegli anni come fosse quasi del tutto assente, perché non furono mai invitati artisti viventi ad esporre in continuità con il tema della Biennale⁷³⁶. Si scelse piuttosto di realizzare degli omaggi, di presentare dei concorsi senza legame con la mostra veneziana e campagne fotografiche per esporre quello che già c'era, senza uno sguardo per il nuovo.

Negli ultimi vent'anni si sono tenuti gli omaggi a Alighiero Boetti, Carlo Scarpa, Emilio Vedova, ancora Scarpa, Fabrizio Plessi, Toni Benetton e Nicholas Hawksmoor, mentre le mostre dedicate ai giovani hanno preso tendenzialmente la forma di concorsi, a volte anche scollegati dall'esperienza della Biennale, come fu il caso del Premio alla Giovane Arte italiana, in cui il tema dato non coincideva mai con quello veneziano. All'opposto, invece, il concorso "Artefici del Nostro Tempo" si inserisce in modo più coerente all'interno della mostra, chiedendo agli artisti di dare una loro risposta al tema proposto, dialogando in modo attivo con la mostra, estendendosi anche ad altre sedi, come Forte Marghera o il Centro Culturale Candiani.

Le mostre di arte furono caratterizzate anche dal tentativo di una ricostituzione della sezione di arti decorative, che, invece, portò all'edificazione di un nuovo padiglione all'interno dell'Arsenale, recuperando la Sala d'Armi, in collaborazione con il Victoria & Albert Museum nel 2016. Un primo tentativo venne fatto con la mostra "...fa come natura fece in foco", ma come riportò Franco Fanelli c'è chi non era convinto della scelta⁷³⁷. In particolare dopo il restauro del 2011 Enrico Bressan, presidente di Fondaco, disse che si stavano impegnando perché si recuperasse la mission originale del padiglione, come si provò a fare tra il 2013 e il 2017⁷³⁸. Si iniziò con la mostra dedicata all'arte tessile, invitando, come per il vetro, artisti e artigiani internazionali e non strettamente veneziani, cercando di aggiornare la

⁷³⁶ B. Rose, *Venezia non è un carnevale...*, op. cit., p. 47.

⁷³⁷ F. Fanelli, *I padiglioni ai giardini...*, op. cit., p. 15.

⁷³⁸ E. Bressan, *Restaura-azione...*, op. cit., p. 101.

rassegna secondo lo spirito della Biennale. Nel 2015 e nel 2017, invece, si tennero due mostre molto diverse, per quanto mosse dallo stesso fine. La prima legata agli aspetti industriali, mentre la seconda al lusso, creando dei risultati alterni.

Per quanto riguarda le Biennali di Architettura, si è lasciato spazio ai giovani solo per il concorso “-D40_2” nel 2002, per la mostra di Libeskind nel 2014, coinvolgendo gli studenti dell’Università IUAV e, infine, nelle due rassegne dedicate al tema di Porto Marghera. Sempre nel contesto delle mostre di architettura l’interesse per le arti decorative non fu mai presentato, se non nell’ultima edizione del 2021 nell’interesse per l’artigianato presentato da Michele De Lucchi e il tavolo in vetro creato da Marina e Susanna Sent.

Con le ultime mostre curate da Giovanna Zabotti si sta cercando di slegarsi da un tentativo di revival della sezione delle arti decorative, come anche dal semplice omaggio, cercando di creare delle esposizioni coerenti con quelle degli altri padiglioni e in generale con la Biennale stessa.

Bibliografia

-D40. *Idee per uno spazio informativo*, a cura di L. Bolelli, L. Felci, Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee, Palombi Editori, Roma 2001.

-D40_2 *Idee per uno spazio informativo nei Giardini di Castello*, a cura di L. Bolelli, L. Felci, P. Mastracci, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Roma 2002.

“...*fa come natura fece in foco*”: *Padiglione Venezia*, a cura di M. Arosio, Marsilio, Venezia 2009.

(Corpo) (Reale), a cura di G. Zabotti, tipografia Tintoretto, Venezia 2019.

(Un)Changing Community: Toni Follina, a cura di M. Favero, Regione del Veneto, Venezia 2010.

Ali Al Jabiri scultore, Adnan Atimosh pittore, Murtadha Haddad pittore: artisti iracheni residenti a Roma, Tipolitografia Gallia, Roma 1976.

A. Angeli, *Anche alla Biennale di Architettura italiani nel cantuccio*, in “Il Tempo”, 20 settembre 2004, p. 14.

Annuario 1978. Eventi del 1976-77, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.

Annuario 1979. Eventi del 1978, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1982.

Artefici del nostro tempo, a cura di E. Barisoni, C. Sant, Grafiche Battivelli, Conegliano 2021.

Arti decorative a Venezia, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 324, novembre 1956, p. 37.

M. Atzeni, *Ecco il Padiglione delle arti applicate del V&A alla Biennale di architettura di Venezia. E una mostra che anticipa la conferenza ONU Habitat III*, in “Artribune”, 23 maggio 2016.
<https://www.artribune.com/tribnews/2016/05/ecco-il-padiglione-delle-arti-applicate-del-va-all-a-biennale-di-architettura-di-venezias-e-una-mostra-che-anticipa-la-conferenza-onu-habitat-iii/>, (consultato il 15/09/22).

G. B., *Il Padiglione Venezia punta sugli open data “Come Matrix”*, in “Il Corriere del Veneto”, 19 maggio 2018, p. 13.

E. Baldelli, *Fabrizio plessi: arrivederci (?) video. Finalmente mi sono preso una vacanza*, in “Espoarte”, n. 72, agosto-settembre 2011, pp. 24-31.

M. Ballarin, *Architetture venete: padiglioni e spazi della Biennale di Venezia*, RG, Treviso 2015.

R. Barilli, *Ma Boetti e Rotella avrebbero meritato di più*, in “Corriere della Sera”, 8 giugno 2001.

M. Barovier, R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, Leonardo Arte, Milano 1995.

M. Barovier, *Carlo Scarpa: i vetri di Murano: 1927-1947*, Il cardo, Venezia 1991.

R. Barovier Mentasti, *Vetri veneziani del '900: la collezione della Cassa di risparmio di Venezia, Biennali 1930-1970*, Marsilio, Venezia 1994.

F. Batacchi, *Padiglione Venezia, com'è triste la laguna*, in “Arte In”, n. 110, agosto-settembre 2007, pp. 55-56.

R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962.

GL. BE., *Padiglione Venezia rinnovato*, in “Il Venezia”, 22 marzo 2007, p. 30.

Beatriz González: *Colombia 1978*, a cura di E. Serrano, Istituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1978.

U. Bernardi, *Biennale: amori tra le rovine. Quel vento dell'est che allarga il nostro respiro*, in “Avvenire”, 29 giugno 1984, p. 18.

A. Besio, *Biennale architettura, la città resta invisibile*, in “La Repubblica”, 18 settembre 2004, p. 9.

A. Bordignon, *Padiglione Venezia rilanciato*, in “Il Sole 24 Ore - domenica”, 31 maggio 2015, p. 35

R. Brunetti, *Zecchi difende la sua creatura: interesse da tutto il mondo*, in “Il Gazzettino di Venezia e Mestre”, 16 maggio 2017, p. 4.

P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi: 1948-1968*, Palomar, Bari 1995.

R. Burattino, *Libeskind: “Io, architetto del tempo”*, in “Corriere della Sera - orologi”, maggio 2014, p. 58.

A. M. C., *Toni Benetton, le sculture per rilanciare il territorio*, in “Corriere del Veneto”, 27 agosto 2010, p. 12.

M. V. Capitanucci, *Biennale. I disegni di Scarpa al Darc*, in “Il Sole 24 Ore”, 22 settembre 2002, p. 39.

L. Cappellini, F. Fanelli, *La Biennale 2007 Live: fotoreportage da Venezia*, Allemandi & C., Torino 2007.

D. Capra, *...e in gondola sale anche Vuitton*, in "Artribune", 1 aprile 2011, <https://www.artribune.com/attualita/2011/04/e-in-gondola-sale-anche-vuitton/#>, (consultato il 16/09/2022).

Carlo Scarpa e l'origine delle cose, a cura di G. Beltramini e A. Scandurra, Marsilio, Venezia 2008.

Carlo Scarpa e la scultura del '900, a cura di G. Beltramini, Regione del veneto, Venezia; Marsilio, Venezia 2008.

Carlo Scarpa: i disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia, architetture e progetti (1948-1968): guida breve alla mostra, a cura di M. Guccione, E. Terenzoni, A. Vittorini, E. Valente, Gangemi Editore, Roma 2002

Carlo Scarpa: i vetri di un architetto, catalogo della mostra a cura di M. Barovier (Brescia, Palazzo Martinengo, 15/11/1997 - 15/02/1998), Skira Editore, Milano 1997.

Carlo Scarpa: il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello - Venezia, a cura di M. Guccione, MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Edigraf, Formello 2008.

Carlo Scarpa: opera completa, a cura di F. dal Co, G. Mazzariol, Electa, Milano 1984.

Carlo Scarpa: tre opere a Venezia: 1952-1968: Biennale Giardini di Castello: interventi di restauro, Comune di Venezia, Venezia 2002.

Carlo Scarpa: Venini 1932-1947, catalogo della mostra a cura di M. Barovier (Venezia, Le stanze del vetro, 29/08/2012 - 06/01/2013), Skira Editore, Milano 2012.

A. Casagrande, *La Biennale d'arte di Venezia del 1968: tra contestazione e propositi di innovazione*, Tricase, Youcanprint, 2017.

P. G. Castagnoli, *I nostri artisti disseminati senza padiglione. Macché sgarbo, meglio così*, in "La Repubblica", 8 giugno 2001.

G. Celant, *Alighiero Boetti*, Skira, Milano 2001.

Cinquant'anni di architettura in Italia, in "Luoghi dell'infinito", ottobre 2004, p. 71.

P. Chiesa, *Il vetro alla Biennale di Venezia*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 55, luglio 1932, pp. 416-418.

P. Chiesa, *Vetri incisi a Venezia*, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 56, agosto 1932, pp. 477-479.513.

Gi. Co., *Biennale Arte, polemiche sull' "assenza" di Venezia: "Ma ci sono le eccellenze"*, in "Corriere del Veneto", 16 maggio 2017, p. 14.

E. Coen, *Una vetrina che non rappresenta il nostro paese. Uno sgarbo agli italiani*, in "La Repubblica", 8 giugno 2001.

V. M. Corsetti, *Libeskind e l'indagine dell'architettura*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 22 maggio 2014, p. 35.

E. Crispolti, *Biennale a misura di zapping. Un insieme di mostre inutili e di presenze sospette*, in "Arte in", n. 27, agosto 1993, pp. 32-35.

L. Dago, *Paolo de Poli: e un bel giorno lo smalto diventò poesia*, in "Arte", n. 281, gennaio 1997, pp. 96-101.

G. De Checchi, *Botta e risposta tra industriali e confartigianato, il caso Luxus*, in "La Nuova Venezia", 21 maggio 2017, p. 18.

A. D'este, *Il Waterfront di Marghera, dal degrado al design*, in "Il Corriere del Veneto", 24 maggio 2016.

M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Forum, Udine 2006.

M. De Stasio, *L'arte dei paesi dell'est*, in "Arte In", n. 2, ottobre 1988, pp. 18-19.

G. Dell'Oro, *L'arte decorativa alla XX Biennale*, in "Le Tre Venezie", A. 11, n. 7, luglio 1936, pp. 225-229.

G. Dell'Oro, *L'arte decorativa alla XXI Biennale*, in "Le Tre Venezie", A. 13, n. 6, giugno 1938, pp. 240-247.

G. Dell'Oro, *La XXIII Biennale veneziana. III. Rassegna d'arte decorativa*, in "Le Tre Venezie", A. 17, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, pp. 343-345.

G. Dell'Oro, *Le arti decorative venete alla Biennale di Venezia*, in "La Voce", 6 ottobre 48.

N. de Lazzari, "*La sfera è aggressiva*". *E il Brasile chiude*, in "La Nuova Venezia", 28 maggio 2018, p. 1.

G. De Monte, *Ricerche giovani al Padiglione Venezia? Mah, ci è parso di vedere Fabrizio Plessi...*, in "Artribune", 6 giugno 2011, <https://www.artribune.com/tribnews/2011/06/ricerche-giovani-al-padiglione-veneziah-mah-ci-e-parso-di-vedere-fabrizio-plessi%e2%80%a6/#>, (consultato il 16/09/22).

De Poli: smalti, Bolzonella, Padova 1967-1992.

E. Di Martino, *Carlo Scarpa, andate e ritorni tra disegni, foto e progetti in divenire*, in "Il Gazzettino", 13 settembre 2008, p. 22.

E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013 : arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Litho Art New, Papiro art, Torino 2013.

A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1988.

G. Dorflès, *Inviato alla Biennale*, 24 Ore Cultura, Milano 2010.

Earth Station: Future Sharing Architectures, a cura di M. De Lucchi, AMDL Circle, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2021.

Elenco delle opere vendute, in “La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, A. 2, n. 3, gennaio 1951, pp. 54-62.

Ercole Barovier, 1889-1974, vetraio muranese, catalogo della mostra a cura di A. Dorigato (Venezia, Museo Correr, ottobre-novembre 1989), Marsilio, Venezia 1989.

Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia, 1895-2019, a cura dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia, Venezia 2019.

M.F., *Dopo le proteste Zecchi si difende “Grande successo”*, in “Il Gazzettino”, 18 maggio 2017, p. 22.

F. Fanelli, *I padiglioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 62, luglio-agosto 2005, pp. 5-9.

F. Fanelli, *I padiglioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 106, luglio-agosto 2009, pp. 12-15.

F. Fanelli, *I padiglioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 128, luglio-agosto 2011, pp. 17-20.

F. Fanelli, *I padiglioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 150, luglio-agosto 2013, pp. 14-16.

F. Fanelli, *I padiglioni nazionali*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 18, luglio-agosto 2001, pp. 7- 14.

F. Fanelli, *Le nazioni ai Giardini*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 40, luglio-agosto 2003, pp. 5-10.

F. Fanelli, *Mamma Biennale, morbida e onnivora*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 18, luglio-agosto 2001, pp. 4-5.

F. Fanelli, *Tre superpotenze e una serenissima*, in “Vernissage: il fotogiornale dell’arte”, giugno 2019, p. 10.

Fonti d'archivio per la storia del LUCE, 1925-1945, a cura di M. Pizzo, G. D'Autilia, Istituto Luce, Roma 2004.

C. Francesconi, *Biennale, al Padiglione Venezia De Lucchi espone i suoi progetti*, in “Il Gazzettino”, 5 maggio 2021, p. 18.

S. Frigerio, *Venezia ieri oggi e domani*, in “D'Ars Agency: bollettino bimestrale”, A. 13, n. 61/62, 1972, pp. 53-57.

S. Frigo, *Biennale, al Padiglione Venezia nuova era tra arte e tecnologia*, in “Il Gazzettino”, 22 aprile 2015, pp. 22-23.

C. Gargioni, *De Lucchi, Stazioni al Padiglione Venezia*, in “Il Corriere del Veneto”, 5 maggio 2021, p. 15.

A. Gasparetto, *Arte decorativa alla 25. Biennale*, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 251, 1950, pp. 38-40.

A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, N. Pozza, Venezia 1958.

A. Gasparetto, *L'arte decorativa alla XXVII Biennale*, in “La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, A. 4, n. 22, settembre-ottobre 1954, pp. 39-40.

C. Giraud, *Bando per artisti under 35 in Biennale. In palio mostra nel Padiglione Venezia*, in “Artribune”, 17 febbraio 2019, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/2019/02/bando-artisti-under-35-biennale-mostra-padiglione-veneziah/>, (consultato il 16/09/22).

Gli artisti di Venini: per una storia del vetro d'arte veneziano, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno (Venezia, Le stanze del vetro, 24/04/1996-07/07/1996), Electa, Milano 1996.

Gli smalti alla Biennale di Venezia, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 82, ottobre 1934, pp. 32-33.

Guardando avanti: l'evoluzione dell'arte del fare: 9 storie dal Veneto, digitale - non solo digitale, a cura di A. Cibic, Marsilio, Venezia 2015.

F. Gugliotta, *L'architetto Usa Daniel Libeskind: meno tecnica e più fantasia. Una sua mostra si apre il 7 giugno alla Biennale di Venezia. “Progetto un mondo dove vincono le emozioni”*, in “La Repubblica”, 31 maggio 2014, p. 48.

Guida della 17. Biennale 1930, a cura dell'Ufficio stampa dell'esposizione, Ente autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venezia 1930.

Guido Balsamo Stella: opera grafica e vetraria, catalogo della mostra a cura di P. Daverio, P. Baldacci (Milano, Galleria Philippe Daverio, dicembre 1977), Galleria Philippe Daverio, Milano 1977.

D. Guzzi, *Il vento dell'est*, in “L'Umanità”, 26 giugno 1982.

Hubertus Giebe. Biennale di Venezia 1990, a cura di G. Rieger, Centro per le mostre d'arte della RDT, Berlino 1990.

I fotografi e i progetti effetto Biennale su Porto Marghera Dal padiglione Venezia al Forte. Iuav apre un laboratorio, in “Corriere del Veneto”, 4 maggio 2016, p. 19.

I premi per i vetri d'arte esposti alla 26. Biennale, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 275, novembre 1952, p. 42.

I premi per le belle arti in Italia, in “L'arte nelle mostre italiane”, numero speciale del Bollettino della Biennale, marzo 1936, p. 39

I tipi nei vetri d'arte a Venezia, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 83, novembre 1934, pp. 18-26.

Il nuovo ordinamento della Biennale di Venezia, in “L’arte nelle mostre italiane: Bollettino della Biennale”, n. 8-11, agosto-novembre 1938, p. 1.

L'attualità dei miti: Repubblica Democratica Tedesca: La Biennale di Venezia 1984, a cura di H. Raum, Centro per le mostre d’arte della RDT, Berlino 1984.

La Biennale di Venezia, in “Eco di Biella”, 26 febbraio 1948.

La Biennale di Venezia 1976: comunicati diramati dalla stampa, La Biennale di Venezia, Venezia 1977.

La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, La Biennale di Venezia, Venezia; Electa, Milano 1996.

La Biennale di Venezia, storia e statistiche, con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932, a cura dell’Ufficio stampa dell’Esposizione, La Biennale di Venezia, Venezia 1932.

La Biennale "riapre" il Padiglione Venezia, in “La Repubblica”, 22 aprile 2015, p. 51

La Fratelli Toso: i vetri storici dal 1930 al 1980, catalogo della mostra a cura di C. Toso, I. Balestrieri (Pavia, Santa Maria Gualtieri, 31/05/2018-17/06/2018; Roma, Casina delle Civette - Musei di villa Torlonia, 18/05/2019-15/09/2019), Il Mondo del Vetro, Milano 2018.

La Redazione, *Biennale Architettura, presentato il progetto che animerà il Padiglione Venezia*, in “Venezia Today”, 23 maggio 2016, <https://www.veneziatoday.it/eventi/cultura/presentazione-up-marghera-padiglione-biennale-venezias.html>, (consultato il 19/09/22).

La Redazione, *I migliori progetti che ridisegnano Marghera al padiglione Venezia della Biennale*, in “Venezia Today”, 30 maggio 2018, <https://www.veneziatoday.it/attualita/marghera-city-making-progetti.html>, (consultato il 19/09/22).

La Redazione, *Il rilancio dell'artigianato lagunare passa per il padiglione Venezia*, in “Venezia Today”, 3 maggio 2013, <https://www.veneziatoday.it/cronaca/padiglione-veneziah-biennale-2013.html>, (consultato il 13/09/22).

L'artigianato veneto alla prossima biennale, in “Gazzettino di Venezia”, 30 gennaio 1948.

O. Lanzarini, *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2003.

O. Lanzarini, *I Giardini di Scarpa*, in “Vernissage: il fotogiornale dell'arte”, n. 31, ottobre 2002, p. 5.

Le ceramiche fantastiche, in Domus, n. 228, 1948.

Le Muse Inquiete: la Biennale di Venezia di fronte alla storia, catalogo della mostra a cura di Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Venezia, Giardini di Castello, 29/08/2020 - 08/12/2020), La Biennale di Venezia, Venezia 2020.

Le sculture sospese degli artigiani per l'opera di De Lucchi a Venezia, in “Vivi Nordest”, giugno 2021, p. 21.

A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, Londra 2010.

Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti, a cura di F. Castellani, M. Carraro, E. Charans, Il poligrafo, Padova; IUAV, Venezia 2016.

S. M., *Le stoffe per arredamento*, in “Le Tre Venezie”, A. 11, n. 7, luglio 1936 XIV, pp. 231-233.

Luxus: Padiglione Venezia, a cura di A. de Zuliani, M. Dissegna, S. Fioretta, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2017.

G. Mariacher, *La mostra storica del vetro di Murano alla 26. Biennale*, in “Arte veneta: rivista trimestrale di storia”, 1953, pp. 200-204.

G. Mariacher, *Ricordo di Carlo Scarpa 1906-1978*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, n. 1-4, 1978, pp. 1-3.

G. Mariacher, *Vetri di Murano*, in “La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, A. 3, n. 11, dicembre 1952, pp. 24-25.

F. Martini, V. Martini, *Just another exhibition: storie e politiche delle biennali = histories and politics of biennials*, Postmedia books, Milano 2011.

M. Mattioli, *Abbecedario veneziano*, in “Arte In”, n. 86, agosto-settembre 2003, pp. 64-65.

L. Mavian, *17. Biennale Architettura 2021*, in “Nexus: mensile di comunicazione, cultura e attualità nella città metropolitana di Venezia”, n. 118, estate 2021, p. 7.

MAXXI: Cantiere d'autore: fotografie 2003-2006, a cura di M. Guccione, Electa, Milano 2006.

R. G. Menni, *Arte dell'orafo e vetri muranesi a Venezia*, in “Poligono: rivista mensile d'arte”, A. 4, n. 8, 1930, pp. 417-422.

Messe in castigo le arti decorative, in “Il Gazzettino”, 19 aprile 1972.

S. Micelli, *L'artigianato regressivo del Padiglione Venezia*, in “Il Sole 24 Ore”, 20 maggio 2017, p. 18.

C. Moro, *Il Padiglione Venezia è un atelier di ricerca che profuma di legno*, in “Domusweb”, 1 giugno 2021,

<https://www.domusweb.it/it/speciali/biennale-architettura-veneziana-2021/2021/biennale-il-padiglione-veneziana--un-atelier-di-ricerca-che-profuma-di-legno.html>, (consultato il 21/09/22).

Mostra in ricordo di Carlo Scarpa: un omaggio nel segno dell'etereo, in "Il Mattino", 12 settembre 2008, p. 47.

E. Motta, *L'arte decorativa*, in "Le tre Venezie", A. 10, n. 5, maggio 1934, pp. 275-278.

E. Motta, *Vetri e Merletti*, in "Le Tre Venezie", A. 15, n. 7-8, luglio-agosto 1940, pp. 52-56.

M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 2004.

P. Navarro Dina, *Il Comune ripensa Porto Marghera. In mostra otto progetti di architettura*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 24 maggio 2016.

U. Nebbia, *L'arte decorativa alla Biennale*, in "Le Tre Venezie", A. 8, n. 5, maggio 1932, pp. 61-65.

A. Negri, *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011.

L. Novello, *Tra lusso e artigianato. La Biennale trasversale*, in "Corriere delle imprese del Nordest", giugno 2017, p. 1.

Omaggio a Vedova. Dialogo con Baselitz, a cura di L. M. Barbero, C. Bertola, A. Vettese, Marsilio, Venezia 2007.

P. P., *Il Padiglione Venezia ai Giardini: mostra di Aldo Cibic sulle arti applicate*, in "Corriere della Sera", 22 aprile 2015, p. 38.

Padiglione Venezia, 1932-2011, Peruzzo, Padova 2011.

Padiglione Venezia, la versione di Rotelli: serviva più arte, in "Askanews", 10 luglio 2016.
https://www.askanews.it/cultura/2017/07/10/padiglione-venezia-la-versione-di-rotelli-serviva-pi%C3%B9-arte-pn_20170710_00236/, (consultato il 16/09/22).

L. Panzeri, *Neonazionalismo e nuove geografie*, in "Vernissage: il fotogiornale dell'arte", n. 17, giugno 2001, p. 10.

Paolo De Poli, artigiano, imprenditore, designer, a cura di A. Bassi, S. Maffioletti, Il poligrafo, Padova; IUAV, Venezia 2017.

Paolo Venini e la sua fornace, catalogo della mostra a cura di M. Barovier, C. Sonigo (Venezia, Le stanze del vetro, 11/09/2016-08/01/2017) Skira, Milano 2016.

R. Papini, *Vetri di Paolo Venini*, in “Le Tre Venezie”, A. 10, n. 5, maggio 1934, p. 279.

Pavilions and gardens of Venice Biennale = Padiglioni e giardini della Biennale di Venezia, a cura di A. Re Rebaudengo, Contrasto, Roma 2013.

E. Pendolini, *Educazione e bellezza. Il Padiglione Venezia alla ricerca dell'armonia*, in “La Nuova Venezia”, 5 maggio 2021, p. 32.

G. Perocco, *De Poli: smalti*, Bolzonella, Padova 1967.

Plessi: Mariverticali, a cura di R. Dubbini, Peruzzo Editoriale, Padova 2011.

M. Pivato, *Forza, Marghera! Ecco il tuo futuro*, in “La Nuova di Venezia”, 24 maggio 2016.

M. Pivato, *I sonetti disegnati da Libeskind per il Padiglione Venezia*, in “La Nuova di Venezia”, 22 maggio 2014, p. 33.

M. Pivato, *Libeskind, sonetto di diplomazia*, in “Corriere della Sera”, 7 giugno 2014, p. 40.

G. Politi, *Padiglione Italia. Out of Biennale*, in “Flash Art”, n. 253, agosto-settembre 2005, p. 55.

G. Ponti, *Suggerimenti*, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 81, settembre 1934, pp. 34-35.

G. Ponti, *Venini*, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 361, dicembre 1959, pp. 31-44.

G. Ponti, *Nuovi vetri muranesi*, in “Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna”, n. 154, ottobre 1940, pp. 69-71.

S. Portinari, *Anni Settanta: la Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018.

F. Posocco, *Biennale architettura e realtà. Il veneto e il nuovo*, in “Corriere del Veneto”, 25 settembre 2004, p. 1.

G. Pradolini, *Biennale, Venezia è digitale*, in “Il Gazzettino di Venezia e Mestre”, 19 maggio 2018, p. 25.

Premio per la Giovane Arte italiana 2002-2003, a cura di M. Pignatti Morano, S. Vannini, Gangemi Editore, Roma 2003.

Premio per la Giovane Arte italiana, 2004-2005: Manfredi Beninati, Lara Favaretto, Loris Cecchini, Carolina Raquel Antich, a cura di M. Pignatti Morano, P. Colombo, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento per i beni culturali e paesaggistici, DARC - Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Electa, Milano 2005.

Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia, atti di convegno (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14/12/2004) a cura di G. Dal Canton, E. Dal Carlo, Fondazione La Biennale di Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Venezia; Museo civico, Rovereto 2005.

Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia, atti di convegno (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, novembre 2001) a cura di P. Pizzamano, Fondazione La Biennale di Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Venezia; Museo civico, Rovereto 2002.

Quattro pittori della RDT, a cura di H. Raum, Tipografia Roma, Piacenza 1982.

Ramirez Villamizar: Colombia, 37. Bienal de Venecia, Julio 1976, a cura di Samuel Montealegre, Impresores Limitada, 1976.

Redazione, *Luxus al Padiglione Venezia della Biennale. Promuovere la città con una mostra trash. Perché?*, in “Artribune”, 12 maggio 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/05/luxus-al-padiglione-venez-ia/>, (consultato il 16/09/22).

Ritratto di donna: Il sogno degli anni Venti e lo sguardo di Ubaldo Oppi, catalogo della mostra a cura di S. Portinari (Vicenza, Basilica Palladiana 06/12/2019 - 13/04/2020), Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2019.

P. Rizzi, *Biennale arte. Visita ai Padiglioni stranieri: Occidente e Paesi comunisti a confronto. Il vento dell'Est è post-moderno*, in “Il Gazzettino”, 14 giugno 1984, p. 3.

E. Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia 2003.

V. Rodenigo, *Il padiglione Venezia apre nel clima plumbeo del post scandalo politico, ma Libeskind fa il mattatore*, in “Il Giornale dell'Architettura”, 7 giugno 2014, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2014/06/07/il-padiglione-venez-ia-apre-nel-clima-plumb-eo-del-post-scandalo-politico-ma-libeskind-fa-il-mattatore/>, (consultato il 23/09/22).

G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, La Biennale, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1976.

B. Rose, *Venezia non è un carnevale*, in “Arte In”, n. 110, agosto-settembre 2007, pp. 46-49.

A. Sala, *Biennale, viaggio nei padiglioni stranieri*, in “Corriere della Sera”, 27 giugno 1982, p. 12.

L. Savorelli, V. Siviero, *Mondo Veneziano*, in “Espoarte”, n. 36, agosto-settembre 2005, pp. 36-42.

G. Segato, *Occhio ai vetri: arti applicate e grandi cicli a Ca' Pesaro*, in “Arte in”, n. 39, agosto 1995, pp. 62-63.

Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana: 10 critici, 10 architetture, 10 fotografi, a cura di F. Fabiani, DARC - Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, Roma 2004.

Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana: indagine sulle architetture italiane del secondo Novecento, a cura di A. Vittorini e C. Monaco, DARC - Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, Roma 2004.

Silk map: AES+F, Marya Kazoun, Anahita Razmi, Mimmo Rotella, Marialuisa Tadei, Yiqing Yin: Padiglione Venezia 2013, a cura di Fondaco, Moleskine, Milano 2013.

Sonnets in Babylon: Biennale di Architettura di Venezia. Drawings, a cura di L. Liebeskind, A. de Beaufort, Quodlibet, Macerata 2016.

Sonnets in Babylon: Biennale di Architettura di Venezia. Installation & Writing, a cura di L. Liebeskind, A. de Beaufort, Quodlibet, Macerata 2016.

Sonnets in Babylon, in "Domusweb", 11 giugno 2014, https://www.domusweb.it/it/notizie/2014/06/11/sonnets_in_babylon.html, (consultato il 23/09/22).

M. Sorteni, *Alla Biennale di Venezia un realismo che viene dalla Cina. La visita di Marco Polo ricambiata dopo 700 anni*, in "La Domenica del Corriere", 28 giugno 1980.

Statistiche delle vendite, in "L'arte nelle mostre italiane: Bollettino della Biennale", n. 12, dicembre 1936, p. 39.

Statistiche delle vendite, in "L'arte nelle mostre italiane: Bollettino della Biennale", n. 12, dicembre 1938, p. 47.

Statistiche delle vendite, in "L'arte nelle mostre italiane: Bollettino della Biennale", n. 11-12, novembre-dicembre 1940, p. 135.

Su la XIX Biennale di Venezia, in "Le Tre Venezie", A. 10, n. 5, maggio 1934, pp. 227-239.

Sul Padiglione Luxus interpellanza del PD, in “La Nuova di Venezia”, 16 maggio 2017, p. 16

E. Tantucci, *Il Padiglione Venezia porta le aziende dentro alla Biennale*, in “La Nuova di Venezia”, 22 aprile 2015, p. 35.

E. Tantucci, *Marghera protagonista alla Biennale Il Padiglione allestito nell' omonimo Forte. Battistella, delegato all' innovazione: «Raccontiamo la potenzialità dell' area»*, in “La Nuova di Venezia e Mestre”, 4 maggio 2016, p. 21.

F. Tedeschi, *Niente di nuovo a est. Passaggio a Oriente: una rassegna bella, ma incompleta ed eurocentrica*, in “Arte in”, n. 27, agosto 1993, pp. 52-55.

G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001.

M. Torrente, *Arte nel mondo*, in “Arte In”, n. 4, agosto 1990, pp. 16-18.

M. Torrente, *L'arte d'oggi da ovest a est. Alla 41esima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia*, in “L'Umanità”, 22 giugno 1984, p. 3.

Townscapes: Toni Benetton, a cura di C. Sala, N. Stringa, Regione del Veneto, Venezia 2010.

D. Trombadori, *Le Tre Germanie*, in “Epoca”, 13 giugno 1990.

V. Tuzii, *La Biennale di Libeskind, cento disegni in china firmati dall'archistar nel Padiglione Venezia*, in “Corriere del Veneto”, 22 maggio 2014, p. 21.

V. Tuzii, *Padiglione Venezia. Nove storie tra creatività e digitale*, “Corriere del Veneto”, 22 aprile 2015, p. 17.

Una vita per l'arte veneta, atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 10/11/1999), a cura di G. M. Pilo, Monfalcone, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2001.

Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa, a cura di G. Busetto, Marsilio, Venezia 2006.

M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel: esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, F. Angeli, Milano 2002.

Venezia è alle porte dell'Oriente, in "Vernissage: il fotogiornale dell'arte", apparato de "Il Giornale dell'Arte" n. 112, giugno 1993.

Venezia e il secolo della Biennale: dipinti, vetri e fotografie dalla Collezione della Fondazione di Venezia, catalogo della mostra a cura di E. Di Martino (Pistoia, Palazzo Fabbroni, 23/5/2010-25/7/2010), Fondazione di Venezia, Venezia; Allemandi & C., Torino 2010.

Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno-15 ottobre 1995), Fabbri Editori, Milano 1995.

Venezia-Marghera, architettura e rilancio, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 26 maggio 2018, p. 1.

Venini, nuovi vasi, in "Domus: architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna", n. 325, dicembre 1956, p. 39.

Vetro veneziano contemporaneo: la collezione della Fondazione di Venezia, a cura di R. Barovier Mentasti, Marsilio, Venezia 2011.

Vetri di Murano, 1860-1960, catalogo della mostra a cura di A. Gasparetto (Verona, Palazzo di Gran Guardia, marzo 1960), Tip. Contardi, Verona 1960.

M. Vidal, *Polemiche sul padiglione Luxus*, in "Il Gazzettino di Venezia e Mestre", 20 maggio 2017, p. 29

Vittorio Zecchin, *1878-1947: pittura, vetro, arti decorative*, catalogo della mostra a cura di M. Barovier, M. Mondì, C. Sonègo (Venezia, Museo Correr, 10/11/2002 - 09/02/2003), Marsilio, Musei civici veneziani, Venezia 2002.

Vittorio Zecchin: *I vetri trasparenti per Cappellin e Venini*, catalogo della mostra a cura di M. Barovier, C. Sonègo (Venezia, Fondazione Cini, 11/09/2017 - 07/01/2018), Skira editore, Milano 2017.

Walter Libuda. *Biennale di Venezia 1990*, a cura di G. Rieger, Centro per le mostre d'arte della RDT, Berlino 1990.

L. Xianting, *Arte cinese contemporanea*, in "Flash Art", n. 175, maggio 1993, pp. 98-99.

M. Za., *Il Padiglione venezia. Disegni e bozzetti. La Biennale omaggia Scarpa*, in "Corriere del Veneto", 12 settembre 2008, p. 17.

A. Zajotti, *La mostra internazionale del libro illustrato*, in "Le Tre Venezie", A. 11, n. 7 luglio 1936, pp. 222-224.

S. Zecchi, *Chi critica il Padiglione Venezia senza nemmeno averlo visto*, in "Il Giornale", 23 maggio 2017, p. 33.

M. Zerbi, *La bellezza abita qui. Le meraviglie del padiglione venezia*, in "Arte In World: International Art Magazine", a. 1, n. 4, giugno 2017, pp. 58-61.

Cataloghi Biennale d'Arte

Biennale 17 1930, *XVIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930, Catalogo* (Venezia, 04/05/1930 - 04/11/1930), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930 (II edizione).

Biennale 17 1930, *Mostra internazionale dell'orafo: Palazzo centrale, sale n. 16, 16 bis, 17, 18: catalogo particolareggiato* (Venezia, 04/05/1930 - 04/11/1930), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930.

Biennale 18 1932, *XVIIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932, Catalogo*, a cura di Domenico Varagnolo (Venezia, 28/04/1932 - 28/10/1932), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1932.

Biennale 19 1934, *XIXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934, Catalogo*, a cura di Domenico Varagnolo (Venezia, 01/05/1934 - 31/10/1934), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1934.

Biennale 20 1936, *XXa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936, Catalogo* (Venezia, 01/06/1936 - 30/09/1936), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936 (III edizione).

Biennale 20 1936, *Mostra Internazionale del Libro d'arte, XX Biennale di Venezia*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936.

Biennale 21 1938, *XXIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1938, Catalogo* (Venezia, 01/06/1938 - 30/09/1938), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1938 (I edizione).

Biennale 22 1940, *XXIIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940, Catalogo* (Venezia, 01/05/1940 - 31/10/1940), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1940 (II edizione).

Biennale 23 1942, *XXIIIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1942, Catalogo* (Venezia, 21/06/1942 - 20/09/1942), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942.

Biennale 24 1948, *XXIV Biennale di Venezia, Catalogo*, a cura di U. Apollonio (Venezia, 01/05/1948- 30/09/1948), Edizioni Serenissima, Venezia 1948 (II edizione).

Biennale 25 1950, *XXV Biennale di Venezia, Catalogo*, A cura di U. Apollonio, (Venezia, 08/06/1950 -15/10/1950), Alfieri Editore, Venezia 1950 (II edizione).

Biennale 26 1952, *XXVI Biennale di Venezia, Catalogo* (Venezia, 14/06/1952 - 19/10/1952), Alfieri Editore, Venezia 1952 (II edizione).

Biennale 27 1954, *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, A. Albini e A. Gnan (Venezia, 19/06/1954 - 17/10/1954), Lombroso Editore, Venezia 1954.

Biennale 28 1956, *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, A. Albini e A. Gnan (Venezia, 16/06/1956 - 21/10/1956), Alfieri Editore, Venezia 1956 (II edizione).

Biennale 29 1958, *XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, F. Pilo Casagrande e A. Gnan (Venezia, 14/06/1958 - 19/10/1958), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1958 (III edizione).

Biennale 30 1960, *XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, a cura di U. Apollonio, F. Pilo Casagrande e A. Gnan (Venezia, 18/06/1960 - 16/10/1960), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1960 (II edizione).

Biennale 31 1962, *Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, A. Gnan e V. Luzzetti (Venezia, 16/06/1962 - 07/10/1962) Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1962 (II edizione).

Biennale 32 1964, *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, F. Coletti e A. Gnan (Venezia, 20/06/1964 - 18/10/1964), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1964 (II edizione).

Biennale 33 1966, *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, B. Borri e A. Gnan (Venezia, 18/06/1966 - 16/10/1966), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1966 (II edizione).

Biennale 34 1968, *Catalogo della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di U. Apollonio, A. Gnan e E. Rubin de Cervin (Venezia, 22/06/1968 - 20/10/1968) Alfieri Editore, Firenze 1968 (II edizione).

Biennale 35 1970, *Catalogo della 35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, a cura di L. Caramel e S. Pozzati (Venezia, 24/06/1970 - 25/10/1970), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1970 (II edizione).

Biennale 36 1972, *Catalogo della 36a Esposizione Internazionale d'Arte Venezia* (Venezia, 11/06/1972 - 01/10/1972), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1972 (II edizione).

Biennale 37 1976, *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, Catalogo generale (Ambiente, partecipazione, strutture culturali)*, a cura di B. Radice e F. Raggi (Venezia, 18/07/1976 - 10/10/1976), La Biennale di Venezia, Venezia; Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1976.

Biennale 38 1978, *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura, Catalogo generale (Dalla natura all'arte dall'arte alla natura)*, a cura di Z. Kraus (Venezia, 02/07/1978 - 15/10/1978) Electa, Milano 1978.

Biennale 39 1980, *La Biennale di Venezia Settore Arti Visive, Catalogo generale 1980*, a cura di G. Dogliani e T. Ricasoli (Venezia, 01/06/1980 - 28/09/1980), Electa, Milano 1980.

Biennale 40 1982, *La Biennale Settore Arti Visive, Catalogo generale 1982*, a cura di E. di Martino, M. T. Segal e G. dal Bo (Venezia, 13/06/1982 - 12/09/1982), Electa, Milano 1982.

Biennale 41 1984, *XLI · Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Arte e Arti · Attualità e Storia (Arte e Arti · Attualità e Storia)*, a cura di M. G. Gervasoni (Venezia, 10/06/1984 - 09/09/1984), Electa, Milano 1984.

Biennale 43 1988, *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Il luogo degli artisti, Catalogo Generale 1988 (Il luogo degli artisti)*, a cura di M. G. Gervasoni (Venezia, 26/06/1988 - 25/09/1988), Fabbri Editore, Milano 1988.

Biennale 44 1990, *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Dimensione Futuro L'artista e lo Spazio, Catalogo Generale 1980 (Dimensione Futuro. L'Artista e lo Spazio)*, a cura di M. G. Gervasoni (Venezia, 27/05/1990 - 30/09/1990), Fabbri Editore, Milano 1990.

Biennale 45 1993, *La Biennale di Venezia XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti Cardinali dell'Arte (Punti cardinali dell'arte)*, a cura di A. Bonito Oliva (Venezia, 14/06/1993 - 10/10/1993), Marsilio Editori, Venezia 1993.

Biennale 49 2001, *La Biennale di Venezia 49a Esposizione Internazionale d'Arte. platea dell'umanità = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = plateau de l'humanité (Platea dell'umanità = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = plateau de l'humanité)*, a cura di H. Szeemann e C. Liveriero Lavelli (Venezia, 10/06/2001 - 04/11/2001), Electa, Milano 2001.

Biennale 50 2003, *50esima Esposizione Internazionale d'Arte. Sogni e Conflitti - La Dittatura dello Spettatore (Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore)*, a cura di F. Bonami e M. L. Frisa (Venezia, 15/06/2003 - 02/11/2003) Marsilio Editori, Venezia 2003.

Biennale 51 2005, *51. Esposizione Internazionale d'Arte. Sempre un Po' Più Lontano La Biennale di Venezia 51a Esposizione internazionale d'arte (L'esperienza dell'arte, sempre più lontano)*, a cura di R. Martignoni e M. Mian. (Venezia, 12/06/2005 - 06/11/2005), Marsilio Editori, Venezia 2005.

Biennale 52 2007, 52. *Esposizione Internazionale d'Arte. Pensa con i sensi - senti con la mente. L'arte al presente (Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente)*, a cura di R. Storr (Venezia, 10/06/2007 - 21/11/2007), Marsilio Editori, Venezia 2007.

Biennale 53 2009, 53. *Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi Making Worlds (Fare Mondi. Making Worlds)*, a cura di D. Birnbaum e J. Volz (Venezia, 07/06/2009 - 22/11/2009), Marsilio Editori, Venezia 2009.

Biennale 54 2011, 54. *Esposizione Internazionale d'Arte. ILLUMInazioni (ILLUMInazioni)*, a cura di B. Curiger e G. Carmine (Venezia, 04/06/2011 - 27/11/2011), Marsilio Editori, Venezia 2011.

Biennale 55 2013, 55. *Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico Biennale Arte 2013 (Il palazzo enciclopedico. The Encyclopedic Palace)*, a cura di M. Gioni (Venezia, 01/06/2013 - 24/11/2013), Marsilio Editori, Venezia 2013.

Biennale 56 2015, *La Biennale di Venezia 56. Esposizione Internazionale d'Arte. All the World's Futures (All the World's Futures)*, a cura di O. Enwezor (Venezia, 09/05/2015 - 22/11/2015), Marsilio Editori, Venezia 2015.

Biennale 57 2017, *Viva Arte Viva, 57. Esposizione internazionale d'arte (Viva Arte Viva)*, a cura di C. Macel (Venezia, 13/05/2017 - 26/11/2017), La Biennale di Venezia, Venezia 2017.

Biennale 58 2019, 58. *Esposizione Internazionale d'Arte. May You Live in Interesting Times (May you live in interesting times)*, a cura di R. Rugoff (Venezia, 11/05/2019 - 24/11/2019), La Biennale di Venezia, Venezia 2019.

Cataloghi Biennale d'Architettura

Biennale 8 2002, *Next: 8. Mostra internazionale di Architettura 2002*, a cura di A. Morris e F. Lockie (Venezia, 08/09/2002 - 03/11/2002), Marsilio, Venezia 2002.

Biennale 9 2004, *Metamorph: 9. Mostra internazionale di Architettura*, a cura di N. Baltzer e K. W. Forster (Venezia, 12/09/2004 - 07/11/2004), Marsilio, Venezia 2004.

Biennale 10 2006, *Città: architettura e società: 10. Mostra internazionale di Architettura*, (Venezia, 10/09/2006 - 19/11/2006), Marsilio, Venezia 2006.

Biennale 11 2008, *Out there: architecture beyond building: 11. Mostra internazionale di Architettura*, a cura di P. Jodidio (Venezia, 14/09/2008 - 23/11/2008), Marsilio, Venezia 2008.

Biennale 12 2010, *People meet in Architecture: Biennale Architettura 2010*, a cura di M. Mian (Venezia, 29/08/2010 - 21/11/2010), Marsilio, Venezia 2010.

Biennale 13 2012, *Common Ground: Biennale Architettura 2012* (Venezia, 29/08/2012 - 25/11/2012), Marsilio, Venezia 2012.

Biennale 14 2014, *Fundamentals: 14. Mostra internazionale di architettura* (Venezia, 07/06/2014 - 23/11/2014), Marsilio, Venezia 2014.

Biennale 15 2016, *Reporting from the front, Biennale architettura 2016* (Venezia, 28/05/2016 - 27/11/2016), Marsilio, Venezia 2016.

Biennale 16 2018, *Freespace: Biennale architettura 2018*, a cura di M. Pietragnoli (Venezia, 26/05/2018 - 25/11/2018), La Biennale di Venezia, Venezia 2018.

Biennale 17 2021, *How will we live together?: Biennale architettura 2021*, a cura di M. Pietragnoli (Venezia, 22/05/2021 - 21/11/2021), La Biennale di Venezia, Venezia 2021.

Materiale d'archivio

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), serie Padiglioni, b. 02, 07.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), Attività 1895-1944, b. 061, 062, 063, 070, 091, 111, 124.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), Arti Visive (AV), Miscellanea, b. 7.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), Arti Visive (AV), b. 07, 30, 102, 113, 133, 157, 175/2, 195, 196, 197, 203, 253, 303, 304, 344/2, 347, 416, 473/4, 475, 536, 747, 789, 832, 857, 921, 973.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), Architettura, b. 323/2, 343, 393, 434, 451.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), Fototeca, serie attualità e allestimenti, faldoni 50, 73, 89, 173, 179, 186, 198, 221.