



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali
(ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

**La Biennale di Venezia espone la propria storia:
edizioni commemorative e mostre d'archivio
dell'ASAC**

Relatore

Prof. Matteo Bertelé

Correlatore

Prof.ssa Silvia Burini

Laureanda

Maria Elena Righini
976082

Anno Accademico

2022 / 2023

Introduzione	1
Capitolo primo: cenni storici	4
1.1 La Biennale di Venezia: profilo istituzionale e assetto organizzativo	4
1.2 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC): storia ed evoluzioni	15
Capitolo secondo: <i>Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia (2020)</i>	26
2.1 Contestualizzazione storica	26
2.2 L'esposizione: genesi, modalità di svolgimento, descrizione dell'allestimento	29
2.3 Il ruolo dell'ASAC e l'uso dei suoi materiali in funzione dell'esposizione	64
Capitolo terzo: <i>Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale (2013)</i>	69
3.1 Contestualizzazione storica	69
3.2 L'esposizione: genesi, modalità di svolgimento, descrizione dell'allestimento	72
3.3 Il ruolo dell'ASAC e l'uso dei suoi materiali in funzione dell'esposizione	82
Capitolo quarto: <i>Ottant'anni di allestimenti alla Biennale (1977/1978)</i>	89
4.1 Contestualizzazione storica	89
4.2 L'esposizione: genesi, modalità di svolgimento, descrizione dell'allestimento	97
4.3 Il ruolo dell'ASAC e l'uso dei suoi materiali in funzione dell'esposizione	114
Capitolo quinto: analisi delle soluzioni espositive e uso dei materiali d'archivio	117
5.1 Confronto delle esposizioni analizzate: analogie e differenze	117
5.2 Modalità e pratiche di esposizione dell'archivio	122
5.3 Metodo di studio	126
Conclusioni	133
Bibliografia	136
Sitografia	150

Introduzione

L'oggetto del presente lavoro di ricerca è l'analisi di progetti espositivi in cui la ricostruzione della storia della Biennale di Venezia è stata presentata tramite l'esposizione di materiali d'archivio.

L'origine della ricerca è nata in seguito alla conclusione di un tirocinio presso la Biblioteca e l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC). L'esecuzione delle attività di catalogazione e inventariazione dei materiali donati da artisti all'Archivio ha permesso di partecipare alle fasi iniziali di conservazione dei documenti e assistere all'immissione dei nuovi contenuti all'interno di un deposito memoriale di ampie dimensioni. Una volta inseriti nelle collezioni, i documenti rimangono principalmente impiegati per la consultazione occasionale di singoli individui per finalità di studio e di ricerca e le possibilità di esser visionati da un pubblico più ampio vengono ridotte al loro inserimento in dinamiche espositive. La valorizzazione dei documenti trova infatti nelle esposizioni una pratica esplicita: in tali casi, l'archivio non viene concepito come mero sistema di immagazzinamento e conservazione di dati, ma acquisisce la valenza di pratica artistico-curatoriale in grado di "rivalutare, riattivandole, le tracce del nostro passato"¹ e inserirsi all'interno di ricerche non solo storiche, ma anche sociali, identitarie e tecnologiche. L'archivio diviene medium, occasione di ripensamento del proprio ruolo mnemonico e delle potenzialità che può esplicare attraverso il montaggio visivo delle proprie componenti. Inserito nella dimensione operativa di dispositivo espositivo può costituire uno spazio di interrogazione dei significati che vengono fatti assumere al passato all'interno delle dinamiche del presente, così come un'occasione di riflessione sulle geografie e strategie con cui viene continuamente riplasmata la pratica curatoriale.

Le domande poste sulla relazione tra pratiche di esposizione e archivio sono state diverse. Che ruolo assume l'archivio una volta inserito in circuiti espositivi fuori dalle ordinarie attività di conservazione e tutela dei documenti? In che modi il patrimonio archivistico può essere presentato negli itinerari espositivi? Una volta selezionata la

¹ D. Dal Sasso, *Dialoghi di Estetica. Parola a Cristina Baldacci*, 24/02/2017, <https://www.artribune.com/editoria/2017/02/dialoghi-di-estetica-cristina-baldacci-editoria-archivi-arte-contemporanea/> [ultimo accesso 23/09/2023].

ricostruzione storica come principio narrativo quali declinazioni visive possono assumere i materiali d'archivio?

Per dare risposta a tali interrogativi si è deciso di impostare la ricerca assumendo tre casi studio come pratiche esemplificazioni. Le tre esposizioni prese in esame sono state realizzate in contesti temporali differenti e con finalità individuali, ma sono state accomunate dall'impiego dei medesimi materiali per l'esibizione poiché derivanti dallo stesso bacino conservativo dell'ASAC. Si è tentato di esplorare così il potenziale che le esposizioni commemorative realizzate con i materiali d'archivio possono esplicare come veicoli di conoscenza storica e strumenti di preservazione del patrimonio culturale e parallelamente far emergere la valenza che un archivio può acquisire nell'elaborazione di articolati percorsi storico-critici realizzati ad hoc per progetti espositivi.

Nel lavoro di ricerca si sono tenuti in considerazione molteplici aspetti, ma ci si è focalizzati principalmente sui risultati prodotti dall'interazione tra progetto, esposizione e archivio. Per rinvenire quanti più dati possibili per acquisire le informazioni necessarie per una giusta conoscenza dei fenomeni che hanno scandito la vita della Biennale si è tentato di condurre uno studio quanto più ampio. Non essendo stato ancora condotto uno studio completo sulle occasioni espositive dell'ASAC, la ricostruzione delle manifestazioni si è basata così sulla lettura combinata di diverse fonti: i cataloghi delle manifestazioni hanno costituito i tasselli iniziali con cui si è andata a strutturare la ricerca a cui parallelamente è stata aggiunta la consultazione di fonti secondarie quali articoli di giornale, letteratura critica, studi posteriori e materiali d'archivio pertinenti. La consultazione di questi ultimi si è rivelata quanto più congeniale alle finalità di ricerca non solo poiché hanno costituito delle fonti dirette di accesso alla conoscenza degli avvenimenti passati e ad una loro comprensione, ma anche perché sono state talvolta le stesse testimonianze inserite nelle esposizioni prese in esame.

La metodologia impiegata per la ricerca è stata di tipo teorico: la ricostruzione e la descrizione dell'impostazione e dell'articolazione delle esposizioni analizzate sono avvenute tramite la ricerca delle linee teoriche e critiche che hanno sostenuto i progetti espositivi e ne hanno impostato l'allestimento finale.

Nel capitolo introduttivo è stata riportata una sintetica ricostruzione storica dell'evoluzione della Biennale e dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) al fine di presentare fin dal principio un quadro generale degli avvenimenti che hanno segnato la vita di tali organismi e che nella restante tesi saranno ampiamente analizzati poiché oggetto delle esposizioni assunte come casi di studio.

Per offrire un quadro complessivo chiaro e coerente, i successivi tre capitoli, dedicati ognuno ad un caso espositivo, sono stati realizzati seguendo il medesimo modello: ad una iniziale contestualizzazione storica volta ad offrire un inquadramento generale delle circostanze che hanno segnato la genesi delle esposizioni segue la ricostruzione vera e propria dell'allestimento e delle modalità con cui sono stati presentati al pubblico i materiali, concludendosi infine con un'analisi sul ruolo che l'Archivio ha assunto in relazione alla realizzazione dei progetti espositivi e all'impiego delle testimonianze al loro interno.

L'ultimo capitolo è stato dedicato a una complessiva comparazione delle esposizioni analizzate, alle pratiche con cui la valorizzazione e l'esibizione dei materiali d'archivio possono essere esplicate e alle potenzialità che possono far acquisire all'archivio stesso, infine al metodo di studio impiegato nella conduzione della ricerca.

L'obiettivo della ricerca è stato quello di delineare una specifica pratica di valorizzazione del patrimonio archivistico esplicitata tramite l'immissione in percorsi espositivi. Dal lavoro condotto è stato possibile vedere come progetti realizzati con il medesimo intento ricostruttivo e i medesimi materiali possano nel tempo cambiare totalmente le forme di realizzazione e proporre declinazioni personali in continuo rinnovamento. L'analisi delle forme espositive dei materiali d'archivio, per quanto mutevoli, ha evidenziato dunque come questi possano costituire delle testimonianze ottimali per la realizzazione di narrazioni storiche in itinerari espositivi complessi e rivolti ad un pubblico generale. Il potenziale del documento trova così nelle esposizioni un pratico strumento di visibilità e ne viene fortificato il valore come tessuto connettivo tra passato, presente e futuro.

Capitolo primo: cenni storici

1.1 La Biennale di Venezia: profilo istituzionale e assetto organizzativo

Con l'approvazione della delibera del 19 aprile 1893, la Giunta comunale di Venezia, presieduta dal sindaco Riccardo Selvatico, approva l'istituzione di una Esposizione biennale artistica nazionale per l'anno successivo. È la nascita della Biennale di Venezia.

L'obiettivo era quello di ridefinire la percezione della città: con la fine della Serenissima, Venezia si era ritrovata a occupare una posizione culturale e geografica periferica nello Stato italiano unitario, ancorata a un'idea di città romanticamente decadente. Per proporre un risanamento culturale, politico e finanziario venne quindi approvata l'istituzione di una rassegna artistica volta ad attrarre un pubblico nazionale e internazionale, al fine di mostrare una città viva e protesa verso un continuo aggiornamento. Coerentemente alle caratteristiche d'innovazione che la manifestazione si proponeva di avere, venne scelta come sua sede una zona lontana dai tradizionali circuiti turistici, ma facilmente raggiungibile dal centro storico: i giardini napoleonici².

Nella stesura del regolamento si decise di adottare una struttura bipartitica: una parte dei partecipanti veniva scelta tramite invito, la restante tramite la scelta di una "Giuria di accettazione"³. Le condizioni di partecipazione prevedevano l'esposizione di massimo due opere ad artista, ammesso che non fossero già state esposte in Italia⁴, ed era rivolta ad artisti italiani e non (fissando una parità tra stranieri e italiani, con un numero di 150 inviti⁵). Fin dal suo principio, l'obiettivo di ottenere una visibilità a livello internazionale si manifestò attraverso l'adesione al progetto espositivo di diversi paesi esteri: tale coinvolgimento costituirà nel tempo uno dei punti cardine della manifestazione.

² F. Martini, V. Martini, *Just Another Exhibition: storie e politiche delle biennali = Histories and Politics of Biennials*, Milano, Postmedia, 2011, p. 74.

³ L'assetto dualista verrà mantenuto fino al 1956.

⁴ M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel: Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 24.

⁵ R. Bazzoni, *Le origini della Biennale*, in A. Maraini, *La Biennale di Venezia: storia e statistiche*, Venezia, Ufficio stampa dell'Esposizione, 1932, p. 18.

Ad affiancare le attività di esposizione venne aperto un ufficio vendite: la mostra divenne strumento di promozione degli artisti, riconosciuti sia nel proprio status per il valore culturale che come categoria professionale, con la possibilità di acquisire visibilità nel panorama artistico internazionale e riconoscimento economico nel mercato d'arte. L'attività dell'ufficio vendite divenne nel tempo “uno strumento politico e di marketing”⁶ per l'affermazione della legittimità culturale della Biennale come centro propulsore dell'arte italiana.

Nel 1895 Antonio Fradeletto, economista e letterato, venne nominato segretario generale, ruolo che ricoprì fino al 1914. La carica consisteva nella direzione artistica dell'esposizione, nel coordinamento delle nazioni partecipanti al fine di garantire unità di indirizzo e nella proposta degli artisti e delle opere al Presidente, ruolo che era affidato al sindaco di Venezia e all'epoca ricoperto dal politico Filippo Grimani (1897-1914)⁷.

L'effettiva apertura della prima Esposizione si ebbe due anni dopo la delibera, il 30 aprile 1895: con intelligenza propagandistica, l'inaugurazione venne fatta coincidere con la celebrazione delle nozze d'argento del re Umberto I e della regina Margherita, alla cui presenza si diede avvio alla prima *I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, che si concluse con una presenza di 224.327 visitatori⁸.

A partire dal 1907 (con la realizzazione del padiglione del Belgio, primo padiglione straniero) iniziò un percorso di continua edificazione di strutture permanenti negli spazi dei Giardini di Castello: si trattava di rappresentazioni simboliche delle nazioni aderenti all'esposizione (il percorso troverà conclusione nel 1995 con la costruzione del padiglione della Corea del Sud). Questi edifici, la cui costituzione avvicinò la Biennale al modello delle Esposizioni Universali del XIX secolo, conformeranno

⁶ C. Ricci, “Breve storia dell'ufficio vendite della Biennale di Venezia 1895–1972. Origini, funzionamento e declino”, in “Ricerche di s/confine”, vol. VIII, n. 1, 2017, pp. 1-20, qui p. 4.

⁷ La coincidenza della carica di Presidente con la figura del sindaco di Venezia segnava l'unione tra Comune e Biennale e venne mantenuta fino al 1930. Unica eccezione si ebbe dal 1920 al 1925 quando Nunzio Vitelli, commissario prefettizio nominato in seguito alle dimissioni dal precedente sindaco Filippo Grimani, nominò presidente Giovanni Bordiga, critico d'arte ed ex-assessore della giunta Selvatico che aveva “svolto un ruolo amministrativo decisivo per la nascita della manifestazione” (M. De Sabbata, *L'Accademia di Belle Arti e La Biennale di Venezia (1895-1945)*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, tomo I, a cura di S. Salvagnini, Antiga Edizioni, 2016, p. 368). Nel 1930 con il riconoscimento della Biennale come ente autonomo venne stabilito che la nomina di Presidente dell'Ente sarebbe dovuta avvenire su designazione del Capo del Governo (E. Zorzi, *L'organismo delle Biennali e i suoi sviluppi*, in A. Maraini, *La Biennale di Venezia: storia e statistiche*, cit., p. 40).

⁸ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, [S.l.] Papiro art, 2013, p. 16.

indissolubilmente, tramite le diversificate scelte architettoniche, il panorama visivo delle sedi dell'esposizione. La loro presenza, inoltre, costituì uno dei tratti caratteristici dell'istituzione: una struttura "multicellulare"⁹, che nel corso degli anni vedrà una richiesta sempre in crescita di partecipazione, e, al tempo stesso, sarà motivo di critica¹⁰. Nonostante le polemiche, le partecipazioni nazionali fecero sì che l'istituzione divenisse un organismo saldo ed efficiente, oggetto di interesse negli ambienti esteri, come quanto auspicato dalla sua fondazione, in grado di far acquisire a Venezia "una funzione nel campo della vita artistica internazionale"¹¹.

Per i primi venti anni di vita, La Biennale si specializzò come ente comunale organizzatore di manifestazioni artistiche e perseguì annualmente e continuativamente le sue finalità, trovando interruzione solo nel 1916 e nel 1918 a causa del conflitto bellico. Nel corso del tempo si verificò un assestamento delle dinamiche di gestione dell'organizzazione: nel 1920 la carica di presidente non fu più fatta coincidere con quella del Sindaco e due anni dopo venne creato il primo Consiglio direttivo (composto da sette membri) con il compito di affiancare le scelte artistiche del segretario generale. Alla direzione della Biennale venne posto il critico d'arte Vittorio Pica (1920-1926), che cercherà di sopperire alle lacune artistiche avutesi nelle esposizioni degli anni passati mostrando maggiore apertura verso l'arte francese contemporanea.

Dal 1928 al tradizionale ruolo di Esposizione d'arte venne aggiunta un'ulteriore qualifica: con l'inaugurazione dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (l'archivio della Biennale), su volontà dell'allora segretario generale Antonio Maraini (1928-1942), la Biennale divenne un centro di ricerca polifunzionale.

Nel corso degli anni la municipalità venne esautorata dalla gestione dell'istituzione tramite un processo di riforma che porterà, infine, La Biennale ad assumere lo status

⁹ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Graphic Society, Greenwich, Greenwich-New York, 1969, p. 153.

¹⁰ Le critiche principali hanno riguardato la implicita limitatezza rappresentativa del modello, data l'impossibilità di dare equa visibilità a tutte le geografie culturali mondiali. Non è mancato però chi ha ribadito i pregi di tale divisione, rimarcando come abbia costituito sia un pilastro caratteristico della storia dell'ente sia un vantaggio economico, consentendo "di scaricare forse l'80% dei costi complessivi sui vari Paesi" (E. Di Martino, *Blobiennale: aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia, dal 1895 al 2009*, Venezia, Papiro Arte, 2009, p. 22).

¹¹ R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e Italiana*, in *Storia della civiltà veneziana*, a cura di V. Branca, vol. 3, Firenze, Sansoni, 1979, p. 174.

giuridico di ente autonomo statale¹². Con questo atto si registrò il passaggio dell'ente dal controllo del Comune di Venezia a quello dello stato fascista¹³. A dirigere La Biennale vennero istituiti le seguenti figure: un comitato direttivo di cinque membri di nomina governativa (in carica per tre esposizioni), un presidente (scelto dal Consiglio d'amministrazione) ed un segretario generale (il cui compito concerneva esclusivamente l'organizzazione delle manifestazioni artistiche). Per la divisione del finanziamento fu stabilita una suddivisione tra Stato ed enti locali con l'obbligo per il Comune di occuparsi della manutenzione dei Giardini e del padiglione centrale e per le singole nazioni, invece, di provvedere alle aree e all'allestimento dei propri padiglioni.

La carica di presidente fu affidata a Giuseppe Volpi, Conte di Misurata, che, con maggiori finanziamenti e seguendo una linea direttiva improntata verso un impulso imprenditoriale, rimase alla guida dell'istituzione fino al 1943.

Iniziò così per l'istituzione un florido periodo, che vide la nascita di nuove manifestazioni artistiche: nel 1930 si ebbe il primo Festival Internazionale di Musica, a cui seguirà l'avvio della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nel 1932 e, infine, l'istituzione del Festival di Teatro nel 1934. Con la creazione delle nuove rassegne la Biennale si connotò come ente promotore di attività multidisciplinari, caratteristica in vigore ancora oggi.

Solo con una finale emanazione legislativa nel 1938¹⁴ il processo di riorganizzazione strutturale della Biennale trovò effettivo completamento, venendo definitivamente statuito il rinnovamento degli organi direttivi e trovando le nuove manifestazioni una completa consacrazione giuridica tramite l'istituzione di tre sottocommissioni (una per il settore Arte, una per il settore Cinema, una per l'Arte drammatica e musicale). Con questa scelta finale iniziò per l'istituzione una fase di burocratizzazione che terminerà

¹² Con il regio decreto-legge del 13 gennaio 1930 n.33 convertito nella legge n.504 del 17 aprile 1930. Lo statuto dell'ente autonomo verrà successivamente approvato con il decreto del Capo del Governo 29 agosto 1931. Il complesso delle leggi e dei decreti che hanno regolato la Biennale fino al 1973 sono visibili nel volume W. Dorigo, *Biennale di Venezia, Leggi e decreti concernenti la Biennale di Venezia (1928-1973)*, Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1974.

¹³ Eco di questa trasformazione ed esempio delle scelte di comunicazione del governo fascista si riscontrano anche nel cambio ufficiale della denominazione della manifestazione, che passa da *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* a *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte* (V. Martini, *How La Biennale as a Brand was Born: Venice as the Archetype of a Biennial City*, in "Oboe Journal", vol. I, n.1, 2020, pp. 99-107, qui p. 105).

¹⁴ Regio decreto-legge del 21 luglio 1938 n. 1517.

solo nel 1973, anno in cui lo statuto verrà sostituito da una nuova normativa legislativa¹⁵.

Durante il periodo bellico l'istituzione tentò, per quanto possibile, la prosecuzione delle proprie attività, fino al 1942 quando si vide impossibilitata a continuare le manifestazioni che ripresero solo nel 1946 (per la Biennale Arte bisognerà attendere il 1948 a causa di necessarie sistemazioni negli spazi dei Giardini). Nel periodo postbellico non ci fu una riforma dell'ente, ma piuttosto una ridefinizione delle cariche per la mostra d'arte: il governo e la gestione dell'istituzione, in linea con quanto stava accadendo nel resto della penisola per gli altri enti autonomi creati dal fascismo, venne affidata a un Commissario straordinario, Giovanni Ponti (1946-1954), che nominò a sua volta i suoi collaboratori e affidò la curatela delle manifestazioni a un comitato di esperti, composto da critici, artisti e specialisti.

Alla guida dell'ente fu nominato segretario generale lo storico dell'arte Rodolfo Pallucchini (1948-1956), che, per recuperare le omissioni e le perdite dovute all'isolamento degli anni del fascismo, decise di focalizzare i programmi espositivi su mostre antologiche, finalizzate a ricostruire le tendenze artistiche che avevano contraddistinto il panorama culturale internazionale negli ultimi venti anni. Parallelamente all'obiettivo di recupero delle lacune del regime, Pallucchini tentò di allontanare la Biennale dall'idea di festa ufficiale accademica che aveva assunto negli anni della dittatura¹⁶, e di portare l'istituzione ad avere un riscontro più diretto con l'attualità, per renderla centro permanente di osservazione delle arti contemporanee. A queste aspirazioni di miglioramento si contrapponevano l'arretratezza normativa e il mancato aggiornamento del modello espositivo, che continuava a perpetuarsi sul calco della competizione tra nazioni, elementi che evidenziarono la progressiva perdita di

¹⁵ Le riforme degli anni Trenta costituiscono un elemento decisivo per la comprensione della storia della Biennale sia per i successivi quaranta anni, prima della riforma dello statuto, che per il suo assetto attuale. "The premises for the evolution of multidisciplinary terms and the presence of a whole range of artistic activities and production brought the Biennale closer to a 'ministerial' model in all senses, both in the way it was run and in its desire to be present, both officially and institutionally, in all sectors of the world of art and artistic production" (G. Romanelli, *The Venice Biennale. Its Origins and Key Moments*, in *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, Venezia, Marsilio, p. 46).

¹⁶ M.C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", vol. 35, 2011, pp. 75-92.

contatto con la realtà circostante e l'assenza di contiguità con i cambiamenti culturali coevi.

Gli elementi di tensione interna trovarono finale esasperazione nel 1968, quando, al momento dello scoppio delle contestazioni studentesche, la Biennale si trovò ad essere oggetto delle proteste. Ciò che veniva messo in discussione erano le modalità, obsolete e inadeguate, con cui l'ente veniva gestito (lo statuto che vigeva era ancora quello degli anni 30) e il ruolo culturale che aveva acquisito nel corso del tempo: quello di istituzione ufficiale isolata dal reale contesto artistico e soggetta ad interessi mercantili più che culturali.

Come prima reazione alle polemiche fu deciso di abolire l'istituzione dei Gran premi (che verranno ripristinati solo nel 1980 nelle mostre di Cinema e nel 1986 nelle Arti visive) ed eliminare l'ufficio vendite, visto come primo strumento e supporto del sistema di mercificazione dell'arte. Le contestazioni portarono, inoltre, ad evidenziare la necessità di una revisione legislativa, che trovò effettiva attuazione nell'emanazione di un nuovo statuto, giuridicamente riconosciuto dalla legge del 26 luglio 1973 n. 438. Con la riforma, l'istituzione acquisì una nuova denominazione (*Società di cultura La Biennale di Venezia*) e divenne personalità giuridica privata gestita da un organismo collegiale, il Consiglio direttivo. Rispondendo alle istanze delle contestazioni di ottenere una rappresentanza più democratica, il Consiglio venne allargato e formato da 20 membri: oltre alla presenza del Presidente e del Sindaco di Venezia, vicepresidente dell'Ente, vennero nominati 18 membri, derivanti da organi amministrativi statali, da enti locali e sindacali¹⁷. A sovrintendere le attività venne nominato dal Consiglio, ogni quattro anni, un segretario generale, con la funzione di coordinare le attività permanenti e le manifestazioni promosse dai diversi settori, all'insegna della sperimentazione interdisciplinare. Vennero inoltre riconosciuti due nuovi settori (Architettura e Televisione), accorpati ad alcuni già esistenti, così da ottenere tre settori principali, ognuno gestito da un proprio direttore: Arti Visive e Architettura, Cinema e Televisione, Teatro e Musica.

¹⁷ Nello specifico, “tre indicati dal governo (dal Consiglio dei Ministri, ma in particolare due personalità sono indicate dal Ministero dei beni culturali e dalla Direzione generale dello spettacolo), tre dal Consiglio comunale di Venezia, tre dal Consiglio provinciale, cinque da quello regionale, tre dalle confederazioni sindacali maggiori, uno dal personale di ruolo dell'ente, uno è il sindaco di Venezia (o un suo delegato)”, da S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 230.

Nonostante la finalità idealmente democratica, il cambiamento degli organi dirigenziali portò l'Ente ad essere esposto al fenomeno di una forte lottizzazione politica: il Consiglio direttivo, più che testimoniare una collegialità partecipativa, divenne lo spazio di rappresentazione delle forze politiche del Paese attraverso la spartizione dei membri tra sindacati, enti territoriali e Consiglio dei Ministri. Questa politicizzazione si riscontrò fin dalla nomina del primo Presidente post-riforma, affidata ad un uomo di estrazione partitica, il consigliere del PSI, Carlo Ripa di Meana (1974-1978).

Le attività espositive degli anni Settanta furono caratterizzate dalla proposta di un unico tema comune per tutti i settori e per tutte le partecipazioni nazionali. Con questo criterio organizzativo si tentò di preservare la particolarità di ogni espressione artistica (i settori potevano trovare spazio di libertà nelle declinazioni, assolutamente personali, del tema dato) e, al tempo stesso, di proporre un'unica linea direttiva in grado di facilitare il coordinamento tra i plurimi segmenti operativi all'interno dell'ente. Oltre al cambiamento dato dall'uniformazione dell'indirizzo tematico, un ulteriore elemento innovativo fu l'articolazione delle manifestazioni artistiche in nuovi spazi, disseminati in diverse zone dell'isola e della terraferma. Tramite l'allontanamento dalle tradizionali sedi espositive, venne attuato un processo di decentralizzazione delle proposte artistiche, all'insegna di una rivitalizzazione di luoghi in precedenza in disuso e fuori dai consolidati circuiti espositivi della zona dei Giardini.

Negli anni successivi, si verificano lievi aggiornamenti nella gestione delle attività, ma nessun cambiamento significativo nello statuto (che rimarrà invariato fino al 1998). Dal 1979, sotto la presidenza di Giuseppe Galasso (1979-1982), venne stabilito che ognuno dei dipartimenti artistici dovesse avere un proprio direttore di settore stabile per l'organizzazione delle attività. Conseguentemente, nel 1980 il settore Architettura, fino a quel momento unito alle Arti Visive, venne formalizzato come disciplina autonoma e competente per una propria manifestazione culturale. Favorendo un'espansione delle attività espositive, sulla linea di promozione del decennio precedente, si tentò di continuare a realizzare mostre interdisciplinari, ora arricchite dal riconoscimento di nuovi settori.

I punti deboli dello statuto degli anni Settanta si fecero sempre più evidenti con la conclusione del millennio. I motivi principali di arretratezza erano dovuti al fatto che

il Consiglio direttivo era formato da un numero tale da rendere difficile la convocazione e gestione di tutti i suoi membri; era necessario avere un organo decisionale per le scelte culturali differente dal Consiglio d'amministrazione; la mancata possibilità di avere direttori di settore di nazionalità estera costituiva una limitazione.

Con la fine del secolo e le nuove istanze mondiali dettate dalla globalizzazione, le necessità di revisione dello statuto divennero sempre più pressanti. Già dal 1992 vennero organizzati colloqui e conferenze in vista del centenario dell'istituzione (da avverarsi nel 1995): furono iniziative il cui obiettivo era varare un nuovo statuto, per avere strumenti, efficaci e moderni, capaci di sorreggere la lunga esistenza dell'istituzione e fornire idonei mezzi finanziari per una sua, altrettanto lunga, prosecuzione. I motivi di divergenza maggiore riguardavano la struttura legale da dare all'ente (statale, parastatale, fondazione etc.), il ruolo e le funzioni della Biennale in funzione del centenario. Nuovamente, nel gennaio-febbraio 1994, per volontà di Gian Luigi Rondi, Presidente della Biennale (1993-1997), vennero indette delle giornate di studio (*Quale Biennale dopo 100 anni? Identità, prospettive, riforma*¹⁸) volte a delineare un quadro completo dell'istituzione e dei suoi settori di attività e muovere i primi effettivi passi per un progetto di rifondazione dell'ente. A queste iniziative seguì, già nel marzo, una novità sostanziale: per la prima volta nella storia della Biennale vennero nominati tre direttori di settore stranieri, segno del tentativo di aprire l'istituzione al mondo (per il settore Arti visive venne nominato il critico francese Jean Clair, l'architetto austriaco Hans Hollein per il settore Architettura e al regista spagnolo Luis Pasqual venne affidata la direzione del settore Teatro). Alle nomine di gran prestigio dei direttori, esenti dalle logiche lottizzatrici di partito, venne inoltre affiancata un'ulteriore novità: per il successivo anno, coincidente con la celebrazione del Centenario dell'istituzione, venne annunciato che tutti i settori avrebbero programmato una propria edizione¹⁹. Il 1995 si delineò come anno di grande impegno per l'istituzione: agli sforzi richiesti per la realizzazione di tutte le attività delle diverse manifestazioni si aggiunse la necessità di affrontare le numerose critiche a cui andò

¹⁸ Dalle conferenze è stato poi edito un volume con i contributi di coloro che sono intervenuti: Biennale di Venezia, *Sei giornate di studio a Venezia: Quale Biennale dopo 100 anni?*, [S. l., s. n.], 1995.

¹⁹ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, cit., p. 88.

incontro l'edizione delle Arti Visive²⁰. La mancata scelta di realizzare una mostra sulla storia della Biennale per la celebrazione dell'attività centenaria dell'Ente disattese le aspettative generali: il direttore Jean Clair decise infatti di realizzare una ricognizione storica sulla tema della rappresentazione figurativa del volto e del corpo umano nell'arte nel Novecento, decisione che lasciava poco spazio alle tendenze artistiche contemporanee²¹.

Le proposte di riforma continuarono nel corso degli anni e ottennero effettiva realizzazione nel gennaio 1998, quando fu approvato un decreto legislativo²² con cui La Biennale di Venezia venne trasformata da ente pubblico del parastato in personalità giuridica di diritto privato. Acquisendo così autonomia di diritto e potendo assecondare una venatura imprenditoriale (con la possibilità di siglare contratti di lavoro privato e proporre una defiscalizzazione per incentivare la partecipazione dei privati), si ottenne una gestione più solida e un'efficienza manageriale nell'esecuzione delle mansioni istituzionali. L'istituzione si delineò così non solo come manifestazione culturale, ma anche come vero e proprio *business*, evento in grado di rappresentare un investimento redditizio per imprese e fondazioni desiderose di esibirsi nel palcoscenico artistico internazionale.

Nello statuto, in vigore tutt'oggi, venne previsto che gli organi incaricati di regolarne le funzioni, con durata di quattro anni, erano: il presidente (nominato con decreto del Ministro per i Beni e le Attività Culturali, oggi Ministero della Cultura), il Consiglio di amministrazione (composto da cinque membri, aveva il compito di approvare il bilancio d'esercizio e definire gli indirizzi culturali delle attività gestionali), il

²⁰ La ricezione e la critica dell'esposizione è stata analizzata in C. Ricci, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l'esposizione come piattaforma*, [tesi di dottorato] Venezia: Ca' Foscari, 2012, pp. 187-197.

²¹ "Ho preferito approfittare dell'occasione unica di questo Centenario per interrogarmi, assieme a un gruppo di studiosi, sul significato di questi ultimi cento anni che abbracciano, grosso modo, il tempo dell'arte cosiddetta 'moderna'. Questo osar porre domande mi sembrava in linea con lo spirito avventuroso della Biennale. Non già fare un bilancio, e neppure un'autopsia. [...] Che senso avrebbe avuto riunire, ammesso che la cosa fosse possibile, i cento, duecento, o anche seicento capolavori della Biennale, quando sono venuti meno tutti i criteri di scelta? Che senso avrebbe avuto distinguere due, tre o anche ottocento, mille artisti, quando sono oltre ventimila quelli che hanno esposto ufficialmente nei suoi locali, e probabilmente il doppio quelli che hanno esposto ufficiosamente?" questo quanto affermato dal curatore Jean Clair nel catalogo dell'esposizione per cui si veda *La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'arte*, Venezia, Marsilio, 1995, p. XXV.

²² Decreto legislativo del 29 gennaio 1998 n. 19: *Trasformazione dell'ente pubblico "La Biennale di Venezia" in persona giuridica privata denominata "Società di cultura La Biennale di Venezia"*, a norma dell'articolo 11, comma 1, lettera b), della legge 15 marzo 1997, n. 59.

Comitato scientifico (composto dal Presidente e dai Direttori dei settori, doveva deliberare in merito ai programmi di carattere culturale e artistico dei settori di attività), il Collegio dei revisori dei conti (per la gestione del trattamento economico dell'ente) e l'Assemblea dei privati. Venne inoltre data la nuova denominazione di "Società di Cultura"²³ e fu nominato presidente l'economista Paolo Baratta, che manterrà il ruolo, con brevi interruzioni, per i successivi venti anni (1998-2001, 2008-2020)²⁴.

Furono introdotti importanti aggiornamenti. In primo luogo, l'ente si dotò di nuovi spazi: l'Arsenale, per necessità strategica, venne reso spazio ufficiale per le manifestazioni e restaurato per un suo utilizzo abitudinario, e fu acquisito anche il complesso di Ca' Giustinian, sede storica ora completamente appartenente all'istituzione. In secondo luogo, per le esposizioni d'Arte venne nominato un singolo curatore, con il compito di organizzare una mostra unica, aperta e generale, costellata dalle partecipazioni delle singole nazioni nei padiglioni, così da contribuire al dialogo internazionale senza avere interferenze di gestione e rendere l'istituzione al passo con i tempi. Il numero delle partecipazioni dei paesi esteri venne inoltre aumentato (con la possibilità di creare nuovi padiglioni nella sede dell'Arsenale), si permise così l'opportunità di avere un'esposizione più democratica verso le geografie culturali mondiali finora escluse. Infine, venne riconosciuto come dipartimento indipendente il settore della Danza e in questo modo l'istituzione si dotò di sei settori, struttura rimasta intatta fino ad oggi.

Successivi cambiamenti si sono avuti nel 2004, con la pubblicazione di un decreto di riordino voluto dall'allora ministro dei beni e delle attività culturali Giuliano Urbani, con il quale si modificava la denominazione dell'ente da "Società di cultura" in "Fondazione" La Biennale di Venezia²⁵, rendendo possibile ai privati di entrare anche

²³ Ibidem.

²⁴ Il ruolo incarnato da Baratta è stato quello di figura intermediaria tra governo e gestione dell'istituto "perché sentiva che la Biennale aveva bisogno di una guida solida, di un vero tutore nel delicato passaggio da ente parastatale a società privata, Baratta è stato un presidente costantemente presente e addirittura operativo, un presidente pluripotenziario che dettava l'indirizzo culturale dell'istituto e allo stesso tempo lo amministrava", D. Mantoan, *Governo e gestione della Biennale di Venezia dal 1998 al 2005: una valutazione in ottica aziendale dell'istituto veneziano dall'introduzione della personalità giuridica di diritto privato*, [tesi di laurea] Venezia: Ca' Foscari, 2005, p. 52.

²⁵ Decreto legislativo 8 gennaio 2004 n.1.

nel Consiglio di Amministrazione (se rappresentanti almeno il 20% del valore patrimoniale dell'ente)²⁶.

Negli anni successivi, l'ente è andato incontro ad un processo di consolidamento e rafforzamento delle proprie strutture (logistiche e operative, con il completamento e un utilizzo costante con spazi espositivi e conferenze della sede di Ca' Giustinian) e del proprio rapporto con la città (con la creazione di sempre più numerosi eventi collaterali). L'estensione nella città è avvenuta tramite la creazione di esposizioni di partecipazioni nazionali in spazi diversi, ma di uguale importanza, a quelle tenute nelle sedi dei Giardini e dell'Arsenale e tramite lo svolgersi degli eventi collaterali. Questa diffusione ha fatto sì che si creasse un fenomeno di “venezianizzazione”²⁷ della Biennale, ovvero un fenomeno di trasformazione della città in parte attiva fondamentale delle manifestazioni e di totale integrazione di queste nel calendario urbano. Il rapporto tra Venezia e la Biennale si è stratificato nel corso degli anni con influenze reciproche e una vicendevole incisività nelle proprie attività. Parallelamente al processo di “venezianizzazione” della Biennale si è registrata una “biennializzazione” di Venezia: la manifestazione agendo come “volano” nell'ecosistema umano e nell'economia della città²⁸ ha comportato un ciclo di attivazione a cadenza periodica delle iniziative imprenditoriali e turistiche cittadine in concomitanza delle rassegne culturali dell'ente. L'auspicata ricaduta virtuosa sul territorio, uno dei motivi di istituzione della Biennale, è stata sì realizzata tramite la costante presenza nell'offerta culturale cittadina, ma ha anche esposto la città a conseguenze collaterali non previste come a una sempre più richiesta spettacolarizzazione delle attività offerte e a una revisione delle congenite barriere fisiche per la fruizione di un pubblico di grandi dimensioni.

²⁶ La significatività e le critiche riguardo la riforma sono state enunciate in D. Mantoan, *Governo e gestione della Biennale di Venezia dal 1998 al 2005: una valutazione in ottica aziendale dell'istituto veneziano dall'introduzione della personalità giuridica di diritto privato*, cit., pp. 37-45.

²⁷ Libera traduzione del termine “venetianisation”, per cui si veda C. Ricci, *Display and Exhibition Practice at the Venice Biennale: Prolegomeni*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, a cura di C. Ricci e A. Vettese, Milano, Et. al., 2010, p. 105; J. Gold, M. Gold, *Longevity and Reinvention: Venetianization and the Biennale*, in *Festivals and the City: The Contested Geographies of Urban Events*, a cura di A. Smith e G. Osborn, University of Westminster Press, 2022, pp. 149-67.

²⁸ Vettese A., *Tra cultura e turismo: la Biennale di Venezia e le sue ricadute sul territorio*, in *Venezia: l'istituzione immaginaria della società*, a cura di G. Borelli e M. Busacca, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2020, p. 76.

Da allora, attraverso attività permanenti, manifestazioni, progetti e laboratori sperimentali, La Biennale opera incessantemente nel settore culturale con l'obiettivo di promuovere lo studio e la ricerca nel campo delle arti contemporanee a livello nazionale e internazionale.

1.2 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC): storia ed evoluzioni

L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)²⁹ oggi costituisce uno dei fulcri permanenti di attività della fondazione La Biennale di Venezia. Nato con l'obiettivo di divenire memoria documentale dell'istituzione, tramite la raccolta di materiali relativi alle esposizioni di arte e agli artisti partecipanti, oggi ha come compiti principali la tutela, la conservazione e la valorizzazione delle proprie collezioni, che costituiscono il patrimonio dell'ente.

Le funzioni dell'Archivio sono diverse: oltre alla catalogazione, inventariazione e conservazione dei materiali, vengono proposte attività di valorizzazione delle collezioni tramite la curatela di mostre, la collaborazione con i dipartimenti per la realizzazione delle relative manifestazioni, la promozione di attività di ricerca e di sperimentazione nel campo delle arti contemporanee, infine la libera fruizione al pubblico.

L'esecuzione odierna delle attività è solo la tappa finale di una lunga e travagliata storia che ha visto l'Archivio cambiare numerose volte sede e alternare periodi di apertura e prosperità con altri di chiusura e degrado, a causa di carenza di risorse, disagi logistici e gracilità gestionali, insufficienze che ne hanno inficiato un ordinario svolgimento delle funzioni.

La nascita dell'Archivio risale alla fine degli anni Trenta, quando il segretario generale Antonio Maraini decise di istituire un "centro di studi, di notizie e di divulgazione dell'arte contemporanea"³⁰. L'8 novembre 1928 venne così inaugurato l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea e la sua direzione affidata al poeta e drammaturgo Domenico Varagnolo (1928-1949).

²⁹ D'ora in poi ci si riferirà all'"Archivio Storico delle Arti Contemporanee" come "ASAC" o "Archivio".

³⁰ *La Biennale. Bollettino dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, vol. I, n. 11-12, 1928, p. 40.

“L’esigenza di documentare il presente e essere aggiornati rispetto alle tendenze storico-artistiche, ma anche di preservare i materiali legati all’organizzazione della rassegna”³¹ furono i principi motori della sua istituzione. Di conseguenza, le prime attività svolte furono quelle di raccolta dei cataloghi delle mostre e di trasferimento della corrispondenza e del materiale documentario delle prime esposizioni presenti in un magazzino di Palazzo Loredan in una sala del piano terreno di Palazzo Ducale, adibita come prima sede dell’Archivio. Le funzioni svolte furono diverse: alla ricerca di documentazione di settore (come libri e cataloghi di mostre provenienti dall’Italia e dall’estero), si accompagnò l’esecuzione di acquisti mirati (come abbonamenti a riviste specializzate e, a seguire, la raccolta di ritagli di stampa su avvenimenti pertinenti all’istituzione), il contatto con i partecipanti (al fine di avere materiale fotografico e una documentazione individuale), infine la creazione di una rete di relazione con istituti culturali simili, per lo scambio reciproco di informazioni e materiali³². Venne a costituirsi da questa raccolta il primo nucleo del patrimonio documentale dell’Ente, che si caratterizzò fin dal principio per la sua natura eterogenea: all’ingente presenza di materiale bibliotecario (“la Biblioteca n’era il principio” come affermato da Varagnolo³³), si aggiunse la creazione di una Fototeca (le ditte fotografiche che avevano lavorato per l’ente offrirono di cedere, su richiesta, i negativi delle loro riproduzioni³⁴) e la collezione della restante documentazione (materiale grafico, articoli di stampa, corrispondenza e scritti pertinenti le attività dell’istituzione di varia natura).

Nel 1930, con il riconoscimento dell’istituzione come ente autonomo, la denominazione dell’Istituto venne trasformata in Archivio Storico d’Arte Contemporanea, ottenendo maggiori spazi tramite l’allargamento nelle sale attigue di

³¹ G. Marchesin, *Dell’Archivio Storico delle Arti contemporanee “la Biblioteca n’era il principio”*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari e N. Stringa, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019, p. 170.

³² Come quanto riferito dal podestà Pietro Orsi nel discorso all’inaugurazione dell’Istituto: “io mi limito a dire che noi qui abbiamo raccolto e continueremo a raccogliere ed ordinare metodicamente tutti il materiale di corrispondenza e di pubblicazioni delle Mostre passate e future con uno schedario completo di tutti gli espositori ed un archivio fotografico delle opere esposte, e attorno a questo nucleo raccoglieremo anche le principali pubblicazioni sull’arte contemporanea [...] a Venezia si troverà tutto questo, ben conservato, ben ordinato, a disposizione degli studiosi.” (A. Crosera, *L’origine e la formazione dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea dal 1928 al 1942*, [tesi di laurea] Venezia: Ca’ Foscari, 1991, pp. 230-231).

³³ D. Varagnolo, *L’Archivio Storico d’Arte Contemporanea*, in A. Maraini, *La Biennale di Venezia: storia e statistiche*, cit., p. 61.

³⁴ Ivi, p. 65.

Palazzo Ducale. Nel 1932 venne fatta una prima raccolta delle collezioni e vennero stimati 2.000 volumi d'arte contemporanea, più di 1.000 cataloghi di esposizioni italiane e straniere, un complesso di 6.000 negativi e 10.000 fotografie³⁵. In questa fase, le funzioni dell'Archivio vennero ulteriormente potenziate tramite la creazione di stretti rapporti con case editrici, librerie nazionali ed estere e la pubblicazione di una propria attività editoriale periodica³⁶.

Alla fine del 1942 a causa dell'utilizzo degli spazi di Palazzo Ducale per riunioni, consigli e manifestazioni, attività che limitavano il corretto utilizzo e fruizione delle risorse dell'Archivio e della Biblioteca, Varagnolo decise di trasferire le collezioni nella sede di Ca' Giustinian, una sistemazione che durò assai poco. Durante il conflitto bellico, con la presa dei Tedeschi di Venezia nel settembre 1943, i materiali dell'Archivio (volumi, fotografie e cartelle riguardanti gli artisti) vennero, infatti, frettolosamente messi in sicurezza in alcuni locali del Museo Correr. Una volta terminata la guerra, questi furono riportati a Ca' Giustinian, al fine di ripristinare il ruolo dell'Archivio come "prezioso strumento di pubblica cultura"³⁷ e ritornare in funzione per l'Ente.

La guida dell'Archivio non venne più affidata a Varagnolo, che ottenne il pensionamento nel gennaio 1949, ma al critico d'arte triestino Umbro Apollonio, personalità particolarmente attiva nella pubblicazione di cataloghi e monografie d'artista, che rimarrà suo conservatore fino al 1972. Apollonio diede nuovo impulso allo sviluppo dell'Archivio: rendendosi conto delle situazioni di fragilità organizzativa in cui versava e dell'impossibilità di operare un'adeguata sistemazione dei materiali per mancanza di personale e risorse, si attivò fin dal dicembre 1949 per rendere quanto possibile l'Archivio un organismo vivo culturalmente e d'interesse per l'ente, potenziando inizialmente la biblioteca e l'emeroteca. Le difficoltà e gli ostacoli a cui

³⁵ W. Dorigo, *L'A.S.A.C.: storia, rinnovamento, prospettive*, in ASAC, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, Venezia, La Biennale, 1976, p. 9.

³⁶ Il periodico mensile, a cura dell'Archivio e tuttora conservato presso la Biblioteca dell'ASAC, si intitolava *L'arte nelle mostre italiane* inizialmente, in seguito *Bollettino della Biennale*, infine *Bollettino a cura dell'archivio storico d'arte contemporanea della Biennale*. Edito dal 1934 al 1941, venivano messe in evidenza, con immagini e critiche, le mostre e le esposizioni più importanti coeve. La pubblicazione cessò a causa del conflitto bellico (G. Marchesin, *La biblioteca della Biennale* [tesi di laurea specialistica] Venezia: Ca' Foscari, 2016, p. 34; V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", vol. 38, 2014, pp. 135-151, qui pp. 146-147).

³⁷ R. Pallucchini, *Venezia – Riapertura dell'Archivio Storico d'Arte contemporanea della Biennale*, in *Bollettino d'Arte*, n. 1, gennaio-marzo 1948, p. 92.

andò incontro furono diversi: in primo luogo la Biennale si era configurata come ente operativo in funzione di una manifestazione artistica stagionale, con pochi incentivi e attenzioni nel resto dell'anno, l'Archivio invece era in funzione sempre; in secondo luogo, i locali a disposizione necessitavano di un restauro e i materiali di una sistemazione sia idonea alla loro entità, sia efficiente per un loro utilizzo pubblico. Nel 1950 venne ripristinata la pubblicazione editoriale dell'Archivio, con la nascita del "Bollettino dell'Archivio d'arte contemporanea"³⁸. Nonostante i tentativi di Apollonio e la realizzazione di progetti architettonici da parte del gruppo BBPR per l'avvio dei dovuti restauri degli ambienti di Ca' Giustinian³⁹, ancora nel 1954 non vennero stanziati i finanziamenti necessari e l'Archivio fu costretto a chiudere al pubblico a tempo indeterminato.

La situazione di degrado in cui versava l'Archivio venne esposta all'attenzione pubblica numerose volte, come nel marzo 1957 con la pubblicazione di un articolo di Neri Pozza sul settimanale "Il Mondo", in cui l'autore presentava lo stato di abbandono e incuria in cui il prezioso patrimonio archivistico della Biennale stagnava e l'impossibilità di poter effettuare delle ricerche adeguate e reperire il materiale scientifico per gli studi⁴⁰. All'esposizione mediatica delle condizioni di abbandono dell'Archivio seguì una sua riapertura nel luglio dello stesso anno che però non comportò l'auspicato miglioramento: ancora si registrò nel 1960 un peggioramento della biblioteca a causa di infiltrazioni dalle finestre e nel 1962 il crollo di una parte della scala di accesso al secondo piano di Ca' Giustinian. A dieci anni dalla sua riapertura, finalmente nel 1967, i finanziamenti necessari per i restauri della sede vennero ottenuti e l'esecuzione affidata alla ditta Lips Vago di Milano.

Nel 1972 la carica di conservatore dell'Archivio della Biennale venne assegnata a Wladimiro Dorigo (1972-1983) e l'anno successivo, con la legge di ordinamento del

³⁸ Si delineò fin dal principio come rivista irregolare e dal 1955 divenne rubrica autonoma nel periodico "La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", edito dal 1950 al 1972 dall'Ufficio Stampa dell'Ente. L'obiettivo della rivista era quello di informare sulle mostre d'arte in Italia e all'estero, sui premi artistici e sulle novità artistiche contemporanee (<https://www.unsecologicartavenezia.it/scheda/biennale-di-venezias-la/> [ultimo accesso 23/09/2023]).

³⁹ V. Pajusco, *Umbrò Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari e N. Stringa, cit., p. 152.

⁴⁰ N. Pozza, *L'archivio storico della Biennale. Un istituto che non funziona*, in "Il Mondo", 12 marzo 1957, p. 13.

26 luglio 1973 n. 438, la denominazione venne definitivamente cambiata in Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Gli anni Settanta furono un punto cruciale per l'istituzione: l'intensa attività delle diverse discipline trovò eco nell'Archivio, che attuò un intenso programma di conferenze, mostre e laboratori, attività registrate nelle fitte pubblicazioni degli "Annuari" (1974-1979), che raccolgono gli eventi, le rassegne stampa e i dibattiti promossi dall'istituzione. Questa proficua promozione fu possibile anche grazie al trasferimento in nuova sede, idonea ad ospitare le numerose iniziative. Nonostante i tentativi di ristrutturazione e aggiornamento, infatti, la precaria situazione conservativa dei locali di Ca' Giustinian, che minavano la sicurezza e la fruibilità delle collezioni, non consentì la loro permanenza⁴¹. Nel 1975 gli uffici, il personale e le consistenze dell'Archivio vennero quindi trasferite nel palazzo di Ca' Corner della Regina, vantaggiosamente acquistato dalla Cassa di Risparmio di Venezia e inaugurato ufficialmente il 17 luglio del 1976.

Sotto la direzione di Dorigo si assistette alla rinascita dell'Archivio, sia con il ripristino di attività precedentemente impossibilitate nello svolgimento, per i disagi logistici, che con l'introduzione di iniziative frequenti e di qualità⁴². Il trasferimento nella sede di Ca' Corner fornì la possibilità di accesso al pubblico per la consultazione dei documenti della collezione; venne potenziato il sistema di inventariazione e informatizzazione dei cataloghi dei fondi⁴³, operazioni che evidenziarono la ricchezza

⁴¹ Nell'ottobre 1972 era stato nuovamente chiuso l'accesso al pubblico delle sale di lettura, le mancanze della struttura ancora una volta aveva reso manifesta l'inagibilità dei locali (W. Dorigo, "L'Archivio storico delle arti Contemporanee: storia, istituzione, prospettive", in Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1975. Eventi 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, p. 701).

⁴² Le attività realizzate nella nuova sede sono state diverse: visite guidate di scolaresche, proiezioni cinematografiche, mostre di prestiti e materiali provenienti dalle collezioni dell'archivio, laboratori con artisti e rassegne su specifici argomenti (come "Artisti e videotape" nell'ottobre 1976). Con il riordinamento delle collezioni è stato possibile, inoltre, consentire l'accesso del pubblico per la consultazione dei materiali; la creazione di una sala apposita ha permesso di poter fruire dei contenuti audiovisivi e di implementare la mediateca. Le iniziative sono state documentate in diversi testi editi dallo stesso Archivio come i citati "Annuari" o pubblicazioni autonome del direttore (W. Dorigo, Istituto per lo sviluppo e la gestione avanzata dell'informazione, *Archivio storico delle arti contemporanee: dall'automazione una risposta adeguata alle necessità di informazione*, in "Informatica & documentazione", Anno 3, n. 2, giugno 1976, Roma, Inforav, 1976, pp. 116-127; Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979, pp. 400-403; 489-517).

⁴³ La consistenza delle collezioni dell'ente è documentata in ASAC, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, cit., p. 11. Esemplificativo anche il testo M. Piai, A. Scarpa Sorino, *Catalogo del Fondo artistico*, Venezia, La Biennale, 1976.

delle collezioni nel panorama italiano; furono infine organizzati seminari che registrarono la partecipazione di personalità autorevoli.

Il corretto funzionamento dell'Archivio e della Biblioteca⁴⁴, con le attività di catalogazione e servizi di accesso al pubblico venne garantito fino al 1983, anno di conclusione della direzione di Dorigo: nonostante i progetti promossi nel decennio di direzione, le difficoltà economiche e gestionali si fecero così proibitive da impedire la continuazione di una sua dirigenza.

Nel corso degli anni successivi l'ASAC entrò in uno stato di progressivo declino dovuto alla mancanza di investimenti e conseguentemente all'impossibilità di rendere la sede di Ca' Corner adeguata alle esigenze conservative delle collezioni.

La necessità di un corretto utilizzo dell'Archivio in funzione delle sue potenzialità fu oggetto di discussione e richiamo agli organi competenti numerose volte: nel convegno organizzato nel 1996, intitolato *Sei giornate di studio a Venezia: Quale Biennale dopo 100 anni? Identità, prospettive, riforma*, in vista di una possibile riforma dell'ente, le speranze di Achille Bonito Oliva sembrano quasi profetiche se confrontate a posteriori con il destino dell'ente:

Oltre questo c'è l'Archivio storico delle Arti Contemporanee della Biennale, che più che altro per adesso è uno stato d'animo, che dovrebbe invece diventare il volano della ripresa e dello sviluppo della Biennale. [...] potrebbe essere anche il luogo di collegamento dei vari settori che come le convergenze parallele non si incontrano mai e difficilmente interagiscono tra loro. L'archivio potrebbe essere quel momento non solo di memoria e di registrazione culturale ma anche di progettualità, di coordinamento tra i vari settori della Biennale e quindi un momento di convergenza, perché io ritengo che se c'è una caratteristica che va salvaguardata, questa è la convergenza dei linguaggi, l'interdisciplinarietà. un'interazione tra i Settori Arti visive, Cinema, Teatro, Musica e Architettura, che sostanzialmente lavorano in maniera separata e isolata.⁴⁵

Ancora, persistendo la situazione di trascuratezza ed incuria dell'Archivio, nel luglio del 1996 in un apposito convegno tenuto nella sede di Ca' Corner per ripensare il futuro dell'Archivio, venne segnalato da Roberto Curti, consigliere d'amministrazione, come

⁴⁴ Il funzionamento dell'Archivio trova regolamentazione ufficiale con la redazione nel 1976 del *Regolamento pubblico dell'Archivio storico delle arti contemporanee*: una raccolta di undici articoli in cui vengono elencate finalità istituzionali, utilizzazione delle collezioni, modalità di accesso e norme di consultazione (cfr. ASAC, *Regolamento pubblico dell'Archivio storico delle arti contemporanee*, Venezia, La Biennale, 1976).

⁴⁵ Biennale di Venezia, *Sei giornate di studio a Venezia: Quale Biennale dopo 100 anni?*, [S. l. s. n.], 1995, p. 117.

l'interesse nei confronti dell'Archivio nel complesso delle attività dell'ente fosse assolutamente marginale e si attivasse solo come ultima risorsa⁴⁶.

Dal 1983 al 1997 l'assenza di una figura dirigenziale significativa e continuativa (formalmente la direzione dell'Archivio era affidata ai segretari generali) portò ad una interruzione delle attività e ad un progressivo degrado delle strutture e dei servizi, portando all'ennesima chiusura al pubblico nel 1997 e al parziale spostamento delle collezioni in altre sedi per preservarne la sicurezza⁴⁷.

Con la riforma dello statuto nel 1998, l'Archivio venne qualificato come “settore permanente di ricerca di produzione culturale”⁴⁸, parallelo agli altri sei dipartimenti finalizzati alla promozione delle manifestazioni artistiche e dotato di un direttore, l'ex soprintendente della Fenice, Gianfranco Pontel, che terrà la nomina fino al 2002. Questo rinnovamento non porterà ad un effettivo risanamento delle condizioni di degrado dell'Archivio, che chiuderà nuovamente nel gennaio 1998.

Nei primi anni duemila nonostante le proposte del presidente Paolo Baratta di recupero dell'archivio, non si registrarono effettivi moti di cambiamento. Nel maggio 2002 venne nominato direttore dell'Archivio l'esperto di comunicazione Giuliano da Empoli (2002-2004)⁴⁹ che approvò, nel dicembre 2003, il trasferimento, teoricamente provvisorio, negli spazi del Vega, il Parco Scientifico Tecnologico di Marghera, inaccessibili al pubblico, e la promozione, nello stesso anno, di una serie di incontri (*Tipping point e 99 – Tutte le idee meno una*) all'Arsenale durante i mesi di apertura della Biennale di Arti Visive, che registrarono però una scarsa influenza⁵⁰.

⁴⁶ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, cit., pp. 91-92.

⁴⁷ ASAC, Fondo storico, Lavori e gestioni delle sedi, Ca' Corner della Regina, b. 10, fascicolo Relazione piano sicurezza ASAC, lettera di Cecchini ai dirigenti, 16 dicembre 1997.

⁴⁸ Decreto legislativo 29 gennaio 1998, n. 19, articolo 13 (*Settori culturali*). Per la definizione delle attività e del funzionamento dell'archivio, si veda l'articolo 15 (*Archivio storico delle arti contemporanee*).

⁴⁹ Le iniziative promosse sotto la guida di De Empoli vanno inquadrare nei programmi predisposti per l'Archivio dagli organi di gestione: “nel dicembre 2002 il consiglio di amministrazione ha approvato il progetto di attivare un archivio del contemporaneo per la ricerca e la produzione culturale interdisciplinare e multimediale. Questo progetto segna un mutamento di impostazione per l'Asac, non più solo archivio, ma vero e proprio laboratorio di cultura”, D. Mantoan, *Governo e gestione della Biennale di Venezia dal 1998 al 2005: una valutazione in ottica aziendale dell'istituto veneziano dall'introduzione della personalità giuridica di diritto privato*, cit., p. 91.

⁵⁰ Il primo evento, *Tipping point – I luoghi dell'innovazione in Italia*, prevedeva incontri con i protagonisti della ricerca, dell'innovazione e della sperimentazione legati alla Biennale. Con il ciclo di incontri *99 – Tutte le idee meno una* veniva invece data al pubblico l'occasione di confrontarsi con filosofi, scienziati, creativi e scrittori al termine della visita all'esposizione. Si veda <https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dellasac> [ultimo accesso 23/09/2023] e <http://www.artecarte.it/primo/articolo.php?nn=109> [ultimo accesso 23/09/2023].

Nel 2004, con la trasformazione dell'ente in Fondazione, Davide Croff, presidente della Biennale (2004-2007), chiamò Giorgio Busetto alla direzione dell'Archivio (2004-2008) per la riorganizzazione, la ristrutturazione e il riordino delle sue attività. La situazione era critica: mancava una sede unica, i depositi non erano adeguati, i beni erano esposti a rischi di diversa natura (acqua, polvere, umidità, etc.). Per l'esecuzione delle attività negli anni precedenti si era avuta una dispersione di risorse economiche e materiali senza ritorno di "coerenza tra costi e prodotto"⁵¹, il servizio ordinario di accesso del pubblico era terminato, i programmi di digitalizzazione e informatizzazione non conclusi, mancavano attrezzature idonee per consentire al personale di gestire le collezioni in maniera idonea. Era necessario progettare un programma di recupero delle attività in funzione delle risorse disponibili, individuare gli obiettivi più urgenti da conseguire, programmare linee d'azione con chiarezza per consentire un recupero qualitativo dell'archivio.

Sotto la direzione di Busetto, furono svolte diverse azioni di recupero: i beni trovarono idonea collocazione in una nuova sede in terraferma (la sede Cygnus sempre del parco Vega di Marghera dal 2007), si operò una re-inventariazione e digitalizzazione completa delle collezioni, venne infine aggiornato il catalogo. Lo spostamento dei fondi documentali, necessario per salvaguardarli dall'acqua alta, comportò però la loro separazione dalla collezione bibliotecaria, che viene tuttora conservata in una parte del padiglione centrale nella sede dei Giardini (nella Biblioteca). A partire dal 2008 venne ripristinata inoltre la consultazione al pubblico sia nella sede dei Giardini per il materiale bibliografico che nella sede del Vega per la restante collezione.

Dal 2009 si è svolta la prima⁵² di una serie di mostre nel Portego di Ca' Giustinian basate sull'esposizione dei materiali dell'Archivio. Questo tipo di attività espositiva, metodo di valorizzazione delle collezioni, ha avuto due obiettivi principali: portare all'attenzione dei visitatori degli aspetti, dei temi, dei soggetti poco conosciuti della storia della Biennale e favorire la conoscenza del patrimonio dell'istituzione, conservato nell'Archivio. Seguendo le medesime finalità, negli ultimi anni sono stati organizzati, nelle sedi dell'Archivio, convegni, conferenze e giornate di studi sia in

⁵¹ G. Busetto, "Lavori in corso alla Biennale di Venezia: alcune attività dell'ASAC nel triennio 2005-2007", in *DigItalia*, 3 (1), 2008, pp. 98-102, qui p. 99 <http://digitalia.sbn.it/article/view/446> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁵² *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, 7 giugno-22 novembre 2009, Ca' Giustinian.

concomitanza delle manifestazioni dei settori⁵³ sia autonomamente, con libera partecipazione da parte del pubblico. Considerando i luoghi per l'esecuzione di tali attività (il portico e la Sala delle colonne di Ca' Giustinian e la sala conferenze della Biblioteca presso Giardini) i destinatari di questo tipo di attività possono essere ricondotti a due categorie principali: il pubblico di specialisti e addetti ai lavori che vengono a conoscenza delle iniziative dell'Archivio tramite newsletter e inviti o un esiguo pubblico generico che si reca nelle sedi seguendo l'insegna del logo Biennale.

L'ASAC oggi è una struttura multimediale, il cui patrimonio viene suddiviso in differenti fondi⁵⁴, che trovano collocazione in due sedi: la Biblioteca presso il Padiglione Centrale dei Giardini (aperta dal 2010, al cui interno vengono conservati i cataloghi delle attività dell'istituzione e il materiale bibliografico relativo alle sue discipline artistiche, conservando oltre 164.000 volumi e 3.200 periodici) e l'Archivio Storico (localizzato negli spazi del Parco Scientifico Tecnologico VEGA di Porto Marghera, conserva i fondi archivistici, la documentazione e i materiali relativi alle attività dell'ente). La collezione, estremamente eterogenea, viene così suddivisa:

- Fondo Manifesti: composto da oltre 4.000 esemplari, consultabili tramite l'archivio digitale ASACdati, contiene i “manifesti, le locandine e i programmi giornalieri della quasi totalità delle iniziative promosse dalla Biennale (esposizioni, mostre, convegni, dibattiti pubblici, ecc.) a partire dalla sua istituzione”⁵⁵;
- Periodici: un fondo composto da riviste in abbonamento e riviste cessate di oltre 3.000 titoli;
- Partiture: una raccolta degli inizi del XX secolo, costituita da circa 4.000 unità, che include opere commissionate dall'istituzione (e presentate alle manifestazioni musicali) ed opere acquisite tramite donazione, catalogata e inventariata attraverso il Sistema Bibliotecario Nazionale;

⁵³ Esempio di questa attività sono stati i convegni internazionali intitolati *Archivi e mostre*, tenuti annualmente dal 2012 al 2015. Inizialmente progettati come attività di ricerca da realizzare ad ogni occasione di Mostra di Arte e di Architettura per stimolare una riflessione sull'uso degli archivi, dopo il 2015 non hanno trovato più realizzazione.

⁵⁴ I dati riportati in seguito fanno riferimento a quanto indicato sul sito istituzionale <https://www.labiennale.org/it/asac/collezioni> e su ASACdati <https://asac.labiennale.org/> in data 23/09/2023.

⁵⁵ <https://www.labiennale.org/it/asac/collezioni/fondo-manifesti> [ultimo accesso 23/09/2023].

- Fototeca: una documentazione fotografica dell'intero arco di attività delle manifestazioni dell'ente (come allestimenti, opere esposte, sedi, concerti, spettacoli, personalità partecipanti...), formato da circa 600.000 positivi, 37.000 negativi e 27.309 lastre, 35.000 immagini digitali, il cui database è consultabile da remoto sulla piattaforma ASACdati⁵⁶;
- Cineteca: composta da 1340 film (conservati anche per la fragilità materica nella Cineteca di Bologna e nella Cineteca Italiana di Milano), conserva documenti e pellicole di opere cinematografiche presentate nella Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, dal 1932 ad oggi, tutte inventariate in ASACdati e consultabili in sede qualora digitalizzati⁵⁷;
- Mediateca: un assortimento di materiali audio, video e archivi elettronici raccolti a partire dagli anni '70, composto da circa 13.000 video originali, 4.500 dischi sonori, 3.600 audionastri e 240 CD-Rom, consultabile su ASACdati;
- Raccolta documentaria: una collezione di ritagli stampa, opuscoli, volantini, schede informative sulle manifestazioni della Biennale dalle origini a metà degli anni Settanta. Le consistenze delle collezioni disponibili vengono divisi a seconda della specificità dell'oggetto di analisi: 730 faldoni per le manifestazioni di Arti Visive, Cinema, Musica, Teatro, 47.000 fascicoli per gli artisti e le personalità relative alle Arti Visive e oltre 3.500 fascicoli per il Cinema, infine 657 faldoni di rassegna stampa (quotidiana e tematica) realizzata dagli anni Settanta;
- Rassegna stampa: la collezione realizzata a partire dalla metà degli anni Settanta con i ritagli stampa divisi in Rassegna Stampa Quotidiana o Rassegna Stampa Tematica a seconda de settori e riguardante le attività dell'ente a partire dal 1999;
- Fondo storico: la documentazione cartacea generata dalla Biennale dalla prima edizione del 1895, comprende materiali come la corrispondenza con artisti,

⁵⁶ I singoli fascicoli contenenti le fotografie, le diapositive, le lastre relativi le attività della Biennale sono consultabili nella sede del Vega. Una riproduzione digitale di alcuni materiali è presente, inoltre, in ASACdati (<https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca> [ultimo accesso 23/09/2023]).

⁵⁷ Le sedi di conservazione delle opere sono diverse: "le pellicole infiammabili sono attualmente conservate presso la Cineteca di Bologna, mentre le pellicole non infiammabili sono depositate presso la Cineteca Italiana di Milano a garanzia della loro corretta conservazione" (<https://asac.labiennale.org/collezioni/cineteca> [ultimo accesso 23/09/2023]).

istituzioni e collezionisti, i regolamenti e gli atti preparatori delle manifestazioni, carteggio degli uffici, conti consuntivi e bilanci, divisi in circa 12.000 faldoni:

- Fondo artistico⁵⁸: una raccolta di circa 3.500 opere (dipinti, sculture, schizzi, libri e manifesti d'artista, bozzetti di scena e costume), 500 stampe, 200 opere di varia natura (disegni, fotografie, stampe, oggetti di arte decorativa etc.) in fase di inventariazione derivanti da donazioni di artisti che hanno partecipato alla Biennale o frutto di commissioni e produzioni da parte dell'ente, il cui catalogo è disponibile su ASACdati;
- Fondo progetti: la collezione dei materiali di progetto relativi ai concorsi di Architettura banditi dal 1985, consultabile su ASACdati e composta da 933 disegni, 115 manifesti, 49 fotografie, 14 tavole di fotopiano, 14 ingrandimenti fotografici, 7 partiture musicali, 1 volume e 470 unità archivistiche;
- Fondi esterni: la raccolta di archivi prevenuti in diverse circostanze ed epoche tramite donazioni o comodati d'uso, i cui inventari sono accessibili tramite ASACdati.

Fin dalla sua nascita, l'Archivio ha registrato la vita istituzionale della Biennale. Ad oggi si contraddistingue come centro di ricerca multimediale, dotato di un ampio arco disciplinare di competenza e di numerosi supporti per la fruizione dei materiali. Al suo interno i tre valori principali dell'ente (valore patrimoniale, valore professionale/umano e valore culturale) sono riuniti e utilizzati congiuntamente per l'esecuzione delle attività. La sistematicità cronologica con cui sono state documentate le attività inerenti all'istituzione, la conseguente quantità e ricchezza della documentazione lo rende luogo essenziale per lo studio delle trasformazioni e dei fenomeni che hanno connotato il panorama artistico internazionale degli ultimi 125 anni.

⁵⁸ Una ricostruzione storica delle fasi di nascita e sviluppo del fondo artistico viene fornita in ASAC, Durante L., *Restauri: Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, Venezia, La Biennale, 2006, pp. 15-21.

Capitolo secondo: *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia (2020)*

2.1 Contestualizzazione storica

Durante la sua lunga storia - oltre tre quarti di secolo - la Biennale si è evoluta, cioè ha saputo adeguarsi ai tempi: se non l'avesse fatto sarebbe morta. I momenti di crisi, che ha conosciuto, sono appunto quelli nei quali il senso dell'attualità e dell'internazionalità sembravano esser messi a repentaglio. La Biennale ha la sua ragione di vita non solo nella dialettica di un divenire artistico che non conosce soste o limiti, come ogni altra ricerca dell'uomo; ma anche nella necessità che la sua azione nel campo della cultura sia affidata ad un pieno e cosciente senso di libertà.⁵⁹

Il 2020 è stato indelebilmente segnato dall'emergenza sanitaria dovuta alla diffusione globale del virus SARS-CoV-2 che ha comportato la necessità di ripensare i sistemi sanitari e assistenziali mondiali e ha costretto i singoli paesi a implementare dei sistemi di restrizioni, lockdown e distanziamento sociale per imporre delle regole di sicurezza e difesa volte a garantire tutela alla popolazione. L'impatto conseguente è stato significativo sia da un punto di vista economico che sociale comportando uno stravolgimento delle abitudini di vita quotidiana e del modo di relazionarsi. L'assetto mondiale tendenzialmente già minato dall'emergenza sanitaria è stato ulteriormente inasprito dal verificarsi di fenomeni di intensa movimentazione sociale e protesta derivanti da violenze e ingiustizie razziali (è questo il caso della visibilità ottenuta per il movimento BLM in seguito all'omicidio del cittadino afroamericano George Floyd⁶⁰) o dalla presenza di eventi climatici estremi che hanno portato l'attenzione sul cambiamento climatico e la sua capacità di aumentare il rischio e la frequenza di fenomeni calamitosi (come i devastanti incendi in Australia e negli Stati Uniti⁶¹).

Il cambiamento dettato dalle nuove condizioni di svolgimento delle attività quotidiane ha implicato per le pratiche artistiche la necessità di confrontarsi con sfide inedite che hanno coinvolto non solo le modalità di creazione di contenuti, ma anche le forme di fruizione degli spazi collettivi che sono state così segnate dalla ridefinizione di nuove pratiche di coinvolgimento del pubblico.

⁵⁹ R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e Italiana*, in *Storia della civiltà veneziana*, a cura di V. Branca, cit., p. 186.

⁶⁰ <https://www.ft.com/content/c6eac3c7-3f38-49be-9caa-f3aa1248184a> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁶¹ https://sciencebrief.org/uploads/reviews/ScienceBrief_Review_WILDFIRES_Sep2020.pdf [ultimo accesso 23/09/2023].

Per la Biennale il 2020 è stato un anno di rilevanza storica per diversi motivi: è ricorso l'anniversario dei 125 anni dalla sua prima esposizione, ha dovuto fronteggiare interruzioni di attività e difficoltà derivanti da una emergenza sanitaria senza precedenti, è stato l'anno di conclusione della direzione di Paolo Baratta, politico ed ex economista, svoltasi in maniera continuativa dal 2008. Nei dodici anni del suo impiego il numero di visitatori dell'Esposizioni d'Arte si è visto triplicarsi (dai 200.000 iniziali a oltre 600.000 nel 2019⁶²) e La Biennale si è affermata con ancora più decisione nel calendario internazionale degli eventi artistici. Ad assumere l'eredità della carica è stato chiamato, in seguito alla nomina di Dario Franceschini⁶³, Roberto Cicutto, produttore cinematografico dai natali veneziani, che, come prima decisione direttiva, ha decretato per il 2020 il rinvio delle esposizioni di Architettura e di Arte.

L'imprevedibile panorama delineatosi al principio del 2020 con il riconoscimento dell'emergenza pandemica e la conseguente impossibilità di, anche solo, ipotizzare un regolare svolgimento delle attività ha comportato per le istituzioni culturali il dover confrontarsi con repentini mutamenti di scenario e continui adeguamenti alle condizioni di sicurezza, decise di volta in volta dalle autorità competenti nazionali e sovranazionali. Si è reso necessario ripensare velocemente, e con lungimiranza, alle modalità di accesso alle produzioni culturali e a delle adeguate possibilità di fruizione che consentissero di entrare in contatto con le proposte artistiche in un contesto in cui la vicinanza fisica non era possibile.

A causa della situazione emergenziale il calendario della Biennale, scandito rigorosamente dagli appuntamenti espositivi delle diverse discipline, ha dovuto subire una battuta di arresto: nel maggio 2020 è stato annunciato che l'apertura della 17. Mostra internazionale di Architettura (intitolata appositamente "*How will we live together?*"), prevista per il 29 agosto 2020, sarebbe stata posticipata al 22 maggio 2021 e, di conseguenza, che lo svolgimento della 59. Esposizione Internazionale d'Arte

⁶² Come segnalato dal sito Biennale: <https://www.labiennale.org/it/news/chiusa-la-biennale-arte-2019-che-conferma-i-600mila-visitatori#:~:text=Durata%20poco%20pi%C3%B9%20di%206,il%2031%25%20dei%20visitatori%20totali> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁶³ <https://www.beniculturali.it/comunicato/biennale-franceschini-nomina-il-veneziano-cicutto-alla-presidenza-profilo-prestigioso-grazie-a-baratta-per-prezioso-lavoro-di-rinnovamento> [ultimo accesso 23/09/2023].

sarebbe stato riprogrammato dal 23 aprile al 27 novembre 2022⁶⁴. Prima di allora, poche volte La Biennale aveva deciso di modificare la regolare programmazione delle proprie attività e ciò era avvenuto sempre in decisive, o gravi, circostanze: il primo caso si è avuto nel 1911 quando, in occasione della celebrazione del cinquantesimo anniversario del Regno d'Italia, per non creare una sovrapposizione con l'Esposizione d'Arte programmata a Roma, si anticipò la IX edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte nel 1910. Per ovvie motivazioni, interruzioni si sono avute in concomitanza delle guerre mondiali: La Biennale concluse l'ultima esposizione prebellica nel 1914 riprendendo nel 1920 e, ancora, sospese le manifestazioni di tutti i settori nel 1942 per ripristinare le diverse rassegne solo nel 1946⁶⁵. Successivamente si sono registrati rinvii di programmazione solo negli anni Settanta a causa di crisi istituzionali e d'identità, che hanno comportato conseguenti riorganizzazioni strutturali, e negli anni Novanta per consentire di celebrare il centenario dell'istituzione con l'Esposizione d'Arte.

Per sopperire alla posticipazione delle rassegne di Architettura e di Arte l'istituzione ha proposto un ampio programma di attività⁶⁶ afferenti tutti i settori, seguendo il progetto cardine di rafforzare l'istituzione come “laboratorio permanente di ricerca delle arti contemporanee, motore indispensabile di indagine sul presente e sul futuro e strumento strategico di sviluppo anche economico”⁶⁷.

⁶⁴ Le motivazioni di tale scelta sono riportate nella notizia del 1° giugno 2020: <https://www.labiennale.org/it/news/nuove-date-la-biennale-architettura-e-la-biennale-arte> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁶⁵ Nell'agosto e settembre 1946 vennero tenute le rassegne di Cinema e Musica, le manifestazioni di Teatro nel 1947 e le Esposizioni d'Arte ricominceranno solo nel 1948.

⁶⁶ La comunicazione di tale programma avvenne in concomitanza con l'annuncio del rinvio della Mostra di Architettura, il 1° giugno 2020. Per la definizione delle attività, si veda: <https://www.labiennale.org/it/news/nel-2020-i-luoghi-della-biennale-vivranno-nel-segno-del-dialogo-tra-le-arti> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁶⁷ Questo quanto dichiarato da Roberto Cicutto, presidente della Biennale di Venezia in La Biennale di Venezia – Archivio Storico, *Dichiarazione di Roberto Cicutto, Presidente della Biennale di Venezia: il progetto cardine della Biennale 2020*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/le-muse-inquiete/dichiarazione-di-roberto-cicutto> [ultimo accesso 23/09/2023].

2.2 L'esposizione: genesi, modalità di svolgimento, descrizione dell'allestimento

In questo scenario si colloca la realizzazione dell'esposizione *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, tenutasi dal 29 agosto al 4 novembre 2020⁶⁸ all'interno del padiglione centrale nella sede Giardini. Per commemorare il 125° anniversario dalla sua prima edizione, La Biennale ha celebrato la sua ultracentenaria storia attraverso un'esposizione che ha rievocato i momenti significativi in cui le sue attività si sono intrecciate profondamente con gli eventi più pregnanti del Novecento. La curatela della mostra è stata affidata alla collaborazione dei direttori dei sei settori artistici, coordinati da Cecilia Alemani, direttrice del settore Arte.

La progettazione e realizzazione della mostra sono avvenute in circostanze fuori dall'ordinario che inevitabilmente hanno comportato delle complicazioni: le restrizioni imposte per contenere la diffusione del virus hanno implicato infatti l'attuazione di misure di distanziamento sociale e protocolli sanitari sia per le attività di preparazione, influenzando le interazioni del personale, che per la finale fruizione degli spazi espositivi da parte del pubblico.

A costituire delle difficoltà si sono aggiunti agli impedimenti circostanziali dei motivi di ordine interno come il poco tempo concesso per l'ideazione del percorso espositivo, la necessità di coordinamento tra un ampio numero di soggetti e la scelta della sede. Originariamente l'esposizione doveva essere tenuta nel Portego di Ca' Giustinian, rientrando nel programma di mostre d'archivio organizzate dall'ASAC⁶⁹, ma le circostanze emergenziali e il rinvio della Biennale di Architettura con la conseguente disponibilità a utilizzare il padiglione centrale hanno portato al cambiamento del progetto logistico e alla selezione dei Giardini come sede per l'esposizione⁷⁰. La decisione ha conseguentemente implicato dei ripensamenti in termini di dimensioni spaziali e di selezione dei materiali, sempre in relazione alle dovute limitazioni degli spostamenti di persone e merci a causa del periodo emergenziale.

⁶⁸ L'esposizione originariamente sarebbe dovuta terminare l'8 dicembre 2020. Il 4 novembre 2020, "in ottemperanza alle nuove disposizioni previste dall'ultimo DPCM del 4 novembre 2020", ne viene comunicata la chiusura anticipata al 5 novembre, cfr. <https://www.labiennale.org/it/news/le-muse-inquiete-la-mostra-%C3%A8-chiusa-da-gioved%C3%AC-5-novembre> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁶⁹ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivit%C3%A0> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁷⁰ C. Ricci, M. Tavinor, *Musing with the muses: the Venice Biennale's anniversary exhibition*, in "Journal of Modern Italian Studies", vol. 26, n. 4, 2021, pp. 482-501, qui p. 495.

L'esposizione fin dal principio ha avuto una vocazione corale: la mostra è stata curata da tutti e sei i direttori dei settori artistici (Cecilia Alemani per le Arti visive, Hashim Sarkis per l'Architettura, Alberto Barbera per il Cinema, Wayne McGregor per la Danza, Ivan Fedele per la Musica, Antonio Latella per il Teatro), i quali hanno operato sotto l'egida dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Una volta presa la decisione di realizzare l'esposizione i curatori, dovendo operare sotto un regime d'urgenza, hanno lavorato a distanza collegandosi online con il personale dell'Archivio per la selezione e la coordinazione della quantità, ingente e diversificata, dei materiali esposti. Compiendo un convergente lavoro di ricerca l'intento espositivo prefissato è stato quello di esporre, tramite la ricostruzione di episodi ed eventi, il dialogo continuativo avvenuto tra le sei discipline e le loro intersezioni più significative con la storia del Novecento.

Nonostante la coesistenza dei sei settori artistici sia ormai un elemento strutturale e consolidato nell'essenza dell'istituzione (avendo portato la stessa ad assumere "la connotazione odierna di istituzione multidisciplinare, attiva con proprie manifestazioni su tutti i terreni espressivi delle arti contemporanee"⁷¹), è solo con l'esposizione del 2020 che si è avuto per la prima volta una collaborazione di tutti i dipartimenti per la realizzazione di un comune progetto espositivo.

Insieme all'azione simultanea degli attori coinvolti per la curatela, numerose sono state le organizzazioni culturali che hanno coadiuvato nello studio delle fonti e, successivamente, nel prestito dei materiali esposti: primi soggetti interessati nella ricerca sono stati l'ASAC e l'Istituto Luce-Cinecittà e Rai Tech ai quali si sono aggiunti importanti archivi nazionali e internazionali, come la Galleria Nazionale Arte Moderna di Roma, la Fondazione Modena Arti Visive, il Tate Modern London⁷².

Il titolo dell'esposizione, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia* rimanda a plurimi richiami.

In primo luogo, il titolo è un chiaro riferimento alla mitologia greca: le Muse, figlie di Zeus e della dea della memoria Mnemosine, dee delle arti e proclamatrici di eroi, vengono associate ai sei settori dell'istituzione, ognuno presentato come parte attiva e

⁷¹ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-2013: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, cit., p. 35.

⁷² Per una lista completa delle istituzioni si veda <https://www.labiennale.org/it/news/le-muse-inquiete-una-mostra-al-padiglione-centrale> [ultimo accesso 23/09/2023].

contribuente al processo costitutivo dell'ente, ora incaricato di condurre un'indagine retrospettiva nella memoria storica dell'istituzione.

In secondo luogo, il nome *Le muse inquiete* è un'espressione mutuata dal titolo del dipinto *Le muse inquietanti* di Giorgio De Chirico del 1916, esposta nella XXIV Biennale d'Arte del 1948. Oltre al significato simbolico dell'opera, la citazione assume particolare rilievo se si considerano le circostanze che hanno legato l'artista all'istituzione in quella specifica edizione: una controversia legale. A seguito dell'esposizione di alcuni suoi quadri, in una sezione della mostra dedicata alla pittura metafisica (*Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*), il pittore accusò La Biennale di non averlo invitato ufficialmente e di aver esposto un falso senza averlo interpellato, reperendo il quadro da collezioni private. A questa accusa seguì la decisione di De Chirico di far causa all'Ente per danni morali e per violazione del diritto d'autore, causa che terminò nel 1951 con il riconoscimento da parte del Tribunale di Venezia delle ragioni del pittore⁷³. L'inquietudine citata dal titolo del quadro, figurativamente visibile nella composizione dalla natura enigmatica, rispecchia la situazione circostanziale della genesi della mostra: l'emergenza pandemica e l'instabilità del quadro internazionale. Contrariamente a suscitare un'azione paralizzante, l'inquietudine è stata recepita come spinta propulsiva per la ricerca, spingendo i curatori a cercare rassicurazioni contro l'incertezza del presente in un sapere dalle forme cristallizzate: il passato conservato negli archivi.

Il richiamo alle Muse, infine, rimanda al concetto di museo (nella sua connotazione prettamente etimologica dal termine greco *μουσείον*), come “luogo dedicato alle Muse”, ovvero luogo di conservazione delle arti e della loro memoria. Durante gli anni Settanta, sotto la direzione dell'ASAC di Wladimiro Dorigo, l'archivio venne concepito non più solo come deposito delle testimonianze provenienti dalle manifestazioni artistiche, ma come un vero e proprio “germe del Museo nuova Biennale”⁷⁴, un luogo di conservazione e valorizzazione della memoria

⁷³ Nella mostra il richiamo alla vicenda giudiziaria è presente nella sezione 2.6 B “*Le mostre della Biennale Arte 1948*”, in cui è stata esposta una riproduzione fotografica del dipinto dello Studio Giacomelli, un articolo di giornale (*De Chirico vince la causa contro la Biennale di Venezia*, “Corriere della Sera”, 2 agosto 1951) e la Sentenza del Tribunale di Venezia nella causa di Giorgio de Chirico contro La Biennale del 5 luglio 1951 (ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, [Venezia] La Biennale di Venezia, 2020, pp. 116-117; 430).

⁷⁴ ASAC, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, cit., p. 5.

dell'istituzione. Richiamandosi alla concezione dell'ASAC come strumento necessario per la preservazione e longevità dell'istituzione, contrapposto per la sua attività permanente alla natura temporanea delle mostre e dei festival, nella mostra viene velatamente presentato come settima musa e come punto di riferimento per le attività dell'ente⁷⁵.

La mostra si è svolta nel padiglione centrale dei Giardini, lo spazio di proprietà del Comune utilizzato dalla Biennale come prima sede espositiva⁷⁶. Lo svolgimento all'interno di uno spazio così caratterizzato per la sua valenza storica e per la correlazione alla proprietà municipale ha reso possibile veicolare un preciso messaggio: la volontà di “restituire” alla comunità locale un'opportunità singolare creando un evento destinato a una sua privilegiata fruizione rispetto a una ormai consolidata platea globale⁷⁷.

I Giardini, solitamente animati in ogni padiglione nazionale dalle esposizioni dei partecipanti, hanno offerto uno spettacolo inconsueto: le eclettiche architetture delle sedi nazionali, ora chiuse, assistevano come silenziosi testimoni al passaggio dei visitatori verso l'unico edificio aperto, il Padiglione centrale. Qui il pubblico si è confrontato con una facciata dall'aspetto articolato: in alcuni punti sono stati posti ingrandimenti fotografici raffiguranti precedenti assetti architettonici dell'edificio (in cima un architrave con il Leone di San Marco, sulla trabeazione le prime tre lettere della parola *ITALIA*, l'iscrizione che sormontava la struttura negli anni 40).

La scelta di mostrare nel tessuto architettonico della facciata, primo elemento con cui lo spettatore entra in contatto, la stratificazione dei cambiamenti avvenuti ha reso visibile e percepibile fin dal principio il tema portante della mostra (Fig. 2.1). Così come l'edificio è stato oggetto di cambiamenti riflesso di scelte stilistiche e politiche e ora è divenuto prova visiva dello scorrere del tempo, allo stesso modo La Biennale

⁷⁵ D. Rossi, “L'archivio della Biennale. Non solo memoria”, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, cit., pp. 9-10.

⁷⁶ G. Romanelli, *Le sedi della Biennale*, [Venezia la Biennale], 1975.

⁷⁷ Come quanto dichiarato durante la presentazione del progetto *Aperture straordinarie* nell'agosto 2020 https://www.ilgazzettino.it/pay/veneziana_pay/il_padiglione_veneziana_diventa_un_grande_salotto_culturale-5432265.html?refresh_ce [ultimo accesso 23/09/2023].

viene presentata come attore e testimone della storia del Novecento per la sua capacità di registrare “come un sismografo i sussulti della storia”⁷⁸.

Una collaterale esposizione alla mostra nel padiglione centrale è stata inoltre realizzata nel Padiglione del Libro, progettato nel 1991 da James Stirling, sempre nello spazio dei Giardini, in cui è stata allestita una rassegna di manifesti delle esposizioni dei sei settori tenute dal 2000 al 2019. È questo il solo richiamo alle attività dell’istituzione nel millennio attuale.



Fig. 2.1 Facciata del Padiglione Centrale con gli ingrandimenti fotografici
© Andrea Avezù - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

Il percorso espositivo si è articolato in tredici sale: suddivise come capitoli narrativi, essendo ognuna riferita a un preciso segmento storico, è stato creato un itinerario di scoperta della storia dell’istituzione dalla fine degli anni Venti del Novecento fino al termine del millennio. Le tematiche affrontate, disposte in sezioni in ordine

⁷⁸ C. Alemani, *Introduzione*, in ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 25.

cronologico, sono state diverse: il ruolo dell'istituzione nelle dinamiche storiche e artistiche, l'evoluzione dei singoli settori e le relative manifestazioni, i casi di incontro interdisciplinare, infine il rapporto tra cultura e potere, in particolare che potere la cultura possa esercitare sul potere politico.

L'incipit dell'esposizione è coinciso con un piccolo ambiente introduttivo in cui è stata posta una bacheca contenente materiali relativi la prima edizione dell'istituzione: l'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia tenuta nel 1895. Data la dissonanza con gli estremi cronologici selezionati nel progetto curatoriale, la scelta di tale documentazione va ad assumere una valenza simbolica più che corrispondere a parametri di esattezza filologica, come ci si aspetterebbe da una mostra documentaria. Le motivazioni che hanno portato all'esclusione dei primi trenta anni di vita dell'istituzione vanno ricondotte all'attribuzione di un criterio di importanza per la selezione degli eventi. In primo luogo, l'esposizione è stata focalizzata sui momenti di crisi generale, eco della coeva condizione di instabilità, e il percorso narrativo è stato sviluppato secondo una climax visuale dei rapporti tra politica e istituzione: in tal senso il periodo fascista ha costituito uno dei momenti più concitati di trasformazione sia di fattori interni, per il cambiamento delle modalità espositive, che di ordine esterno, per la rapida evoluzione delle tensioni mondiali⁷⁹. In funzione delle volontà curatoriali di evidenziare il carattere interdisciplinare dell'istituzione e la sua forte connessione con il contesto politico, inoltre, si è ritenuto pertinente far iniziare il racconto espositivo con la nascita dell'Archivio Storico⁸⁰, ovvero il momento in cui la Biennale si è affrancata dall'essere un organismo comunale promotore di rassegne artistiche stagionali per divenire una vera e propria istituzione culturale di carature nazionale e internazionale. Dalla fine degli anni Venti prenderanno avvio numerose innovazioni che, ridefinendone la natura e reindirizzandone le attività, renderanno La Biennale un ente autonomo organizzatore di manifestazioni multidisciplinari.

⁷⁹ C. Alemani, C. Baldacci, *The Archives of La Biennale di Venezia as the Seventh Muse: Revisiting (Art) History*, in *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 113-124.

⁸⁰ L'Archivio Storico d'Arte Contemporanea venne inaugurato l'8 novembre 1928 nella prevista sede di Palazzo Ducale con il nome di Istituto Storico dell'Arte Contemporanea.

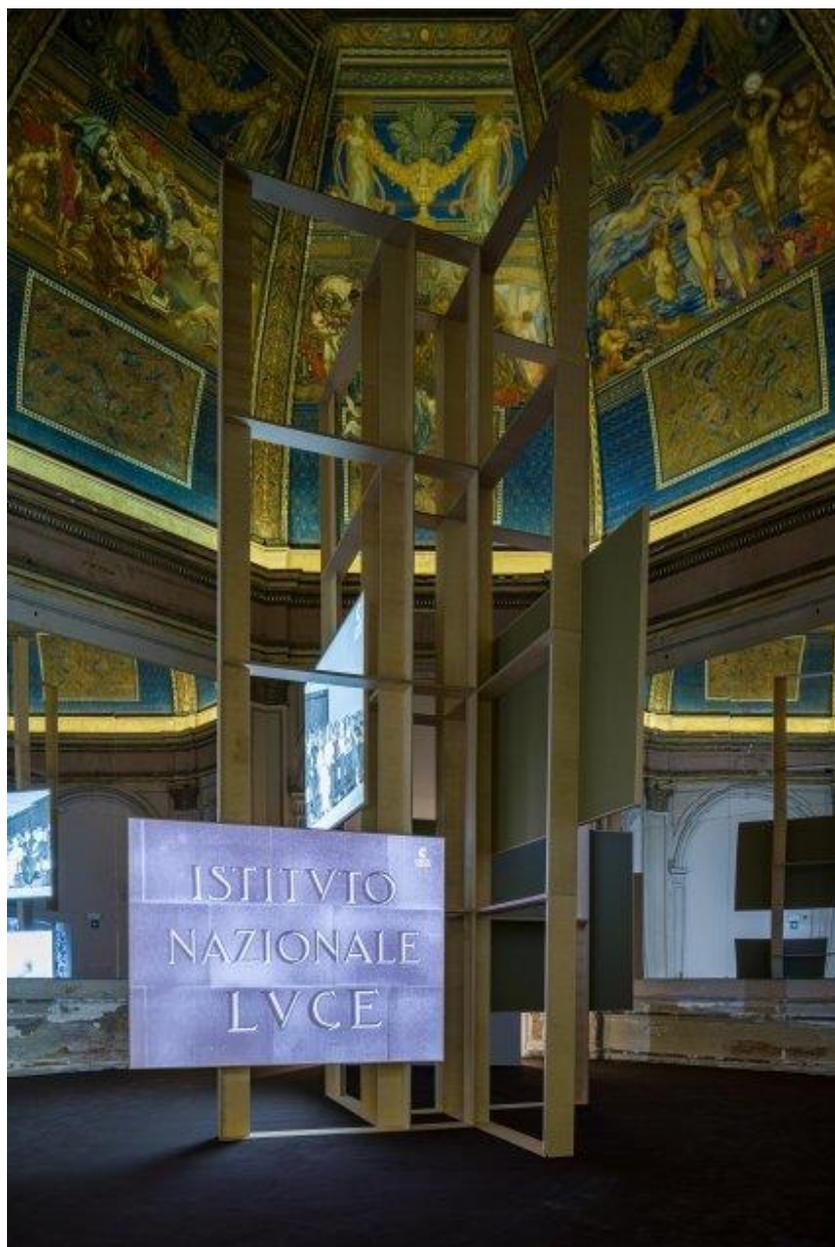


Fig. 2.2 *Sala della cupola con schermi per la visione della documentazione video e fotografica*

© *Andrea Avezzi - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC*

Nella prima sala, intitolata *Il Festival del Cinema, 1932-1939*, lo svolgimento delle attività della Mostra è stato presentato tramite le proiezioni, disposte su cinque monitor, di 11 pellicole e 40 stampe fotografiche digitalizzate, provenienti dall'ASAC e dai Cinegiornali dell'Istituto Luce (Fig. 2.2). Sotto la cupola ottagonale decorata dagli affreschi di Galileo Chini, le immagini e i filmati scorrono senza interruzione, consentendo la visione degli episodi che hanno segnato la politica e la cultura del

tempo, come l'incontro di Mussolini e Hitler a Venezia nel 1934 o la visita di Joseph Goebbels alla IV. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nel 1936⁸¹.

L'itinerario della sala ripercorre la storia del Festival fin dalla sua genesi: parte di un ampio programma di promozione turistica e industriale di diverse aree della laguna voluto dal presidente della Biennale Giuseppe Volpi Conte di Misurata e dall'industriale Vittorio Cini, la manifestazione, nella storia la prima nel suo genere, venne tenuta all'Hotel Excelsior del Lido, organizzata dall'allora segretario generale Antonio Maraini. Inizialmente non ritenuta di particolare interesse dal regime, l'esposizione si vedrà con il tempo sottoposta a una sempre maggiore attenzione politica e sarà oggetto di un progressivo processo di fascistizzazione. Nella sala è stata ripercorsa la progressiva presenza, poi invadenza, del potere politico⁸²: partendo dai primi casi di uso della manifestazione come palcoscenico per incontri diplomatici nel 1935, vengono successivamente rievocate le edizioni del 1936 e del 1937 come edizioni in cui, nonostante l'evento sia ormai usato come dal potere politico espressione di propaganda, è ancora rintracciabile la possibilità di avere una manifestazione relativamente autonoma (nell'edizione del 1937 vengono premiati film ideologicamente lontani dalle posizioni del regime, come *La grande illusione* di Jean Renoir). Dal 1938 le pressioni politiche inficiano lo svolgimento della mostra: la giuria viene costretta ad assegnare due premi di natura ideologica (*Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini e *Olympia* di Leni Riefenstahl⁸³) comportando la dimissione delle sue componenti francesi, inglesi e americane⁸⁴. L'ingerenza del potere politico

⁸¹ ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 70-71; 426.

⁸² La trasformazione dell'ente negli anni della dittatura è esemplificativa dei meccanismi di controllo del regime sulle istituzioni culturali, oggetti di interesse per un loro utilizzo come prove della potenza fascista in ambito artistico. Il processo di trasformazione attuato è stato volto alla sottrazione dell'esposizione dalla gestione delle élite culturali locali, al fine di rendere la mostra un'esibizione governativa ufficiale e parallelamente far diventare il regime un effettivo mecenate delle arti. Il processo è stato attuato in tre fasi: una riforma legale (con la creazione di un'istituzione gestita a livello nazionale, finanziata dal governo e legalmente autonoma), una revisione del personale e una riforma della struttura finanziaria (M.S. Stone, *The patron state. Culture & politics in fascist Italy*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1998, pp. 36-43).

⁸³ ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 43; 45-47.

⁸⁴ Il 1938 è l'anno culmine di pervasività del regime nelle manifestazioni della Biennale: il catalogo della Biennale Internazionale d'Arte riporta in apertura "il programma della XXI Esposizione Internazionale d'Arte è stato approvato da S.E. il Capo del Governo nell'udienza concessa il 16 febbraio XVI al Segretario Generale della Biennale e attuato secondo le direttive impartite" (E. Di Martino, *Blobiennale: aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia, dal 1895 al 2009*, cit., p. 28). In mostra viene esposta l'approvazione di Benito Mussolini presente nel catalogo (ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 59; 427).

troverà infine massima espressione nel 1940 quando il Festival del cinema divenne un festival autarchico, contraddistinto dalla sola presenza di film realizzati dai paesi direttamente collegati all'Asse Roma-Berlino-Tokyo.

Proseguendo nell'esposizione, nella seconda sala la narrazione è stata divisa, fisicamente e concettualmente, in due sequenze storiche: *La Biennale durante il fascismo, 1928-1945* e *La Guerra Fredda e i nuovi ordini mondiali, 1947-1964*. Nella prima sequenza viene mostrata la fase di evoluzione della Biennale da comunale esposizione d'arte in autonoma istituzione culturale, avente ruoli e funzioni permanenti. Tramite l'ambizione dei soggetti alla sua guida, come il segretario generale in carica dal 1927 Antonio Maraini, La Biennale negli anni Trenta viene immaginata come "Ginevra delle Arti", equivalente culturale della Società delle Nazioni⁸⁵, come una mostra sempre meno legata a logiche locali e regionali, ma proiettata al contrario a divenire una piattaforma di esposizione delle arti contemporanee con vocazione internazionale. Su queste premesse verranno promosse e organizzate dall'istituzione numerose mostre all'estero, fisse e itineranti, e curata la partecipazione dell'Italia in alcune manifestazioni come la rassegna a Nizza del Novecento italiano nella primavera del 1929⁸⁶. L'intercettazione con le velleità fasciste di rendere l'Italia il nuovo centro europeo di promozione delle arti contemporanee sostituendo la Francia e di usare La Biennale come vetrina espositiva del ringiovanimento culturale della nazione viene mostrato attraverso fotografie e documenti d'epoca esposti in bacheche. I momenti di asservimento all'inclinazione propagandistica del potere politico si alternano a momenti di innovazione in cui l'istituzione introduce significative novità, grazie al rafforzamento derivante dal suo riconoscimento come Ente autonomo⁸⁷. L'esecuzione delle attività viene così connotata in quegli anni da una forte ambivalenza: da una parte l'istituzione viene ripulmata secondo la volontà di amplificazione derivante dall'influenza fascista, dall'altra diventa luogo di sperimentazione culturale e promotrice di un'ampia

⁸⁵ C. Di Stefano, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, [tesi di laurea magistrale] Venezia: Ca' Foscari, 2009, p. 3.

⁸⁶ La volontà di presentare la Biennale come centro unificatore e rappresentante ideale delle tendenze internazionali in Europa terminò con l'invasione italiana dell'Etiopia nel 1935 e la conseguente riprovazione da parte della Società delle Nazioni. Per le mostre all'estero si veda: E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, cit., p. 36-37; M. Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, cit., pp. 61-62.

⁸⁷ Regio decreto-legge del 13 gennaio 1930 n.33.

diversificazione dell'offerta culturale tramite la nascita dei Festival di Musica (1930), di Cinema (1932) e di Teatro (1934). Le prime edizioni del Festival Internazionale di Musica contemporanea saranno particolarmente significative: antitetivamente alla vocazione totalitaria del fascismo vengono effettuati inviti e partecipazioni di numerose personalità avanguardiste europee (come "importanti esponenti della 'musica degenerata' come Arnold Schönberg, Alban Berg, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, Béla Bartók"⁸⁸) che rendono la rassegna uno degli eventi più aperti alla novità dell'epoca. Ad accompagnare il cammino dei visitatori nella sala è stata diffusa "una particolare colonna sonora"⁸⁹. Al fine di creare una congiunzione di percezione visiva e uditiva sono stati riprodotti un insieme di brani afferenti alla produzione della "musica degenerata", le forme musicali condannate dal governo nazista come decadenti.

Con l'istituzione del Festival Internazionale del Teatro si avranno inoltre delle edizioni particolarmente innovative non solo per il tenore dei partecipanti (nella mostra una focus viene fatto sulla rappresentazione del *Mercante di Venezia* di Max Reinhardt⁹⁰, regista di lingua tedesca non gradito alla regime nazionalsocialista), ma anche per la profonda connessione con il tessuto culturale urbano: le messe in scena vengono effettuate nei campi e negli spazi della città, rendendo Venezia un palcoscenico naturale per l'arte.

Mostrando l'evoluzione delle manifestazioni dei diversi settori fino al 1945 vengono ripercorsi i cambiamenti, anche logistici, più rilevanti, come il numero sempre più ridotto delle partecipazioni nazionali in conseguenza alle tensioni politiche internazionali. La loro successiva esasperazione e lo scoppio del conflitto bellico segneranno una cesura sia storica che simbolica riportata all'interno della sala come elemento di separazione tematica tra le due sezioni.

Nella seconda parte della sala il percorso narrativo riprende infatti dal 1946, l'anno di riapertura delle attività per le manifestazioni di Cinema e di Musica dopo la conclusione del conflitto mondiale. Nelle vetrine espositive vengono riportati contenuti eterogenei relativi alle diverse discipline, sia a carattere generale (come la

⁸⁸ ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 80-81; 96; 428.

⁸⁹ <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/un-giusto-tempo-e-un-giusto-luogo-per-le-muse-veneziane/> [ultimo accesso 23/09/2023].

⁹⁰ ASAC, Raccolta documentaria, TEATRO / manifestazioni, faldone 1934/1, 1. Convegno Internazionale del Teatro nell'ambito della XIX Esposizione Internazionale d'Arte – 1934.

rievocazione di edizioni) che specifico (il ricordo di singole personalità e delle loro azioni).

Le prime Biennali del dopoguerra sono Biennali di aggiornamento:

si trattava di mettere una Nazione libera al corrente di una cultura artistica da cui da troppi anni ignorava l'esistenza; nello stesso tempo di aprire le porte alla generazione che s'era preparata durante gli anni della tormenta e che aveva ideali ben diversi da quelli della generazione precedente.⁹¹

Si rende necessario recuperare le espressioni artistiche perdute o censurate durante il ventennio fascista e organizzare delle rassegne sulle avanguardie storiche del XX secolo in grado sia di aggiornare che preparare il terreno della scena internazionale per le nuove tendenze, come la nuova avanguardia italiana del *Fronte Nuovo delle Arti* presente per la prima volta nella Biennale del 1948⁹².

Per il settore Arti Visive, viene rievocata la XXIV Biennale del 1948, la prima Biennale d'Arte postbellica: evidenziando la necessità di un riaggiornamento sulle esperienze e sui linguaggi artistici ha rappresentato uno dei primi momenti del dopoguerra in cui le tendenze dell'arte contemporanea si sono viste riunite in un unico luogo. Dell'edizione vengono ricordati i momenti pregnanti: la rassegna del Fronte Nuovo delle Arti nel Palazzo Centrale e quella della collezione di Peggy Guggenheim presso il padiglione greco⁹³, il già ricordato caso De Chirico, infine la retrospettiva su Paolo Picasso, che prima di allora non aveva mai esposto in Biennale⁹⁴.

Dalla visione complessiva delle edizioni esposte emerge il confronto tra astrazione e figurazione che ha caratterizzato il panorama artistico degli anni Cinquanta: quasi

⁹¹ R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Storia della civiltà veneziana*, cit., p. 185.

⁹² Il gruppo, denominato inizialmente *Nuova Secessione artistica italiana*, si concretizzò effettivamente nel 1946 con la pubblicazione di un manifesto di impegno firmato a Venezia, "non si trattava di uno dei soliti 'gruppi', definiti da un comune denominatore estetico, bensì di un'unione tra i più rappresentativi artisti italiani delle generazioni venute dopo il 'Novecento', solidali nella richiesta di una fiducia da accordare al loro lavoro e nella volontà di opporsi con un atto di fede al pessimismo e allo smarrimento spirituale del tempo", in *Biennale di Venezia, 24. Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, pp. 163.

⁹³ Come riportato nel catalogo la collezione radunò "i documenti più significativi della crisi della cultura figurativa che, innestandosi sulle posizioni teoriche del Cubismo e dell'Espressionismo, si è sviluppata dal 1910 in poi" (*Biennale di Venezia, 24. Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, p. 319) e offrì al pubblico una visione complessiva di opere d'arte d'avanguardia comprendenti tendenze dal Surrealismo alle più recenti espressioni dell'astrattismo americano (ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 104; 118-121; 151; 430).

⁹⁴ *Biennale di Venezia, 24. Biennale di Venezia: catalogo*, cit., pp. 187-188.

come “controparte delle differenze ideologiche dei blocchi della Guerra Fredda”⁹⁵ si delineano le contrapposizioni tra la tendenza del realismo socialista, di impronta sovietica, e quella dell’astrattismo, “esperanto internazionale del liberalismo occidentale”⁹⁶. Con l’evidenziazione di questo confronto si è tentato mostrare la capacità rappresentativa dell’istituzione di registrare lo scacchiere delle forze culturali, trovando ultima validazione nella rievocazione di un ulteriore episodio: l’assegnazione del Gran Premio alla pittura a Robert Rauschenberg nella 32° Esposizione Biennale Internazionale d’Arte del 1964 che ha consacrato l’affermazione del linguaggio dell’astrattismo pittorico e lo spostamento dell’ago della bilancia della ricerca pittorica sull’arte americana.

La ricostruzione del periodo postbellico continua con il ricordo di diverse produzioni artistiche che, limitate o bloccate dall’ingerenza dei relativi poteri governativi nel campo culturale, hanno trovato nelle manifestazioni della Biennale il palcoscenico ideale di rappresentazione, come l’opera lirica *La Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Dmitrij Šostakovič⁹⁷ eseguita al X Festival Internazionale di Musica Contemporanea del 1947 e l’opera teatrale di Sergej Prokof’ev *L’angelo di fuoco* rappresentata nel 1955⁹⁸.

In contrapposizione a questi casi di apertura viene anche rievocato un caso di censura ideologica. Nel 1951 essendo invitato Bertolt Brecht ad allestire l’opera *Madre Coraggio e i suoi figli*, il Governo italiano negò il visto d’ingresso alla sua compagnia, il Berliner Ensemble, poiché proveniente dalla Germania comunista⁹⁹. Il diniego comportò l’annullamento dello spettacolo e conseguentemente una reazione di forti polemiche negli ambienti politici e intellettuali italiani.

Nell’indagine della complessa relazione tra produzione artistica, manifestazioni culturali e potere politico, per il settore Cinema vengono ricordati gli episodi di contestazione delle pellicole di Luchino Visconti, denominato per la sua vicinanza al

⁹⁵ C. Alemani, *1947-1964. La Guerra Fredda e i nuovi ordini mondiali*, in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 106-108.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Festival internazionale di musica contemporanea, G. Santomaso, A. Piovesan, *Festival internazionale di musiche contemporanee e Autunno musicale veneziano [11 settembre - 5 ottobre 1947: programma ufficiale]*, Venezia, La Biennale, 1947.

⁹⁸ S. S. Prokof’ev, Festival internazionale di musica contemporanea, *L’angelo di fuoco: opera in cinque atti e sette quadri dal romanzo di Valerij Jàkovlevic Brjusov*, Venezia, Lombroso, 1955.

⁹⁹ G. Conato, *Il governo nega i visti al «Berliner Ensemble»*, in “L’Unità”, 10 settembre 1961, p. 11.

Partito comunista il “conte rosso”. Come per il settore Arti Visive, la presenza latente del potere politico permea i festival cinematografici e viene acuita negli anni Cinquanta con la delineazione di una divisione nell’assetto estetico dei film tra “felliniani” e “viscontiani”, divisione che porterà a scontri verbali e fisici nell’edizione del 1954¹⁰⁰.

Non sono solo i cambiamenti di ordine interno a essere oggetto di ricordo nella sala. Negli anni Cinquanta, infatti, l’istituzione subisce un’importante evoluzione per l’affermazione e visibilità sul piano internazionale. Già attiva nell’organizzazione di esposizioni d’arte italiana all’estero (attività iniziata negli anni Trenta e ripresa sotto la direzione di Pallucchini nel 1947¹⁰¹), nel 1951 La Biennale, con la creazione della Biennale di San Paolo, si afferma come vero e proprio format espositivo, adattabile a differenti contesti socioculturali e geografici. Per l’esposizione della sezione italiana in Brasile le decisioni di allestimento e la selezione degli artisti vengono affidate alla Biennale segnando il culmine delle attività di promozione all’estero, che continueranno negli anni successivi garantendo un ritorno d’immagine oltre che economico.

La narrazione della sala si conclude con il ricordo della interruzione forzata della prima rappresentazione dell’opera *Intolleranza 1960* di Luigi Nono¹⁰², compositore politicamente impegnato, a causa dell’intervento di militanti fascisti¹⁰³.

Il decennio di ripresa delle attività della Biennale sembra esser stato segnato da contrastanti tendenze: mentre trova piena espressione la volontà di recupero, riaggiornamento e ripresa dei linguaggi artistici parallelamente il clima di divisione derivante dalle tensioni mondiali dovute alla Guerra Fredda permea lo svolgimento delle attività. La polarizzazione ideologica tra comunismo orientale e capitalismo occidentale, il tentativo di espandere i rispettivi modelli culturali e le diverse

¹⁰⁰ E. Di Martino, *Blobiennale: aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia, dal 1895 al 2009*, cit., pp. 40-41; ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 153; 432.

¹⁰¹ L. Durante, *Le mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*, in “Saggi e Memorie di storia dell’arte”, vol. 35, 2011, pp. 93-116, qui pp. 95-97.

¹⁰² La rappresentazione si tenne presso il teatro La Fenice il 13 aprile 1961 “con la regia di Václav Kašlík, le scene e i costumi di Emilio Vedova, l’allestimento tecnico di Josef Svoboda e la direzione musicale di Bruno Maderna” (ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 154).

¹⁰³ M. Rinaldi, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono suscita un pandemonio alla Fenice*, in “Il Secolo XIX”, 15 aprile 1961 (consultato in ASAC, Raccolta documentaria, Musica, 1961, b. 2, Intolleranza 60 stampa italiana).

concezioni di “modernità” segnano un’influenza decisiva sui movimenti e sugli stili artistici. L’esplorazione di temi politici, sociali ed esistenziali nella produzione artistica offre un riflesso significativo del conflitto geopolitico sulla sfera sociale che viene alimentata da tensioni e scontri.

Con il caso di Luigi Nono l’immagine conclusiva dell’intromissione di tensioni politiche e sociali nelle rappresentazioni culturali della Biennale diviene tema centrale della successiva sala che viene dedicata alle contestazioni del 1968 e alle conseguenti decisioni di riforma dell’ente (*1968. Tra contestazioni e nuovi ideali*). Sulla scia dei movimenti di protesta insorti in Europa l’istituzione si trova a essere oggetto di forte polemiche da parte degli studenti dell’Accademia di Belle Arti di Venezia e del movimento operaio. Le proteste vengono sostenute sulla base di diverse motivazioni: La Biennale viene considerata un’istituzione regolata da uno statuto anacronistico con riserve fasciste, essendo ancora in vigore lo statuto del 1938; il formato dell’Esposizione Internazionale d’Arte, caratterizzato dal sistema delle partecipazioni nazionali, viene ritenuto un modello eccessivamente nazionalista; per la presenza di un ufficio vendite l’istituzione viene accusata di promuovere un’arte mercificata, borghese ed elitaria; infine, il modello delle rassegne basato sul conferimento di premi, e quindi connotato da una velatura agonistica e competitiva, viene considerato inadatto alle responsabilità che un’istituzione, quale La Biennale si promuove di essere, dovrebbe assumere. Ciò che viene auspicato dai protestanti è l’avvio di una riforma interna che porti l’ente a essere maggiormente impegnato sul piano politico e sociale. Il clima di allarmismo e tensione viene rievocato nella sala attraverso la rappresentazione delle azioni degli attori coinvolti nel processo di contestazione dell’ente (gli artisti, gli organizzatori, i giornalisti e il pubblico), di come abbiano affrontato i disordini e di come abbiano reagito, unendosi o scontrandosi, alle proteste. La ricostruzione degli eventi viene affidata alla riproduzione continua su schermi di diverse dimensioni di immagini, video, telegiornali, documenti e articoli dell’epoca. A ogni dispositivo è stata assegnata la riproduzione di una precisa sequenza narrativa o le azioni di uno specifico personaggio raccontate sfruttando la potenza visiva delle fonti dirette (come i video eseguiti durante le contestazioni) ottenendo così una continua stimolazione dell’attenzione dello spettatore nel tentativo di ricostruire la concitata successione di eventi che hanno segnato il periodo storico.

Nella sala a interrompere la narrazione delle vicissitudini politiche e sociali sono stati ricordati momenti di sperimentazione e avanguardia avutisi nei settori concernenti gli spettacoli dal vivo tra le fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. Nelle manifestazioni di Danza (ancora appartenenti al Festival Internazionale di Musica Contemporanea) si registrano le presenze significative di: Alvin Ailey per l'introduzione di coreografie legate alla cultura tradizionale afroamericana nel 1967¹⁰⁴; Alwin Nikolais per la messa in scena di *Imago* nel 1968¹⁰⁵, composizione particolare per l'utilizzo del sintetizzatore elettronico; Merce Cunningham per la rappresentazione sperimentale *Event* eseguita sotto l'ombra del campanile di San Marco nel 1972¹⁰⁶; infine Simone Forti che con la performance *No Title* nel 1973 espone il proprio linguaggio espressivo basato sull'improvvisazione e sull'inserimento dell'elemento del caso nelle coreografie¹⁰⁷.

In seguito alle contestazioni per La Biennale inizia un periodo di acquisizione di consapevolezza storica e di riflessione sul proprio futuro. Il processo di cambiamento a cui l'istituzione va incontro nei primi anni Settanta viene presentato nella mostra come momento di conclusione della "prima epoca espositiva della Biennale"¹⁰⁸ e inizio di una nuova fase di ridefinizione dell'identità istituzionale. La rievocazione delle trasformazioni degli anni Settanta viene declinata nella sezione "nuovi ideali" e ne viene riportato come caso esemplificativo le *Giornate del cinema italiano*, unicum nella storia degli eventi connessi alla Mostra del Cinema. L'iniziativa, svolta nel 1972, viene organizzata dall'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC) come contrapposizione alla Mostra del Cinema e si configura come proiezione di film e anteprime in diversi luoghi della città e della terraferma, facilmente accessibili e fruibili da un pubblico generale. Diversi registi e sceneggiatori protagonisti delle contestazioni del 1968 tornano a Venezia per partecipare alla manifestazione, avente

¹⁰⁴ Festival internazionale di musica contemporanea, 30. *Festival internazionale di musica contemporanea, 9-16 settembre 1967*, Venezia, La Biennale, 1967, pp. 38-43.

¹⁰⁵ Festival internazionale di musica contemporanea, 31. *Festival internazionale di musica contemporanea, 7-14 settembre 1968*, Venezia, La Biennale, 1968, pp. 64-67.

¹⁰⁶ Performance realizzata nel 31. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, L. Arruga, *Sposa la danza allo scenario di piazza S. Marco*, in "Il Giorno", 15 settembre 1972 (consultato in ASAC, Raccolta documentaria, Musica 1972, b. 2).

¹⁰⁷ Nel 35. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 189; 438.

¹⁰⁸ M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, [tesi di dottorato] Venezia: Ca' Foscari, 2011, p. VIII.

lo scopo di rivendicare il diritto “di fare cinema come atto di partecipazione sociale, senza barriere e senza premi”¹⁰⁹.

Il processo di riforma dell'ente dei primi anni Settanta dettato dall'urgenza di cambiamento dello statuto regolatore¹¹⁰ secondo le istanze di aggiornamento sulla contemporaneità richieste dalle contestazioni trova effettiva conclusione nel 1973 con l'entrata in vigore di un nuovo statuto. La riforma segna per La Biennale, e per la mostra, un cruciale punto di svolta: si apre un periodo di vivo entusiasmo e sperimentazione attraverso la definizione di un rinnovato sistema organizzativo e gestionale (con l'istituzione di un nuovo presidente e un nuovo consiglio direttivo molto ampio e, nelle intenzioni, più rappresentativo) e attraverso una sempre più ricercata collaborazione da parte di tutti i settori.

Inizia così per l'istituzione il decennio forse maggiormente politicizzato, come riassunto con concisione dal titolo della sala a esso dedicata '70 *Interdisciplinarietà e impegno politico*. Sotto la presidenza di Carlo Ripa di Meana (1974-1978) viene attuato un piano strategico quadriennale di attività¹¹¹, una programmazione di eventi afferenti a tutti i settori tramite l'attuazione di “attività permanenti” e di “attività sul territorio”¹¹². L'intento principale è rendere La Biennale un centro continuativo di promozione culturale tramite un progressivo allontanamento dal modello dei festival e delle grandi mostre di settore. L'istanza di un rapporto più stretto con il contesto

¹⁰⁹ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 189.

¹¹⁰ Diversi tentativi di riforma erano stati oggetto di discussione già dagli anni Cinquanta: esemplificativo fu il convegno di studi sulla Biennale tenuto il 13 ottobre 1957 presso l'aula del Consiglio Comunale di Venezia a Ca' Loredan, promosso dall'Amministrazione Comunale e dall'Amministrazione Provinciale della città in cui vennero invitati diversi intellettuali a discutere sui problemi più urgenti dell'istituzione, quali l'inadeguatezza delle sedi espositive, dello statuto e l'ingente presenza di artisti nella sezione italiana. Il convegno venne tenuto in seguito ad una crisi istituzionale dovuta all'elezione di Gian Alberto Dell'Acqua, funzionario di stato, come segretario generale della Biennale e alle conseguenti proteste di intromissione nella gestione dell'ente di poteri governativi (si veda al riguardo P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar Eupalinos, 1995, p. 124). Un riepilogo delle fonti bibliografiche che hanno affrontato il problema delle proposte di riforma dello statuto nel secondo dopoguerra, è stato fornito da Elisa Bassetto nella tesi di dottorato dedicata ai tentativi di riforma dei principali enti espositivi italiani, per cui si veda E. Bassetto, *Contro la “Biennale di Stato”. La riforma degli enti autonomi nazionali di mostre d'arte (1945-1973)*, [tesi di dottorato] Bologna: Alma Mater Studiorum, 2020, pp. 2-3.

¹¹¹ Dalle riunioni del consiglio direttivo tenutesi il 18 e 19 maggio 1974 nella sede di Ca' Giustinian venne redatto il “Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)”, una programmazione che stabiliva il nuovo volto, progettuale e sperimentale, e la nuova filosofia dell'ente (si veda Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1975. Eventi 1974*, cit., pp. 61-65).

¹¹² V. Pajusco, '70 *Interdisciplinarietà e impegno politico*, in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 194.

territoriale si manifesta tramite l'espansione delle attività su una maggiore porzione di città: non sono solo i Giardini a essere coinvolti nelle manifestazioni, ma iniziano a essere stabilmente occupati spazi nel resto di Venezia, Mestre e Marghera, tramite la realizzazione di un numero ingente di mostre, rassegne, progetti didattici, conferenze, convegni e laboratori. La diffusione capillarizzata delle attività nella geografia urbana viene realizzata perseguendo la volontà di avvicinare l'istituzione a forme di democratizzazione e di compartecipazione del pubblico (in risposta alle accuse di elitarismo delle contestazioni del 1968), così come all'insegna di un decentramento culturale volto a rivitalizzare gli spazi dismessi della città.

Per il settore Arti Visive (che dal 1976 acquisisce l'intitolazione di Arti Visive Architettura e viene affidato alla direzione dell'architetto Vittorio Gregotti) le esposizioni acquisiscono una nuova impostazione metodologica: la mostra viene vissuta come ricerca. Si decide di adottare come modello espositivo una mostra composta da diverse rassegne, ciascuna commissionata a un curatore e caratterizzata da esposizioni multidisciplinari (arte, architettura, urbanistica). Nell'esposizione vengono ricordate le prime due iniziative realizzate secondo tale impianto procedurale nel 1975 (*Le macchine celibi*¹¹³ a cura di Harald Szeemann e *Proposte per il Mulino Stucky*¹¹⁴, curata da Vittorio Gregotti) e, a concludere il ricordo delle attività del riformato settore, due iniziative del 1976 (*Ambiente/arte*¹¹⁵ a cura di Germano Celant

¹¹³ *Le macchine celibi* è stata organizzata come mostra itinerante: iniziata alla Kunsthalle di Berna e terminante ai Magazzini del Sale (6 settembre – 30 ottobre) ha avuto come cardine tematico una riflessione sul mito della autodeterminazione della macchina e il rapporto tra essere umano e sessualità in funzione dell'evoluzione tecnologica. L'articolato tema è stato dispiegato in sei capitoli narrativi, ognuno rivolto all'analisi di un particolare aspetto della relazione tra uomo e "macchina" (definizione del concetto di macchina celibe, sua archeologia, rapporto tra creazione umana e divina, natura della macchina celibe e suo funzionamento, incidenze sull'uomo sociale, epifanie di carattere letterario e artistico), per cui si veda Biennale di Venezia, *Le macchine celibi*, Venezia Alfieri, 1975, p. 16.

¹¹⁴ La mostra, dalla forte connessione con il contesto sociale veneziano, è stata realizzata tramite l'esposizione delle soluzioni di riqualificazione di un edificio industriale nell'isola della Giudecca, da anni in stato di degrado e abbandono, ideate da un gruppo di artisti appositamente selezionati. Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1976. Eventi del 1975*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 165-168.

¹¹⁵ L'esposizione, rilevante per aver segnato l'inizio di un nuovo paradigma espositivo volto a indagare il rapporto degli artisti con lo spazio tridimensionale, è stata organizzata come percorso storico dalle avanguardie storiche (Futurismo, Costruttivismo, Dadaismo) fino alle sperimentazioni degli artisti contemporanei (Astrattismo, ambienti spaziali di Lucio Fontana). La collocazione contestuale delle opere è stata presentata come elemento significativo in grado di "sollecitare un senso di reciprocità basata su una mutualità reale, in cui *l'arte crea uno spazio ambientale*, nella stessa misura in cui *l'ambiente crea l'arte*" (G. Celant, *Ambiente / Arte. Dal futurismo alla body art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977, p. 5).

e *Il Razionalismo e l'Architettura in Italia durante il Fascismo*¹¹⁶, a cura di Silvia Danesi e Luciano Patetta).

Il settore che occupa un ruolo privilegiato nel segmento narrativo degli anni Settanta è però il Teatro: le potenzialità creative della sperimentazione trovano nei laboratori organizzati dal Festival (che verrà appositamente intitolato *Laboratorio internazionale di teatro*) uno spazio ideale di concretizzazione. In un momento di crisi internazionale in cui i gruppi dell'avanguardia teatrale si interrogano sulle modalità espressive e sui fini della rappresentazione ciò che si tenta di attuare è un ripensamento del rapporto pubblico-spettacolo: a essere valorizzato non è più la messa in scena intesa come atto finale, prodotto finito da consumare passivamente, quanto piuttosto il carattere creativo, sperimentale, progettuale e di ricerca che nasce dal processo e dall'instaurazione di un rapporto più vivo con il pubblico e con la società. La creatività viene stimolata dall'inclusione dello spettatore nelle rappresentazioni a cui viene offerto un ruolo più attivo sia di protagonista che di committente e il teatro viene utilizzato come vero e proprio dispositivo sociale. L'idea di teatro istituzionale viene rigettata, gli spettacoli vengono proposti nelle scuole veneziane in isola e terraferma e i ragazzi coinvolti vengono incoraggiati a prender parte alla produzione tramite dibattiti, laboratori e attività. In questo panorama di ricerca sperimentale, Luca Ronconi, direttore del Settore Teatro dal 1975 al 1977, invita le figure di spicco del rinnovamento del linguaggio teatrale a partecipare alla rassegna veneziana, ottenendo così un momento di raccolta delle avanguardie internazionali¹¹⁷. Saranno proprio queste personalità ad essere oggetto di analisi nella mostra tramite l'esposizione, per immagini e documenti, delle manifestazioni più sperimentali a cui hanno partecipato nel 1975, come Jerzy Grotowsky con *Apocalypsis cum figuris*¹¹⁸, Eugenio Barba con *Immagini da una realtà senza teatro*¹¹⁹, *L'eredità di Caino* del Living Theatre¹²⁰.

¹¹⁶ Allestita nella chiesa sconsacrata di San Lorenzo dal 14 luglio al 10 ottobre 1976, nella manifestazione è stato indagato il rapporto tra potere e progettazione architettonica durante il Fascismo; dalle ricerche condotto è stato edito un catalogo al fine di offrire uno "strumento interlocutorio per il dibattito critico sugli sviluppi della cultura nell'Italia fascista", S. Danesi, L. Patetta, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, p. 5.

¹¹⁷ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 237.

¹¹⁸ La Biennale ha riservato al gruppo polacco un mese intero per la rappresentazione della pièce che ha dunque avuto 19 rappresentazione dal 27 settembre al 27 ottobre (Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1976. Eventi del 1975*, cit., pp. 301-303).

¹¹⁹ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 226; 237; 440.

¹²⁰ Lo spettacolo-happening è stato strutturato come una trilogia ed è stato rappresentata in differenti punti della città davanti a luoghi selezionati per simboleggiare il potere di Caino, come piazza San

Ad aver assorbito le istanze di rinnovamento della riforma del 1973 vi è inoltre un altro settore: l'Archivio storico della Biennale, che viene dotato di un nuovo direttore, lo storico Wladimiro Dorigo, e di una nuova sede dal 1975, il palazzo barocco Ca' Corner della Regina¹²¹. Con il trasferimento dei materiali in un ambiente dotato di spazi in grado di consentire la loro esposizione e fruizione da parte del pubblico, l'Archivio (che da ora prenderà la denominazione odierna di Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC) diviene un centro polifunzionale: attivo come biblioteca per la consultazione dei testi introduce un programma di proiezioni e mostre oltre a continuare le funzioni di deposito archivistico.

L'intensa azione politica che anima l'Italia degli anni Settanta e la presa di posizione progressista dell'istituzione sotto il mandato di Ripa di Meana vengono ulteriormente ricordati nell'esposizione con la rievocazione in due distinte sale di due memorabili manifestazioni accomunate dal forte messaggio di denuncia di ostiche condizioni politiche in territori stranieri: *La libertà in Cile* del 1974 e *La Biennale del dissenso* del 1977.

La prima sala fa riferimento alle iniziative artistiche, culturali e politiche dedicate al Cile appartenenti all'edizione del 1974, intitolata *La Biennale per una cultura democratica e antifascista*¹²². Seguendo il proposito di organizzare manifestazioni d'interesse internazionale, La Biennale dedica il primo anno di attività post-riforma a proposte culturali coerenti con la nuova linea programmatica istituzionale di impegno etico e politico. Come risposta all'instaurazione della dittatura di Augusto Pinochet con il colpo di stato dell'11 settembre 1973, per mostrare solidarietà al Cile, l'istituzione si schiera ideologicamente e realizza un programma di attività disseminate per la città e la terraferma intitolate *Libertà al Cile*¹²³, da cui il nome della sala. L'inaugurazione coincide con un convegno aperto al pubblico svolto a Palazzo Ducale

Marco e la chiesa di San Lorenzo (Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1976. Eventi del 1975*, cit., pp. 305-307).

¹²¹ Ivi, pp. 198-199; 235; 438-439.

¹²² Biennale di Venezia, *Cataloghi delle manifestazioni. Per una cultura democratica e antifascista: Venezia, 5 ottobre - 17 novembre 1974*, [S.l. s.n.], 1974 e M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., pp. 136-137.

¹²³ Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1975. Eventi 1974*, cit., pp. 189-201.

dal titolo *Testimonianze contro il fascismo*¹²⁴, tenuto alla presenza di Hortensia Allende, vedova del ex presidente assassinato Salvador Allende, e di numerosi intellettuali, artisti e politici. Gli eventi (convegni, proiezioni cinematografiche, spettacoli teatrali, performances) vengono realizzati all'insegna di una sperimentazione multidisciplinare politicamente schierata¹²⁵. Di particolare rilievo è stato il ciclo di happening tenuto da pittori cileni coinvolgendo la popolazione locale: per dieci giorni di ottobre diversi pittori realizzano grandi murali con frasi simboliche e immagini emblematiche legate alla lotta di popolo in diverse località (campo San Polo e Santa Margherita, piazza Ferretto a Mestre, piazza Granaio a Chioggia, ex campi sportivi o edifici dismessi a Marghera e a Mira¹²⁶). Delle produzioni artistiche derivanti dalla rassegna, nell'esposizione vengono mostrati non solo i manifesti delle attività, le foto e la documentazione relativa alla loro realizzazione, ma anche i murali dipinti dalla Brigada Salvador Allende e dagli studenti del liceo artistico di Treviso, appositamente restaurati per la mostra e conservati nel Fondo artistico dell'ASAC¹²⁷ (Fig. 2.3).

¹²⁴ Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1975. Eventi 1974*, cit., pp. 187-188; M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., pp. 139-140; ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 249.

¹²⁵ A. Orzes, *An Antifascist Biennale: 'Libertà al Cile' in and from Venice*, in "Artl@s Bulletin", vol. 11, n. 1, 2022, pp. 63-80.

¹²⁶ Ivi, pp. 192-194; S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 240; ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 252-257; 441.

¹²⁷ I murali esposti sono "enormi pannelli in legno o tela realizzati, in sequenza, in varie zone della città, compresa la terraferma" (ASAC, L. Durante, *Restauri: Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, cit., p. 18), la composizione materica viene riferita nel catalogo dell'esposizione come "idropittura e carboncino su truciolato" in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 441.



*Fig. 2.3 Allestimento della sala con murales realizzato dalla Brigada Salvador Allende
© Andrea Avezù - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC*

Prima di accedere alla seconda sezione dedicata all’impegno politico degli anni Settanta è stata inserita nel percorso espositivo una sala dedicata a una precisa personalità: la compositrice Sofija Gubajdulina, vincitrice nel 2013 del Leone d’oro alla carriera al 57. Festival Internazionale di Musica Contemporanea. È questo il primo di due casi all’interno della mostra di dedica e attenzione particolare a figure che si sono contraddistinte per la propria produzione artistica e per il rapporto privilegiato intrattenuto con l’istituzione. Della compositrice vengono ripercorse le principali tappe di formazione, crescita e successo. L’ambiente di educazione della musicista è un contesto complesso: nell’Unione Sovietica degli anni Cinquanta e Sessanta la musica contemporanea occidentale veniva trasmessa in maniera episodica e frammentaria e le direttive del regime non permettevano lo sperimentalismo linguistico, ma piuttosto esigevano una conformazione al canone del realismo socialista. Per il suo rifiuto di sottostare ai condizionamenti ufficiali Gubajdulina viene etichettata come “irresponsabile”¹²⁸ e per le sue scelte di avvicinamento agli

¹²⁸ E. Restagno, *Gubajdulina*, Torino, EDT, 1991, pp. 35-36.

atteggiamenti modernisti e di esplorazione di linguaggi alternativi viene emarginata dalla vita ufficiale. A partire dagli anni Ottanta acquisisce però notorietà grazie all'affermazione all'estero: la musicista trova in questo senso nella Biennale una piattaforma privilegiata di visibilità. Nell'esposizione l'uso di combinazioni strumentistiche inusuali, tratto peculiare dello stile della compositrice, viene evidenziato tramite la riproduzione integrale del commento musicale realizzato per il lungometraggio *Maugli*¹²⁹, film d'animazione firmato da Roman Davydov del 1973. Una opportunità di lavoro nell'URSS per i compositori esclusi dai canali ufficiali era di realizzare musica "di servizio" applicata alle colonne sonore o agli spettacoli teatrali poiché permetteva sia di accedere a una libertà linguistica e sperimentazione espressiva altrimenti ostacolata sia di avere una fonte certa di guadagno. Con la rievocazione di questo tipo di produzione, influenzata dalle condizioni di restrizione politica, si conclude il ricordo della compositrice introducendo il tema della sala successiva dedicata all'edizione del 1977.

La protagonista della seconda sala monografica è quindi *La Biennale del dissenso*¹³⁰ (edizione tenuta dal 15 novembre al 15 dicembre 1977), un progetto di sostegno, politico e culturale, agli artisti considerati non allineati al regime sovietico nei territori dell'URSS¹³¹. Per la sua realizzazione viene ideato un vasto programma di attività: quattro differenti esposizioni dislocate in diverse sedi della città, convegni interculturali, esibizioni, concerti, tavole rotonde e dibattiti, infine una rassegna cinematografica. Per la prima volta, viene mostrata all'interno di un'iniziativa Biennale in maniera organica e strutturata tramite forme di espressione multisettoriali

¹²⁹ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 260-265; 442.

¹³⁰ L'intitolazione della sala della mostra del 2020 manca di un aggettivo: la manifestazione del 1977 è, infatti, intitolata *La Biennale del dissenso culturale*. Il progetto proposto dal presidente Carlo Ripa di Meana di svolgere un'edizione sulle produzioni artistiche non conformi alla linea direttiva culturale dei regimi sovietici andò incontro a una forte ostilità da parte degli ambienti politici italiani e stranieri che operarono una forte ingerenza nella realizzazione della mostra volta ad una sua eliminazione. L'intenzione della rassegna era quello di presentare il dissenso come "movimento culturale e morale" (E. Melo Antunes, *Libertà e socialismo: momenti storici del dissenso*, Milano, SugarCo, 1978, p. 7) prima che politico e offrire al pubblico occidentale la possibilità di vedere delle forme di espressione e di creatività perlopiù assenti dalle manifestazioni culturali in Italia. La strumentalizzazione politica a cui la manifestazione andò incontro essendo associata ad una rassegna di accusa anticomunista sembra subire le conseguenze ancora oggi venendone ricordato principalmente il valore ideologico e politico.

¹³¹ "Qui si parla dunque di un concreto dissenso in nome di una nuova qualità di vita e di un processo di trasformazione sociale, in nome di una partecipazione democratica e di una effettiva pluralità sia di idee sia di lavoro, sia di conflitti, sia di prospettive." G. Bartolucci, G. Ursini Uršič, *Teatro-provocazione: inediti, documenti, materiali dell'Europa dell'Est*, Venezia, La Biennale, 1977, p. X.

la storia della cultura non ufficiale sovietica, le produzioni alternative e divergenti dalla linea di regime tramite la visione di materiali o mai esposti o circolanti clandestinamente nell'Est¹³². Nella manifestazione veneziana, che si pone come obiettivo quello di essere un momento di discussione e confronto, il tema del dissenso viene declinato in due forme principali: come deviazione dai canoni ufficiali del realismo socialista e come presa di distanza degli artisti dalla politica ufficiale imposta dal regime comunista¹³³. Nella sala vengono selezionate alcune delle iniziative più pregnanti dell'edizione: la rassegna *Cinema e paesi dell'est*¹³⁴, ripercorsa tramite la riproduzione dei film ritirati per "estrema deviazione dal realismo russo"¹³⁵; la mostra *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*¹³⁶, di cui vengono mostrate 160 diapositive selezionate tra quelle effettivamente proiettate nell'esposizione del 1977¹³⁷; infine la mostra *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat*¹³⁸

¹³² La mostra comportò nel dibattito critico la possibilità di aprirsi ad una prospettiva trans-europea, non solo vincolata alle tendenze allineate all'arte sovietica ufficiale: "it thus represented a first platform for transcultural and transnational encounters, especially for Soviet émigré artists, who now had the unique chance to submit directly their own artworks to be displayed, and to present them in situ" in M. Bertelé, *Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution*, in "Twentieth Century Communism", vol 13, 2017, pp. 67-87, qui p. 80.

¹³³ Per una conoscenza delle dinamiche che hanno portato all'ideazione e alla realizzazione dell'edizione si veda C. Ripa di Meana e G. Mecucci, *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso*, Roma, Liberal edizioni, 2007.

¹³⁴ Per una visione del calendario delle proiezioni si veda *Cinema e paesi dell'est: calendario delle proiezioni, 15 novembre-15 dicembre 1977*, Venezia, La Biennale, 1977. La realizzazione della rassegna cinematografica subì diversi ostacoli a causa della mancata concessione delle autorità sovietiche delle pellicole o dell'assenza dei registi. Lo svolgimento delle proiezioni venne corredato da diversi convegni sul dissenso culturale nell'ambito cinematografico, come quello tenuto il 26 e 27 novembre presso l'Ala Napoleonica del Museo Correr sul rapporto tra cinema e Stato con il coinvolgimento di numerosi registi e specialisti del settore, per cui si veda V. Giacci, M. Amiel, Biennale di Venezia, *Il cinema nazionalizzato: i suoi successi e i suoi problemi*, atti di convegno, Venezia, Biennale di Venezia, 1979.

¹³⁵ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 281.

¹³⁶ E. Crispolti, *Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica*, in *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, a cura di E. Crispolti e G. Moncada, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977, pp. 11-20. Le motivazioni che hanno portato ad utilizzare la formula "non ufficiale" e non "dissenso" sono state successivamente spiegate dal curatore Crispolti: "ho voluto rendere conto di una precisa situazione storica, con l'intento sia di contenere le interne speculazioni dei socialisti, sia di rispondere alle accuse del Pci di strumentalizzazione in funzione antisovietica. Benché ci fossero forme di repressione politica, il problema per gli artisti nell'Urss era soprattutto quello dei profittatori corporativistici di regime. L'identità d'artista era riconosciuta solo se si era iscritti in una sorta di sindacato il cui nucleo forte era costituito da pittori di accademismo figurativo rilanciati, dopo la condanna delle avanguardie storiche, con Stalin e Zdanov, e che non ammettevano situazioni alternative." (L. Cantone, *Il senso del dissenso*, in "Exhibart", 8 ottobre 2007, www.exhibart.com/politica-e-opinioni/il-senso-del-dissenso/ [ultimo accesso 23/09/2023]).

¹³⁷ Le diapositive sono stati i medesimi materiali proposti nell'esposizione del 1977 data la mancanza dei reali esemplari artistici che non potevano essere ottenuti (ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 280-281; 442).

¹³⁸ Nella mostra al visitatore venne fornita una visione ampia e complessiva del fenomeno del samizdat (ovvero il fenomeno dell'editoria clandestina) nei paesi dell'Europa dell'Est e del tamizdat (la

tenuta nell'Ala napoleonica del Museo Correr in cui vennero esposti i testi di auto-
editoria della letteratura proibita pubblicati fuori dai canali ufficiali, e la rassegna *Art-
Tapes*, video d'artista oggetto di mostra e spiegazione al pubblico nella sede di Ca'
Corner della Regina tra l'ottobre e il novembre 1977. Il racconto dell'edizione si
conclude con il ricordo della fine del mandato di Carlo Ripa di Meana¹³⁹.
L'esposizione comportò una crisi istituzionale e diplomatica: venendo la mostra
contestata dal Partito Comunista Italiano (P.C.I) su pressione dell'Unione Sovietica¹⁴⁰
si arrivò alle dimissioni del presidente, inoltre seguì un allontanamento da parte dei
paesi dell'URSS e del blocco orientale dalle attività dell'istituzione, che decisero di
non esporre alla Biennale per i successivi anni¹⁴¹.

Proseguendo nel percorso la successiva sala, intitolata *La prima Biennale di
Architettura e il Postmoderno*, viene dedicata agli avvenimenti degli anni Ottanta.
All'inizio del decennio, durante la presidenza di Giuseppe Galasso (1979-1982), il
dipartimento di Architettura è ufficialmente riconosciuto indipendente dal settore Arti
Visive e la direzione viene affidata a Paolo Portoghesi (1979-1982). La presenza
dell'architettura è sempre stata una costante nell'essenza dell'istituzione attraverso la
presenza dei padiglioni che, nella trasformazione della propria estetica, hanno assistito
silenziosamente ai cambiamenti dell'ente. Solo nel 1980 però l'Architettura venne
affrancata dal ruolo ancillare nelle esposizioni di Arti Visive e si ottenne la prima
autonoma manifestazione del settore intitolata *Strada Novissima*¹⁴². Con questa
edizione per la prima volta la disciplina non rimane staticamente bloccata in un ruolo
di struttura contenitrice, ma si afferma nelle manifestazioni artistiche “diventando

pubblicazione in occidente dei testi censurati nei paesi dell'Est dallo Stato) con testimonianze dei
precedenti quindici anni “in quanto solamente dalla metà degli anni '70 esso è divenuto un fenomeno
relativamente diffuso all'interno della società sovietica e degli altri paesi”, G. Dogliani, *Tecniche del
consenso e forme del dissenso all'Est*, [Venezia], La Biennale di Venezia, 1977, introduzione.

¹³⁹ M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., p. 198.

¹⁴⁰ Il Comitato centrale del Partito comunista dell'Unione Sovietica emanò un'ordinanza apposita
 (“Misure di contrasto alla propaganda antisovietica in Italia”), cfr. *ivi*, pp. 209-221.

¹⁴¹ “Le relazioni politiche tra l'URSS e l'Italia furono talmente tese a seguito della Biennale del
Dissenso che l'Unione Sovietica non partecipò alla Biennale di Venezia con una presentazione
artistica nel Padiglione delle Nazioni nelle successive Biennali del 1978 e del 1980 e revocò
nuovamente il boicottaggio solo nel 1982” (traduzione personale da M. Bertelé, S. Frimmel,
ZKK Rereading. La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale, Zürich, Edition Schublade, p.
11).

¹⁴² ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 287-297; 312; 442-
443.

contenuto”¹⁴³. Il concetto di postmoderno (come ripensamento critico del concetto di Moderno nelle “sue aspirazioni legate al nuovo, alla tecnologia, alla libera pianta, alla purezza delle forme geometriche”¹⁴⁴) viene articolato criticamente dal curatore Paolo Portoghesi che ricrea nelle Corderie dell’Arsenale¹⁴⁵ una strada immaginaria composta da venti facciate progettate da venti famosi architetti. Lo spazio delle Corderie viene pensato come “galleria di autoritratti architettonici”¹⁴⁶: all’esterno si crea un percorso urbano costellato dalla pluralità di voci delle personalità selezionate, all’interno si allestisce per ogni facciata una sala dedicata all’architetto corrispondente di cui vengono esposti i lavori più significativi. Viene così realizzato un percorso di 70 metri scandito dalla visione dei linguaggi che hanno contribuito alla reinterpretazione dell’architettura tradizionale e del Movimento Moderno. L’esposizione viene rievocata nella mostra tramite l’allestimento in 11 bacheche di materiali eterogenei relativi alla sua realizzazione: stampe fotografiche, brochure, disegni, documenti per gare d’appalto vengono disposti in teche orizzontali e verticali per una presentazione visivamente diversificata delle dinamiche che hanno portato alla sua esecuzione.

Per la presentazione dei restanti settori sono stati selezionati alcuni eventi particolarmente significativi per il carattere innovativo e per la forza incisiva che hanno avuto sulle manifestazioni degli anni successivi.

Del settore Arti Visive viene ricordata la nascita della sezione *Aperto*¹⁴⁷ nell’edizione del 1980. Allestita negli ex Magazzini del Sale e ideata dal critico d’arte Achille Bonito Oliva e dal curatore Harald Szeeman, la mostra viene introdotta come spazio dedicato ai giovani artisti volto a dare libero terreno di espressione alla scena emergente, all’insegna di un pluralismo linguistico in grado di registrare le nuove sensibilità artistiche del panorama internazionale¹⁴⁸. Tra le personalità che si sono distinte nelle

¹⁴³ Ivi, p. 32.

¹⁴⁴ M.C. Costanzo, 1980. *La prima Biennale di Architettura e il Postmoderno*, in ivi, p. 286.

¹⁴⁵ Le Corderie erano un complesso di cantieri navali e armerie del XII secolo. Divenute motivo di sfoggio della potenza navale e militare per la Repubblica della Serenissima erano cadute in totale disuso con l’unificazione italiana. Negli anni Settanta il complesso venne acquisito dalla Biennale, risistemato come regolare spazio espositivo e inaugurato ufficialmente al pubblico nell’edizione del 1980.

¹⁴⁶ P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, a cura di F. Cellini, C. D’Amato, A. De Bonis, P. Farina, Venezia, La Biennale di Venezia 1980, p. 12.

¹⁴⁷ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 304-307; 312; 443.

¹⁴⁸ La sezione *Aperto*, caratterizzata dall’assenza di un orientamento predominante, resterà all’interno dell’Esposizione d’Arte fino all’edizione del 1993. C. Ricci, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l’esposizione come piattaforma*, [tesi di dottorato] Venezia: Ca’ Foscari, 2012, p. 29 e sempre della stessa

manifestazioni del decennio viene successivamente presentata la figura di Maurizio Calvesi, affermato storico dell'arte, che guidò le Biennali del 1984 (*Arte e Arti, Attualità e Storia*) e del 1986 (*Arte e Scienza*) organizzando delle esposizioni caratterizzate dalla compresenza di arte antica e contemporanea e da una ricercata contaminazione di saperi.

A essere oggetto di ricordo delle proposte del settore Teatro è stata invece la suggestiva installazione il *Teatro del Mondo*¹⁴⁹. Progettato dall'architetto Aldo Rossi su commissione di Paolo Portoghesi, il *Teatro del Mondo* era un edificio galleggiante di circa 25 metri di altezza composto da tubi di acciaio e rivestito da tavolato in legno, dotato di palcoscenico e dalla capienza di circa 200 persone¹⁵⁰. Durante i dieci giorni di ancoraggio nel novembre 1979 presso Punta della Dogana vengono tenuti al suo interno concerti e performances, testimoniando il sodalizio tra Architettura e Teatro. Con la conclusione della rassegna teatrale l'installazione viene in seguito utilizzata per la prima edizione del Carnevale del Teatro sotto la direzione di Maurizio Scaparro nel 1980 e in numerose successive manifestazioni teatrali, venendo infine smantellata nel 1981.

Le scelte di allestimento adottate per la sezione Architettura vengono seguite anche per la presentazione delle iniziative dei restanti settori: la selezione dei materiali inerenti (programmi di attività, articoli, stampe fotografiche, progetti) viene affidata a una esibizione in bacheche, rispettando un principio di coerenza espositiva volta a creare un senso di ordine e uniformazione visiva.

Concluso il riepilogo degli anni Ottanta la narrazione cronologica dell'itinerario espositivo viene momentaneamente sospesa per lasciare spazio a due excursus: il primo viene rivolto alla presentazione di alcuni casi di controversia accaduti nella

autrice *Aperto 1980-1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Milano Postmedia Books, 2022.

¹⁴⁹ La commissione dell'edificio galleggiante costituì un momento di vivo contatto tra settori e di sviluppo delle opere con il contesto ambientale veneziano: "il settore Architettura e il settore Teatro si sono così incontrati sul terreno della rivalutazione dei luoghi come matrici della cultura; sull'esigenza, da una parte, di sviluppare la propria azione nell'analisi della parola teatrale e degli spazi scenici, attraverso i quali la lingua è ciclicamente nota, morta e risorta, sull'importanza e attualità, dall'altra parte, di reinventare e riprogettare la città esistente attraverso la reintegrazione dell'immaginario e del nuovo uso dell'effimero", P. Portoghesi, *Venezia "teatro del mondo"*, in "L'Avanti", 14 ottobre 1979, p. VIII.

¹⁵⁰ Il complesso venne realizzato al fine di rievocare la tradizione cinquecentesca di costruzione di sfarzose installazioni effimere galleggianti e utilizzato durante la manifestazione teatrale per numerose attività (M. Brusatin, A. Prandi, *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, Venezia, Cluva, 1982, pp. 40-45).

storia dell'istituzione, il secondo costituisce l'ultimo caso di dedica a una personalità particolarmente significativa per il contributo dato alla vitalità del settore Musica, il compositore cinese Tan Dun.

Per il primo excursus (*La Biennale e la società dello spettacolo*) nella sala vengono mostrati alcuni casi di scandalo e polemica che hanno riscontrato un'ampia eco giornalistica e copertura mediatica¹⁵¹. La presenza di controversie inerenti alle manifestazioni dell'istituzione è un elemento che ha accompagnato la vita della Biennale fin dalle origini. Come già osservato da Pallucchini negli anni Settanta questa caratteristica è andata ad assumere una valenza positiva:

La vitalità della Biennale è confermata dalle polemiche che essa suscita continuamente: vitalità che nasce anche dal contrasto delle generazioni che si affacciano alla ribalta della storia, proponendo un continuo ed incessante rinnovamento della cultura artistica figurativa.¹⁵²

L'inserimento di una sezione dedicata a un aspetto così presente nella vita della Biennale all'interno di un'esposizione volta a ricostruirne la storia si rivela perfettamente coerente con le volontà narrative. La tematica scandalistica nella mostra viene ulteriormente approfondita analizzando un preciso fenomeno venutosi a creare come sua conseguenza collaterale. Nelle intenzioni curatoriali viene infatti evidenziata una riflessione sulla sempre più crescente mediatizzazione degli eventi artistici e sulla ricerca di successi scandalistici per stimolare l'attenzione del pubblico. Il fenomeno di amplificazione del clamore mediatico, acuito negli anni Settanta con l'irruzione dei nuovi media, ha trovato negli anni successivi una sempre più ampia evoluzione sia per la possibilità di divulgazione su fronti multimediali che per la diffusione su scala globale dell'informazione. "Il passaggio dalla cultura della contemplazione a quella dell'evento"¹⁵³ viene analizzato tramite la rievocazione di diversi casi di scandalo che hanno segnato la storia dell'istituzione: iniziando con un evento delle origini, l'esposizione del *Supremo Convegno* di Giacomo Grosso nel 1895, vengono ricordati proposte controverse degli anni Settanta (l'installazione di Gino De Dominicis

¹⁵¹ L'attenzione per una narrazione scandalistica della storia Biennale ha trovato ampia eco fin dalla sua origine sia in articoli di giornale che in pubblicazioni autonome (E. Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Venezia, Marsilio, 2003; E. Di Martino, *Blobiennale: aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia, dal 1895 al 2009*, cit.).

¹⁵² R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Storia della civiltà veneziana*, cit., p. 186.

¹⁵³ C. Alemani, *La Biennale e la società dello spettacolo*, in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 318.

*L'universo immobile*¹⁵⁴ e la *Liberazione biologica di 10.000 farfalle in Piazza S. Marco a Venezia* del collettivo Mass Moving¹⁵⁵, entrambi eventi del 1972), per terminare con alcuni episodi degli anni Novanta (*Made in Heaven* di Jeff Koons¹⁵⁶ e *Il Papa e il pene* del collettivo Gran Fury¹⁵⁷).

Non solo scandali relativi a manifestazioni artistiche sono oggetto di ricordo. Nella sala vengono infatti esposti episodi in cui l'istituzione si è trovata in posizioni di sconvenienza, come nel caso delle proteste avanzate del Governo francese in seguito alla vittoria del Leone d'Oro di Gillo Pontecorvo con *La battaglia di Algeri* nel 1966¹⁵⁸ per la critica alla propria politica coloniale o le dimissioni da direttore artistico del settore Teatro di Carmelo Bene¹⁵⁹ nel 1990 a seguito del tentativo, che mai vedrà realizzazione, di focalizzare il programma della manifestazione non sulla produzione finale, ma su un processo di ricerca.

Nell'allestimento della sala la volontà di porre l'attenzione sull'ampia copertura mediatica degli scandali ha portato a privilegiare nelle bacheche espositive un ampio numero di articoli di giornale. I ricordi della stampa, uniti a gigantografie poste sulle

¹⁵⁴ Nel 1972 Gino De Dominicis espose un ragazzo down, posto seduto nell'angolo tra pareti bianche, con un cartello al collo recante la scritta: "Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile". L'atto suscitò un grande scandalo e il ragazzo venne sostituito dai curatori della Biennale da una bambina. L'autore precisò che la performance "era un modo provocatorio per creare diversi livelli di percezioni, per testimoniare che la realtà non è solo quella che noi vediamo, ma è anche quella guardata da altri, da differenti punti di vista. Non era insomma l'oggettificazione del disabile, bensì il tentativo di mettere a fuoco l'esistenza di punti di vista differenti" (E. Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, cit., p. 98).

¹⁵⁵ L'evento venne presentato dal padiglione Belgio e selezionato dal commissario Francis De Lulle che lo presentò come "uno degli elementi di una ricerca dinamica e critica delle relazioni interindividuali" (Biennale di Venezia, *36. Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1972, p. 44).

¹⁵⁶ La presenza della serie causò polemiche fin dal principio: "durante i primi giorni della vernice subito la maggior parte delle testate giornalistiche italiane che si occupano della Biennale lanciano commenti più o meno ostili nei suoi confronti. Il lavoro di Koons viene etichettato da Enzo Di Martino come «porn-art» e lui si guadagna l'appellativo di «gran maestro del massimo cattivo gusto» dalla giornalista Natalia Aspesi, che afferma con malizia che quella partecipazione alla Biennale è benvista da Carandente soprattutto per la grande risonanza che l'artista ha sui media, fungendo quindi da ottimo stratagemma pubblicitario per attirare l'attenzione sulla manifestazione veneziana" in S. L. De Stefano, *Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia (1990)*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari e N. Stringa, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 223.

¹⁵⁷ Sia Koons che il collettivo Gran Fury vennero presentati nell'edizione nella sezione Aperto, Biennale di Venezia, *Dimensione futuro: l'artista e lo spazio*, Venezia, La Biennale, 1990, p. 261. Il collettivo ricorreva a tecniche e immagini della comunicazione di massa e della pubblicità per sensibilizzare il pubblico sulle problematiche legate all'AIDS, utilizzando "l'arte come mezzo educativo, per raccogliere sostegno e provocare reazioni e mutamenti" (ivi, p. 278).

¹⁵⁸ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 332-333; 346; 445.

¹⁵⁹ R. Pugliese, *Bene si è dimesso*, in "Il Gazzettino", 4 febbraio 1990; M. Pivato, *Carmelo non va più bene*, in "Il Messaggero", 4 febbraio 1990 (consultati in ASAC, *Rassegna stampa*, Febbraio 1990).

pareti volte a enfatizzare gli eventi selezionati, sono andati così ad assumere il ruolo di testimoni della spettacolarizzazione degli eventi e dell'aumento esponenziale delle occasioni di visibilità mediatica.

Il secondo excursus, *Tan Dun, tra musica tradizionale e tecnologia*, viene dedicato alla produzione del compositore cinese Tan Dun, vincitore del Leone d'oro della Biennale Musica nel 2017. L'educazione del musicista avviene recependo numerosi stimoli: formandosi inizialmente con la musica rituale sciamanica, negli anni Ottanta studia presso il conservatorio di Pechino, in un momento di recupero della musica colta occidentale precedentemente censurata sotto il regime comunista di Mao Zedong. Tan Dun elabora così un proprio linguaggio espressivo che lo porterà a distinguersi nel panorama internazionale per una produzione di incontro tra Oriente e Occidente. Nella mostra, una selezione di suoi brani¹⁶⁰ è stata trasmessa nel Giardino progettato da Carlo Scarpa¹⁶¹. La scelta di collocare la riproduzione delle composizioni in un luogo esterno, caratterizzato dalla presenza di elementi naturali, si rivela perfettamente coerente con la produzione selezionata dell'artista ovvero quella di una "musica organica in simbiosi con l'ambiente"¹⁶².

Il percorso espositivo prosegue in una nuova sala con la presentazione dei principali avvenimenti degli anni Novanta (*'90. Dagli stati-nazione alla Biennale globale*). In un contesto internazionale di riformulazione delle identità nazionali e di confronto con la globalizzazione La Biennale, proponendosi come evento a valenza mondiale, presenta delle edizioni di grande impatto che condizioneranno il futuro panorama artistico del nuovo millennio. Il crollo del muro di Berlino, la fine della Guerra Fredda e il ripensamento del concetto di stato-nazione portano l'istituzione a una necessaria riformulazione del proprio modello espositivo basato sulle partecipazioni nazionali e sulla manifestazione simbolica del potere statale. Oltre ai cambiamenti di ordine interno, l'affacciarsi sempre più ricorrente sullo scacchiere internazionale di nuove

¹⁶⁰ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 350-352; 446.

¹⁶¹ Il giardino, denominato inizialmente Giardino delle sculture, è posto all'interno di un patio del Padiglione Italiano ed è stato progettato da Carlo Scarpa nel 1952. Caratterizzato da tre portanti colonne ellittiche che sostengono un tetto a baldacchino è uno spazio correntemente utilizzato nelle esposizioni della Biennale; G. Romanelli, *Carlo Scarpa: tra Biennale e giardini*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione (Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia)*, a cura di M. Manzelle, Venezia 2003, pp. 23-27.

¹⁶² C. Fertoni, *Tan Dun, musica tradizionale e tecnologia*, in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 352.

manifestazioni artistiche, nate come format espositivi periodici in geografie culturali prima di allora considerate periferiche, fa sì che la Biennale debba trovare gli strumenti per continuare ad affermare la propria autorevolezza¹⁶³. Il racconto di questo periodo viene sostenuto nell'itinerario espositivo tramite la rievocazione di diverse manifestazioni di particolare rilevanza.

La prima esposizione proposta per il settore Arti Visive è l'edizione del 1993 *Punti cardinali dell'arte*, curata da Achille Bonito Oliva. Constatando come l'arte contemporanea si sia “formata attraverso il nomadismo culturale e la coesistenza dei linguaggi”¹⁶⁴, nell'esposizione si tenta di proporre un programma di respiro internazionale capace di dare una lettura quanto più appropriata alla complessità delle tendenze artistiche coeve. Esemplificativa di questa visione, rievocata nella mostra del 2020, è stata l'ultima manifestazione della rinomata sezione di *Aperto*, dal titolo *Aperto 93: “Emergenza/Emergency”*¹⁶⁵. La mostra viene dotata di una struttura cellulare: suddivisa in 13 sezioni ne viene affidata la realizzazione a diversi curatori, appositamente selezionati, al fine di ottenere una visione quanto più “rappresentativa del mondo contemporaneo globalizzato e della sua moltitudine di voci”¹⁶⁶. Di *Punti cardinali dell'arte* vengono inoltre ricordati alcuni interventi in cui il concetto tradizionale di nazione viene messo in discussione: nel Padiglione della Repubblica Federale Tedesca il pavimento viene divelto dall'artista Hans Haacke per far camminare i visitatori sulle rovine simboliche del paese¹⁶⁷; Richard Hamilton nel padiglione della Gran Bretagna espone delle opere evocative degli scontri tra Regno

¹⁶³ Il fenomeno di diffusione di queste manifestazioni inizia a essere studiato criticamente e definito concettualmente: nel 1995 viene coniato il termine “biennalizzazione” inteso come fenomeno di proliferazione di eventi artistici a cadenza periodica in tutto il mondo (cfr. C. Ricci, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l'esposizione come piattaforma*, cit., p. 11), rendendo evidente come il processo di decentralizzazione culturale sia ormai un fattore di influenza nella programmazione delle iniziative artistiche globali.

¹⁶⁴ A. Bonito Oliva, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1993, p. XXIII.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 225-361.

¹⁶⁶ H. Kontova, H. Ulrich Obrist, *The Better Biennale*, “in Flash Art International”, vol. 50, n. 317, 2017, <https://flash---art.it/article/the-better-biennale/> [ultimo accesso 23/09/2023].

¹⁶⁷ L'intervento di Haacke nel padiglione rifletteva le preoccupazioni derivanti dalla riunificazione: “come la nuova Germania riuscirà a risolvere il crollo economico e del mercato dei vecchi stati comunisti e del territorio della vecchia RDT? E come potrà superare questi problemi immensi di carattere finanziario, sociale e umano, affrontare la questione dell'immigrazione e della appartenenza nazionale e combattere gli sfoghi xenofobi e razzisti? In quale modo sarà poi in grado di definire il suo ruolo in una Europa che, al pari della Repubblica federale, si è dimostrata impreparata a questi cambiamenti improvvisi?” in A. Bonito Oliva, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, cit., p. 172.

Unito e Irlanda del Nord¹⁶⁸; si registra, infine, la prima partecipazione della Russia sotto il nome di Comunità di Stati Indipendenti con la mostra personale di Ilja Kabakov¹⁶⁹ che trasforma il padiglione in un luogo vuoto e abbandonato, solo al cui esterno è possibile vedere una piccola costruzione, un padiglione in miniatura, decorata da simboli del periodo sovietico da cui vengono emesse marce e musiche celebrative degli anni Cinquanta¹⁷⁰.

Segue nella narrazione del decennio il ricordo dell'esposizione *Identità Alterità. Figure del corpo 1895-1995* realizzata in occasione del centenario dell'istituzione nel 1995¹⁷¹. La mostra curata dal francese Jean Clair, primo curatore non italiano del settore Arti Visive, viene svolta in più sedi (Palazzo Grassi, Museo Correr, il Padiglione Centrale dei Giardini¹⁷²) e si configura come una grande esposizione tematica avente l'obiettivo di tracciare le evoluzioni, i percorsi e i cambiamenti nella storia dell'arte del tema della figurazione¹⁷³.

Ulteriore manifestazione riportata per la sua particolare rilevanza è stata l'edizione del 1997 curata da Germano Celant intitolata *Futuro Presente Passato*, di cui viene ricordata l'opera *Balkan Baroque* dell'artista serba Marina Abramović, vincitrice del Premio Internazionale come migliore artista. Nel buio del seminterrato del Padiglione Centrale per tutti i giorni dell'inaugurazione l'artista lucida e pulisce una montagna di ossa bovine. Richiamando la pulizia etnica effettuata durante le guerre dei Balcani

¹⁶⁸ La presenza dell'artista nell'edizione del 1993 è stata registrata in R. Hamilton, S. Maharaj, *Richard Hamilton: 45. Biennale di Venezia, British Pavilion, 13 June-10 October 1993*, London, The British Council, 1993.

¹⁶⁹ Un accurato testo sull'idea concettuale e sulla descrizione dell'installazione è stato fornito in <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-red-pavilion> [ultimo accesso 23/09/2023].

¹⁷⁰ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, cit., p. 85.

¹⁷¹ La XLVI Esposizione Internazionale d'Arte venne progettata come evento memorabile strutturato in tre grandi mostre storiche in diverse sedi (Palazzo Grassi, i Giardini di Castello e il Museo Correr) e numerose manifestazioni disseminate nella città. L'intento prefissato per l'edizione era quello di offrire "un richiamo al passato, nel senso di tracciare, attraverso una ambiziosa mostra storica, un'indagine sull'Uomo, sul suo volto, il suo corpo, descritti da prestigiosi artisti di tutto il mondo", *La Biennale di Venezia, 46. Esposizione internazionale d'arte*, cit., pp. XII.

¹⁷² *La Biennale di Venezia, 46. Esposizione internazionale d'arte*, cit., pp. XVII-XXI.

¹⁷³ La struttura dell'esposizione come grande rassegna storica comportò una mancata esposizione delle sperimentazioni artistiche coeve (esemplificativo di questo l'assenza, dopo 15 anni dalla sua istituzione, della sezione *Aperto*, cfr. C. Ricci, *Aperto, 1980-1993: la mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, cit., pp. 229-238) e fu motivo di grande critica, si veda C. Ricci, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l'esposizione come piattaforma*, cit., pp. 187-197.

negli anni Novanta, la performance, intensa e provocatoria, invita il pubblico a riflettere sugli effetti distruttivi dei conflitti armati sulle vite umane¹⁷⁴.

L'ultima edizione d'Arte ricordata, infine, è la prima esposizione realizzata in seguito alla trasformazione dall'ente in "società di cultura"¹⁷⁵: la rassegna del 1999 *d'APERTutto*, curata da Harald Szeeman e prima mostra tenuta nei nuovi spazi riqualificati dell'Arsenale¹⁷⁶. L'intitolazione (assumibile come metalinguaggio espressivo con il richiamo alla scomparsa sezione di *Aperto*) preannuncia di per sé il programma dell'esposizione: ciò che si cerca di realizzare è un'edizione quanto più aperta alle tendenze artistiche mondiali, ideando una rassegna non più soggetta alla tradizionale divisione per confini nazionali e alle standardizzate geografie artistiche, ma caratterizzata da un'esplosione informativa e dalla volontà di rappresentare la creatività diffusa degli interconnessi circuiti globali¹⁷⁷.

Nella sala, gli altri settori trovano poco spazio: per l'Architettura vengono ricordate l'edizioni del 1991 *V. Mostra Internazionale di Architettura* curata da Francesco Dal Co¹⁷⁸ che, allineandosi al modello del settore Arte, invita a partecipare all'esposizione 35 paesi e l'edizione del 1996 *Sensori del futuro. L'architetto come sismografo*, curata dall'architetto austriaco Hans Hollein che continua a tenere il modello delle partecipazioni nazionali allestendo una mostra sulle capacità degli architetti di "captare i movimenti sotterranei del presente proiettandoli nel futuro"¹⁷⁹. Infine, per la Danza viene ricordata l'istituzione, voluta dal presidente Paolo Baratta, del settore come dipartimento autonomo nel 1999 e la figura di Carolyn Carlson, coreografa statunitense, come sua prima direttrice.

¹⁷⁴ La Biennale di Venezia, *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro Presente Passato*, Venezia, Electa, Milano, 1997, pp. 2-9.

¹⁷⁵ Decreto legislativo del 29 gennaio 1998 n. 19.

¹⁷⁶ Oltre alle Corderie l'esposizione viene realizzata nelle Artiglierie, nelle Tese e nel Deposito Polveri, La Biennale di Venezia, *48a Esposizione Internazionale d'Arte. D'APERTutto, APERTO overALL, APERTO partOUT, APERTO über ALL*, vol. 1, Marsilio, Venezia, 1999, p. XV. Una riproduzione integrale della mostra è stata realizzata con la documentazione originale dell'ASAC ed esposta al Portego di Ca' Giustinian nel 2015. Il progetto è stato realizzato in collaborazione con Google Cultural Institute e la mostra è virtualmente rivisitabile online, per cui si veda www.google.com/culturalinstitute/collection/la-biennale-di-venez [ultimo accesso 23/09/2023].

¹⁷⁷ ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., pp. 378; 381; 447.

¹⁷⁸ L'esposizione riassume le attività promosse dal curatore come direttore del settore Architettura durante il quadriennio della sua carica (1988-1991), si veda G. Busetto, *Biennale di Venezia, ASAC, Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Venezia Marsilio, 2006, pp. 54-57.

¹⁷⁹ M.C. Costanzo, "6. Mostra Internazionale di Architettura: Sensori del futuro. L'architetto come sismografo", a cura di Hans Hollein, 1996, in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 380.

Con la presentazione consecutiva delle manifestazioni conclusive del millennio, e la conseguente visione delle loro differenze, si è cercato di evidenziare come la Biennale si sia posta come “specchio di un avvicendamento generazionale”¹⁸⁰. Le diverse concezioni curatoriali, la selezione di un numero sempre più ampio di artisti e la richiesta di partecipazione a una quantità crescente di paesi sono stati assunti come prove della volontà dell’istituzione di allinearsi ai cambiamenti globali.

Un’ultima parte della sala viene dedicata ai padiglioni nazionali: con l’inserimento su parete di un grande pannello orizzontale di cinque metri è stata rievocata brevemente la storia di ciascun padiglione partecipante, disposti in ordine alfabetico. Si è tentato forse così di rimediare a una loro, quasi totale, mancata considerazione nel corso della narrazione espositiva¹⁸¹. I padiglioni nazionali vennero in origine costruiti come nuclei sull’esempio delle costruzioni effimere che costellavano le Esposizioni universali del XIX secolo. La scelta fu dettata inizialmente dalla congenialità del modello con l’aspirazione internazionale della manifestazione e si evolse di fatto come tratto distintivo dell’istituzione, facendole acquisire una “complessa cellularità strutturale”¹⁸². Con l’evolversi dei rapporti geo-politici, della ri-identificazione delle identità nazionali e l’affacciarsi della globalizzazione le partecipazioni nazionali vennero criticate come suddivisioni anacronistiche che non consentivano una rappresentazione democraticamente ugualitaria dell’effettivo panorama artistico mondiale. L’inserimento del pannello all’interno dell’esposizione va ricondotto alla volontà di mostrare i padiglioni nazionali, e di riflesso l’intera istituzione, come testimonianze affidabili delle metamorfosi dei processi di determinazione nazionale e dei cambiamenti sociali, di essere quindi uno strumento efficace di rappresentazione dell’evoluzione dell’arte.

L’ultima sala della mostra viene dedicata alla storia del padiglione centrale e delle sue trasformazioni avvenute dal 1895 fino agli anni Settanta: presentando fotografie, lettere di commissione, progetti e piante architettoniche vengono ripercorsi i

¹⁸⁰ D. Mantoan, «*All We Are Saying Is Give Pizza Chance*». *L’effetto YBA e l’irruzione di una nuova generazione alle Biennali degli anni Novanta del Novecento*, in S. Portinari, N. Stringa (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, cit., p. 265.

¹⁸¹ Uniche eccezioni si riscontrano nei casi in cui siano citati per attività non pertinenti alla loro funzione d’uso originaria (come l’esposizione della collezione di Peggy Guggenheim nel padiglione greco).

¹⁸² M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., p. IV.

cambiamenti della denominazione (dall'originale intitolazione di padiglione *Pro Arte* assumerà quello di Padiglione Italia) e della conformazione architettonica¹⁸³.

Terminando con il richiamo allo stesso soggetto con cui era iniziata, lo spazio che ha ospitato la mostra ovvero il Padiglione centrale, l'esposizione trova così conclusione nella tredicesima sala.

L'obiettivo prefissato della mostra è stato quello di presentare “i passaggi salienti della Biennale nel corso della sua storia”¹⁸⁴, ovvero i momenti di intersezione della vita dell'istituzione con gli eventi significativi del Novecento. Nonostante il percorso abbia presentato numerosi episodi l'assenza di alcuni aspetti, ugualmente rilevanti per la storia dell'ente, costituisce una mancanza tale da lasciar dubbi sul motivo di omissione. In primo luogo, la scelta di iniziare la narrazione dalla fine degli anni Venti ha comportato l'esclusione non solo di manifestazioni di notevole importanza, come le esposizioni di arti decorative all'interno del Padiglione Venezia¹⁸⁵, ma anche l'omissione di figure rilevanti alla guida dell'ente che, con il loro contributo, hanno cambiato il futuro della sua gestione, come i segretari Antonio Fradeletto (1895-1920) e Vittorio Pica (1920-1926). In secondo luogo, una più ampia lacuna nel tessuto narrativo della mostra viene data dal mancato richiamo all'ufficio vendite della Biennale. La storia dell'istituzione per i suoi primi ottanta anni di vita si intreccia profondamente con il mercato dell'arte, la presenza dell'ufficio vendite ha infatti comportato l'attivazione di particolari meccanismi di relazione con il panorama artistico esterno che ne hanno influenzato la gestione¹⁸⁶. La sua chiusura nel 1972, avvenuta sia per le accuse delle contestazioni del 1968 di mercificazione delle opere sia per il differente ruolo che i galleristi aveva assunto all'interno dell'esposizione (ora sponsor), non ha determinato effettivamente la fine dei rapporti tra mostra e mercato quanto piuttosto ha evidenziato le diverse modalità di approccio alla vendita dei nuovi

¹⁸³ M. Mulazzani, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano, Electa, 2022, pp. 24-37.

¹⁸⁴ Questo quanto dichiarato da Roberto Cicutto, presidente della Biennale di Venezia: <https://www.labiennale.org/it/asac/le-muse-inquiete/dichiarazione-di-roberto-cicutto> [ultimo accesso 23/09/2023].

¹⁸⁵ F. Scotton, *Le arti applicate: dalla fondazione al Padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, catalogo della mostra, Milano, Fabbri, 1995, pp. 123-128.

¹⁸⁶ Per una storia del gusto attraverso l'analisi del mercato si veda C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, cit., pp. 69-90.

linguaggi artistici che hanno comportato un ripensamento dei semplici termini di trasporto delle opere “materiali”¹⁸⁷. Il rapporto sensibile tra Biennale e mercato dell’arte è quindi un elemento necessario per una comprensione quanto più profonda delle dinamiche che hanno guidato le manifestazioni dell’istituzione per i primi ottanta anni della sua vita.

Un elemento di difficoltà nella proposta dell’itinerario narrativo è stato inoltre il tentativo di far convergere in una unica narrazione tutte le discipline. Fin dalla istituzione dei diversi dipartimenti la struttura della Biennale si è basata su un principio di coesistenza, più che di commistione, portando così ogni settore ad avere un proprio singolare sviluppo e a dare un contributo personale all’ente unificatore. Il tentativo di ricostruire un percorso unico di storia dei settori attraverso i momenti di intersezione si è quindi rivelato particolarmente difficoltoso e ha portato talvolta a una giustapposizione degli episodi significativi per i singoli settori in uno stesso segmento narrativo più che a una visione comune di un percorso condiviso. Una testimonianza di uno squilibrio tra i settori è inoltre riscontrabile nella visibilità che ognuno di questi ha ottenuto nella mostra: il settore Arte tende ad avere una posizione di precedenza sugli altri, riflesso di una condizione ricorrente nella gestione dell’ente.

Il catalogo non presenta dissertazioni accademiche o un apporto critico, ma in gran parte viene costituito da illustrazioni e riproduzioni fotografiche dei materiali esposti. I testi presenti nel volume sono gli stessi presentati nei pannelli esplicativi al principio delle sale, proposti anche nella brochure illustrativa che veniva fornita agli spettatori durante la visita¹⁸⁸. Le informazioni relative alla metodologia e alle scelte curatoriali che hanno guidato la realizzazione della mostra sono quindi totalmente assenti. Chi non trae beneficio da questo tipo di scelta editoriale, forse dettata dalle difficoltà riscontrate nella ideazione dell’esposizione per i tempi ristretti e le circostanze emergenziali, è il pubblico. La necessità di segnalare il nuovo indirizzo culturale dell’Ente contraddistinto dall’affermazione delle sue attività multidisciplinari, messaggio particolarmente caro agli organizzatori dell’esposizione, non trova un’eco

¹⁸⁷ A. Vettese, *Tra cultura e turismo: la Biennale di Venezia e le sue ricadute sul territorio*, in *Venezia: l’istituzione immaginaria della società*, a cura di G. Borelli e M. Busacca, cit., pp. 79-80.

¹⁸⁸ ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia: padiglione centrale, Giardini della Biennale, 29.08-8.12.2020*, [Venezia] La Biennale di Venezia, 2020.

sufficientemente rilevante nella pubblicazione ed è necessario visionare la cartella stampa per avere delle informazioni esaustive.

Il quadro finale che emerge è quello di una mostra che sicuramente ha proposto un percorso storico lineare attraverso una grande quantità di materiali e la selezione di momenti significativi, ma non si può dire corrisponda perfettamente a ideali di completezza, a causa della mancanza di alcuni tasselli storici essenziali per una sua conoscenza profonda. L'assenza di una esplicitazione testuale dei motivi che hanno guidato la selezione e l'esclusione dei materiali, inoltre, si delinea come limite per una comprensione esaustiva dell'esposizione.

La storia della Biennale viene così mostrata come una complessa rete a intreccio di personaggi, eventi e manifestazioni artistiche che si sono confrontati nel corso del tempo, ognuno guidato da proprie aspirazioni e ideali. L'identità dell'istituzione è stata mostrata come una complessa stratificazione di cambiamenti, contraddizioni, inquietudini ed evoluzioni che ne hanno cambiato l'assetto e continuano a ridefinirne le attività.

2.3 Il ruolo dell'ASAC e l'uso dei suoi materiali in funzione dell'esposizione

Come ricordato nel primo paragrafo, secondo il progetto originario la mostra *Le muse inquiete. La Biennale di fronte alla storia* doveva rientrare nei progetti espositivi realizzati dall'ASAC nel Portego di Ca' Giustinian. L'assetto previsto inizialmente era dunque quello di una mostra d'archivio realizzata in uno spazio di piccole dimensioni, la cui fruizione doveva essere affidata ad un pubblico di specialisti o turisti capitati occasionalmente nei propri spostamenti nella sede principale dell'istituzione, forse attratti dal logo Biennale. Con il cambiamento della programmazione nel corso del 2020, l'esposizione si è ritrovata ad essere oggetto di un più ampio progetto che ha comportato un'espansione inaspettata dei soggetti coinvolti nella curatela, della trama progettuale e del volume dei materiali selezionati. Il ruolo dell'ASAC all'interno delle nuove disposizioni è stato quello di garantire un coordinamento delle operazioni e offrire assistenza e supporto al personale incaricato di ricercare le fonti volte ad assicurare una narrazione coerente alle finalità curatoriali.

Le funzioni di un archivio possono essere ricondotte a due condizioni principali: uno stato passivo in cui il carattere ricettivo-conservativo viene espletato nell’“accogliere, tesaurizzare, conservare i materiali che lo sostanziano”¹⁸⁹ e uno stato attivo consistente nello sviluppo di ricerche relative ai documenti conservati al fine di promuovere operazioni conoscitive e di completamento dell’identità di origine del materiale. In relazione all’esposizione del 2020 l’Archivio della Biennale ha svolto entrambe le funzioni: è stato utilizzato come bacino documentario da cui attingere nella scelta dei ricordi e dei frammenti di storia considerati adatti all’esposizione, ma ha anche avuto un ruolo attivo di sostegno alle attività di preparazione della mostra e come dispositivo di narrazione nel corso dell’esposizione. Il documento d’archivio (inteso nelle sue conformazioni più eterogenee considerando i differenti materiali conservati nell’ASAC) è stato infatti assunto come prova tangibile del discorso storico e strumento necessario per una comprensione profonda delle dinamiche che hanno caratterizzato la storia dell’istituzione nei suoi momenti più significativi.

Come accennato in precedenza, le motivazioni che hanno guidato la selezione dei materiali non hanno trovato spiegazione in alcun testo o fonte diretta relativa all’esposizione, le informazioni qui riportate sono quindi o deduzioni logiche derivanti dalla ricerca sulle dinamiche di realizzazione della mostra o dalla visione dell’allestimento a posteriori.

Per la preparazione della mostra è stato necessario affrontare diverse difficoltà derivanti sia dall’ampio progetto espositivo che ha visto coinvolgere tutti i settori dell’istituzione che dalla natura stessa dell’ASAC. Una volta delineato il comune progetto curatoriale, infatti, la selezione dei singoli materiali da esporre si è dovuta svolgere tenendo conto della diversificata natura dei documenti richiesti e delle loro specificità a seconda delle discipline di riferimento (si prendano come esempi le pellicole per il settore Cinema, la riproduzione di brani per i settori afferenti allo spettacolo dal vivo). Un’ulteriore complicazione è derivata dalla conformazione delle consistenze dell’ASAC: la selezione dei materiali è dovuta avvenire all’interno di un patrimonio particolarmente ricco e vasto, caratterizzato da una mole ingente di

¹⁸⁹ E. Crispolti, *L’archivio come memoria d’identità in una prospettiva di globalizzazione*, in *Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia. Atti del Forum: Palermo, Palazzo Steri 10-11 maggio 2001*, a cura di G. De Marco, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 104.

esemplari. La scelta è dovuta avvenire tenendo conto dei differenti fondi conservati nell'archivio e ha dovuto seguire dei principi metodologici atti a semplificare quanto possibile il processo di preparazione a causa dei brevi tempi concessi.

Per la ricostruzione della storia della Biennale, i materiali provenienti dai faldoni, dalle cartelle e dai depositi dei fondi dell'ASAC sono stati presentati secondo disposizioni visive di varia forma e su supporti mediatici differenti, in grado di rispettare la natura materiale del singolo documento. L'allestimento è stato affidato allo studio di design Formafantasma¹⁹⁰. Per ottenere un'esposizione che garantisse una visione ottimale dei materiali lo studio, adottando un approccio di innovazione e sostenibilità, ha ideato delle strutture facilmente smontabili e ricomponibili in poliedrici assetti al fine di assicurare un possibile riutilizzo futuro. Attraverso l'utilizzo di telai non verniciati e tavoli in compensato sono state create delle strutture modulari che hanno consentito, data la loro versatilità, un facile adattamento alle sale di forma irregolare del Padiglione Centrale e una visione chiara dei documenti esposti (Fig. 2.4). Nella scelta delle strutture ostensive, al fine di rispettare la specificità dei materiali e le relative esigenze di fruizione, i designer hanno scelto tre assetti principali: bacheche verticali, vetrine orizzontali e riproduzioni su schermo. Per rifuggire da una possibile uniformità e ripetitività di visione dei materiali fotografici sono stati selezionati alcuni documenti e riprodotti con ingrandimento: questo sistema di gigantografie si è rivelato una soluzione ottimale sia per creare degli strumenti strutturali in grado di suddividere fisicamente gli spazi delle sale sia per fornire dei dispositivi visivi di grande impatto nella fruizione dello spettatore, volti a far soffermare l'attenzione sugli eventi particolarmente significativi selezionati dalle volontà curatoriali per la loro importanza. L'intervento di apertura consistente nell'apposizione delle foto del precedente assetto della facciata del padiglione rientra in questa strategia espositiva (Fig. 2.1).

Per i materiali audiovisivi, che richiedevano l'esecuzione di brani sonori e proiezioni video, sono state create delle piccole cabine o large strutture sorreggenti gli schermi adatte a una riproduzione polisensoriale qualitativamente valida.

¹⁹⁰ <https://formafantasma.com/work/the-disquieted-muses> [ultimo accesso 23/09/2023].



Fig. 2.4 Strutture ostensive in legno per la visione dei documenti

© *Andrea Avezzù - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC*

Un'ulteriore attenzione nelle strategie espositive è stata data alle scelte decorative delle strutture contenitrici. Ad ogni sala è stata affidata una colorazione particolare e unica: questo sistema ha permesso di differenziare implicitamente le divisioni contenutistiche previste dal progetto curatoriale e assimilare con maggiore facilità le sezioni tematiche dell'itinerario espositivo. Talvolta la colorazione delle sale ha anche assunto un messaggio simbolico come nel caso della ricostruzione delle vicissitudini delle contestazioni del 1968: nella sala tre, infatti, è stato utilizzato il colore rosa per la decorazione dell'ambiente al fine di creare una contrapposizione, cromatica e simbolica, con gli episodi di lotta riprodotti, protagonisti della ricostruzione storica¹⁹¹. La congiunzione di materiale esposto e layout elaborato dallo studio Formafantasma ha permesso di “comunicare e potenziare l'insieme fisico e simbolico dell'archivio”¹⁹². La strumentazione offerta dall'ASAC si è dimostrata idonea – per i formati, i supporti e i suoni – alla volontà espositiva dei designers di offrire una rimodulazione della

¹⁹¹ <https://www.elledecor.com/it/best-of/a34078794/disquieted-muses-exhibit-venice-biennale/> [ultimo accesso 23/09/2023].

¹⁹² F. Castellani, *Mettere in spazio l'archivio: canovaccio di riflessioni su alcuni casi di allestimento*, in *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di Maiorino M., Mancini M.G., Zanella F., Macerata, Quodlibet, 2022, p. 45.

concezione espositiva di questo come soggetto attivo. Lo stesso percorso complessivo dell'esposizione richiama le modalità di fruizione di un archivio: attraverso una struttura labirintica, lo spettatore ricostruisce le fasi che hanno costituito la storia della Biennale potendosi aiutare con uno strumento di guida cartaceo, la brochure data all'ingresso, che presenta per ogni sala una sua planimetria e i materiali al suo interno esposti con le rispettive collocazioni¹⁹³. Le modalità di fruizione dell'esposizione sono state necessariamente individuali: le condizioni di sicurezza dettate dalle norme anti-contagio hanno comportato la necessità di creare un percorso che garantisse una distanza fisica tra i visitatori. La derivante conformazione delle sale e la visione dei documenti esposti hanno portato però a rievocare il percorso assolutamente personale che ogni soggetto che si avvicina ad una ricerca in archivio si trova ad attraversare. Per la visita delle sale si è consentito così sia di seguire la ricostruzione cronologica degli eventi della storia della Biennale sia di lasciare che lo spettatore si facesse guidare da preferenze e interessi individuali nella fruizione dei documenti, prove tangibili del passato rievocato.

Fin dalla nascita dell'ASAC ciò che emerge è stata la volontà dei suoi promotori di negargli un'esistenza di attesa passiva e silenziosa in vista di un suo utilizzo opportunistico a seconda dell'affacciarsi o meno di progetti esterni. Le funzioni di deposito istituzionale della memoria dell'ente si sono sempre tentate di accompagnare ad un utilizzo dei materiali in funzione non solo dei loro contenuti, ma anche di una dimensione narrativa ed espositiva. Nel tempo nonostante le vicissitudini a cui è andato incontro l'archivio si è cercato di liberarne le potenzialità espressive e creative tramite la valorizzazione del patrimonio conservato e il dialogo con i settori dell'istituzione. Seguendo queste volontà, l'esposizione del 2020 sembra essere un evento coerente con i propositi di sviluppo per progetti di natura interdisciplinare.

¹⁹³ ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia: padiglione centrale, Giardini della Biennale*, 29.08-8.12.2020, cit.

Capitolo terzo: *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale (2013)*

3.1 Contestualizzazione storica

Gli sconvolgimenti epocali avvenuti a cavallo degli anni Dieci del Duemila hanno segnato in maniera significativa i primi anni della successiva decade. Dal punto di vista economico la crisi finanziaria globale scoppiata nel 2008 e la conseguente crisi del debito sovrano europeo nel 2011 hanno comportato uno shock per le economie avanzate portando i Paesi a dover ripensare il proprio modello economico e cercare di recuperare la recessione riavviando la propria crescita economica, applicando politiche di austerità o implementando politiche di spesa pubblica. Parallelamente nello scacchiere mondiale i fermenti della Primavera Araba, iniziata nel 2010, che avevano trasformato il panorama politico del Nord Africa e del Medio Oriente, modificando assetti e punti di forza, continuavano a causare instabilità politica, ingenti movimenti di protesta¹⁹⁴ e gravi conflitti umanitari¹⁹⁵.

In Italia, il quadro politico è incerto: alla fine del 2012 caduto il governo tecnico guidato da Mario Monti, ex commissario europeo, viene formato un governo di grande coalizione alla cui carica viene posto Enrico Letta, esponente del Partito Democratico, volto a garantire stabilità finanziaria e riformare l'economia del Paese. Il risultato elettorale del febbraio 2013 causa, inoltre, una situazione di stallo in Parlamento, che trova difficoltà anche nell'eleggere un nuovo Presidente della Repubblica dopo le dimissioni di Giorgio Napolitano, ed evidenzia una grave crisi istituzionale dettata dall'incapacità dei partiti politici e della maggioranza di raggiungere dei compromessi per garantire riforme al Paese e alle istituzioni. In un quadro così scomposto come presidente viene designato nuovamente Napolitano, nonostante avesse confermato la sua indisponibilità, avvenimento che segna per la prima volta nella storia della Repubblica la rielezione di un presidente uscente¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Come le manifestazioni di protesta avvenute tra il maggio e l'agosto del 2013 in Turchia contro il governo del presidente Recep Tayyip Erdoğan, denominate successivamente *Occupy Gezi* (<https://www.publicspace.org/works/-/project/h312-occupy-gezi> [ultimo accesso 23/09/2023]).

¹⁹⁵ È questo il caso dei conflitti iniziati in Siria nel 2011 e divenuti guerra civile nel 2012 tutt'ora in corso (C. Phillips, *The international system and the Syrian civil war*, in "International Relations", vol. 36, n. 3, pp. 358-381, 2022, <https://doi.org/10.1177/00471178221097908>).

¹⁹⁶ U. Gentiloni Silveri, *Storia dell'Italia contemporanea, 1943-2019*, Bologna, Il mulino, 2019, p. 371.

Non solo l'Italia viene colpita da situazioni governative di incertezza: nel febbraio del 2013 Papa Benedetto XVI lascia il soglio pontificio, divenendo il primo papa nella storia moderna a rinunciare alla carica. L'elezione conseguente nel marzo di un nuovo pontefice per la prima volta non europeo, papa Francesco, porta una nuova "attenzione e interesse sulle dinamiche della Chiesa cattolica e sulle caratteristiche di una nuova globalizzazione che condiziona sguardi, aperture mentali, confini di riferimento"¹⁹⁷. Nel campo culturale, l'arte contemporanea registra un'ascesa e visibilità particolare nel settore mercantile con aste da record: la vendita all'asta del dipinto di Francis Bacon *Three Studies of Lucian Freud* per 142 milioni di dollari, all'epoca la vendita più costosa per un'opera d'arte, e la vendita dell'opera *No. 1 (Royal Red and Blue)* di Barnett Newman ne sono evidenze.

Nel 2013 la nomina di direttore per la 55. Esposizione Internazionale d'Arte è affidata al critico d'arte e curatore Massimiliano Gioni. Il profilo professionale di Gioni emergeva come figura che già in precedenza aveva avuto esperienza nell'ambito delle Biennali: nel 2010 aveva curato la 8. Biennale di Gwangju, nel 2006 la 4. Biennale di Berlino, nel 2004 la quinta edizione della Biennale di Arte Contemporanea Manifesta a San Sebastian, infine nel 2003 era stato chiamato a Venezia da Francesco Bonami per la curatela della sezione *La Zona*¹⁹⁸ per la 50. Esposizione Internazionale d'Arte. La direzione della Biennale Arte del 2013 si è posta quindi come quinta esperienza curatoriale di Gioni alla guida di un progetto espositivo particolare quale quello del format biennale per natura in continuo rinnovamento. Dal 1998 le Mostra di Venezia di Arte e di Architettura avevano assunto come forma permanente una struttura duale: alle partecipazioni dei padiglioni nazionali, ognuna avente un curatore e progetto espositivo autonomo, si era andata ad affiancare una Mostra Internazionale progettata da un direttore appositamente nominato. Nel 2013 il presidente Paolo Baratta, in carica dal 2008 e al suo terzo mandato, nomina Gioni "per la sua fulminante carriera, senza curarsi dell'età anagrafica ma solo della bravura e della capacità curatoriale"¹⁹⁹ e dà la

¹⁹⁷ Ivi, p. 374.

¹⁹⁸ La sezione si connotò come mostra temporanea e fu ospitata nel padiglione Italia riprogettato dal gruppo A12 nei Giardini della Biennale. Venne interamente dedicata all'arte italiana e ai giovani artisti emergenti del territorio nazionale, si veda Biennale di Venezia, *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore*. 50. Esposizione internazionale d'arte, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 63-67.

¹⁹⁹ "Per il coraggio, per la voglia di rischiare, per le sue idee chiare", così motiva la sua scelta il Presidente durante la conferenza stampa di inaugurazione dell'Esposizione, per cui si veda

possibilità di poter utilizzare liberamente gli spazi dell'Arsenale per la realizzazione di una grande mostra-ricerca.

Per l'Esposizione d'Arti Visive il curatore ha deciso di riprendere il progetto utopico dell'artista italo-americano Marino Auriti intitolato il *Palazzo Enciclopedico*. Il progetto, brevettato nel 1955, prevedeva la costruzione di un palazzo-museo di imponenti dimensioni (136 piani di altezza e una larghezza di 16 isolati) volto a contenere tutto il sapere umano e le sue scoperte più innovative. L'ambizione utopica del progetto è stata ripresa dal curatore come paragone per il desiderio di conoscenza totalizzante e universale dell'essere umano: la volontà di comprendere la realtà in ogni sua sfaccettatura si dimostra un progetto irrealizzabile che ha accompagnato lo sviluppo della civiltà umana fin dalle sue origini, ma che è rimasto, ed è destinato a rimanere, eternamente insoddisfatto²⁰⁰. Nell'esposizione il concetto di brama di sapere è stato ulteriormente indagato in una sua evoluzione particolare: l'ossessione morbosa che può scaturire dal desiderio innato di conoscenza assoluta e le potenzialità dell'immaginazione che ne vengono conseguentemente stimulate. L'organizzazione dell'esposizione è stata progettata per seguire lo schema tipico delle *Wunderkammer* (letteralmente "camera delle meraviglie") cinquecentesche e seicentesche: queste erano ambienti in cui i collezionisti raccoglievano una vasta gamma di oggetti eterogenei pregevoli per il valore di straordinarietà e ricercatezza che custodivano, al fine di suscitare nei visitatori curiosità, stupore e ammirazione. Nei vasti spazi dell'Arsenale sono state esposte numerose opere ed espressioni figurative e artistiche volte a rappresentare concetti astratti e fenomeni soprannaturali all'insegna di un'indagine sulle modalità di organizzazione del sapere e sulle diverse forme che l'esperienza umana può assumere nel percorso di conoscenza del mondo²⁰¹. Seguendo il modello delle *Wunderkammer* le opere presentate sono state caratterizzate dall'appartenenza ad un ampio lasso temporale (dall'inizio del XX secolo fino alla

<https://www.exibart.com/speednews/perche-massimiliano-gioni-per-il-rischio-e-le-sue-idee-parola-di-paolo-baratta-che-insieme-al-direttore-apre-ufficialmente-la-55esima-biennale-di-venez> [ultimo accesso 23/09/2023].

²⁰⁰ Le intenzioni curatoriali sono state delucidate nel catalogo dell'esposizione e la stessa presentata come "mostra sull'impossibilità di sapere, sul fallimento di una conoscenza totale e sulla malinconia che ci travolge di fronte all'evidente constatazione che i nostri sforzi saranno inutili.", per cui si veda Biennale di Venezia, *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale arte 2013*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 23.

²⁰¹ I. Palumbo, *Il Palazzo Enciclopedico. Gli artisti outsider alla 55. Biennale di Venezia*, [tesi di laurea] Padova: Università degli Studi di Padova, 2021, p.4.

prima decade del nuovo millennio) e dall'eterogeneità al fine di indirizzare l'immaginazione dell'osservatore verso confronti e associazioni tra i materiali esposti e stimolare una riflessione sulle spinte creative di artisti passati e contemporanei. In ultimo, secondo quanto indicato dal curatore, la volontà di rendere l'Esposizione d'Arte un museo temporaneo²⁰² rispecchiava perfettamente l'idea che ha guidato il modello delle esposizioni Biennale fin dalle origini "di concentrare in un unico luogo gli infiniti mondi dell'arte contemporanea"²⁰³.

3.2 L'esposizione: genesi, modalità di svolgimento, descrizione dell'allestimento

Per la realizzazione dell'Esposizione d'Arte e la sua organizzazione come mostra-ricerca Gioni si è documentato sulla storia della Biennale al fine di comprenderne le evoluzioni tramite fonti dirette: i materiali presenti nell'Archivio dell'istituzione. Il frutto delle ricerche è stato impiegato non solo per la Mostra d'Arte, ma anche per un progetto minore: la realizzazione di una esposizione intitolata *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale*²⁰⁴. La mostra, progettata come appendice de *Il Palazzo Enciclopedico*, si è tenuta nel Portego di Ca' Giustinian dal maggio al novembre 2013 ed è stata realizzata con la collaborazione dell'ASAC. Per la ricostruzione della storia dell'istituzione è stato deciso di creare un itinerario espositivo volto alla esibizione di frammenti e di ricordi selezionati personalmente dal curatore tra i materiali dell'Archivio e circoscritti in un preciso arco temporale: dalla prima esposizione del 1895 sono state ripercorse le Esposizioni d'Arte avutesi fino al 1999.

Come per le scelte dell'assetto espositivo de *Il Palazzo Enciclopedico* anche nella mostra del Portego si è deciso di assumere come modello organizzativo l'ambiente delle *Wunderkammer*: si è tentato di ricreare una storia enciclopedica dell'istituzione

²⁰² Secondo quanto indicato dal curatore: "Ho pensato che la Biennale di Venezia dovesse essere più simile a una mostra tematica, a un museo temporaneo dedicato a un argomento specifico, dove poter avvicinare opere d'arte contemporanee e storiche e dove riuscire a includere anche altri oggetti il cui statuto esistenziale è un po' più complicato, perché, più che di oggetti d'arte, si tratta di altre forme di creatività e di produzione e consumo delle immagini", ASAC, C. Baldacci, M. Gioni, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione internazionale d'Arte, Venezia, La Biennale*, 2013, p. 1.

²⁰³ Biennale di Venezia, *Il Palazzo Enciclopedico*, cit., p. 28.

²⁰⁴ Da ora in poi indicata l'esposizione verrà brevemente indicata come *Amarcord*.

tridimensionale tramite l'esposizione di oggetti, immagini e video più che tramite parole e narrazioni testuali²⁰⁵. I materiali esposti sono stati selezionati secondo dei criteri collezionistici e secondo il giudizio personale del curatore poiché la narrazione che si è voluta tessere è basata su un racconto episodico di avvenimenti che hanno segnato la vita dell'istituzione. L'itinerario venutosi a creare è stato strutturato da documenti prelevati direttamente dall'Archivio: lettere, interviste e ricordi che artisti, curatori, organizzatori e funzionari hanno lasciato e sono stati conservati nel tempo. Tale scelta ha comportato il rifiuto di una ricostruzione filologicamente accurata e serrata da un punto di vista storico. Come indicato nel catalogo, la ricostruzione della storia della Biennale è avvenuta “senza assolutamente alcuna pretesa di completezza”²⁰⁶: si è voluto trasmettere l'essenza dell'istituzione tramite una visione complessiva e unitaria dei materiali esposti più che presentare una ricostruzione minuziosamente dettagliata della successione di eventi che hanno strutturato la vita della Biennale.

Lo stesso titolo dell'esposizione ricalca le volontà curatoriali: il termine *Amarcord* è stato scelto per la sua connotazione etimologica di “ricordo, rievocazione nostalgica del passato”²⁰⁷ e la mostra, definita “*trouvaille* di ricordi”²⁰⁸, è stata presentata come scoperta di avvenimenti significativi e di curiosità che hanno caratterizzato le manifestazioni di Arti Visive e di riflesso la vita dell'istituzione.

²⁰⁵ Il richiamo alle *Wunderkammer* non si è limitato ad essere un semplice modello espositivo. Come indicato dal presidente Paolo Baratta si è cercato di elevare le stesse collezioni dell'ASAC al rango di collezioni di *mirabilia*: “La rivalutazione delle *Wunderkammer*, che la Mostra porta con sé, è stata all'origine di una tentazione, per noi quella di riconoscere e mostrare quella *Wunderkammer* che è il nostro Archivio storico, frutto di collezioni appassionate, anche se parziali, ispirate all'utopia di un palazzo enciclopedico dell'arte contemporanea, condizionate dalle ossessioni di chi si è succeduto alla guida della Biennale e dell'Archivio stesso.” (ASAC, M. Gioni, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, Venezia, La Biennale, 2013, p. 2).

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Treccani – Vocabolario on line, *Amarcord*, s.d., <https://www.treccani.it/vocabolario/amarcord/#:~:text=s.%20m.%20%5Bvoce%20romagn.%2C%20p%20opr.abbiamo%20fatto%20un%20lungo%20amarcord> [ultimo accesso 23/09/2023].

²⁰⁸ Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita/C3%A0/amarcord-frammenti-di-memoria-dall%E2%80%99archivio-storico-della-biennale> [ultimo accesso 23/09/2023].



Fig. 3.1 Il Portego di Ca' Giustinian con l'allestimento della mostra Amarcord
 © Andrea Avezù - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

L'edificio di Ca' Giustinian fin dalla fondazione della Biennale è stato fulcro delle attività dell'istituzione grazie alla sua posizione strategica sul Canal Grande e alla vicinanza con i punti nevralgici del centro cittadino. Eletto come sede organizzativa, amministrativa e legale dell'ente, nel corso del tempo è stato impiegato per molteplici usi come la collocazione delle collezioni dell'Archivio e della Biblioteca (dal 1945 al 1975) e la realizzazione di mostre, conferenze e incontri²⁰⁹. Dal 2010 è oggetto di diversificate iniziative culturali rese possibili grazie alla conclusione di triennali lavori di restauro che hanno modificato lo spazio istituzionale in un centro polifunzionale così da affiancare le manifestazioni realizzate nelle tradizionali sedi espositive dei

²⁰⁹ Uno studio completo o una lista aggiornata sulle numerose attività collaterali realizzate nel corso del tempo a Ca' Giustinian non è stato ancora realizzato. La conoscenza degli eventi tenuti nella sede è quindi acquisibile tramite la visione di pubblicazioni create ad hoc per le diverse manifestazioni come la mostra su Paolo Veronese curata da Rodolfo Pallucchini nel 1939 (R. Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese: Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile - 4 novembre 1939*, Venezia, Libreria Serenissima, 1939), la mostra internazionale di fotografia organizzata dal Circolo fotografico La gondola di Venezia nel 1956 (3. *Mostra internazionale di fotografia*, Venezia, La gondola, 1956) o il convegno realizzato con i paesi partecipanti all'edizione della Biennale del 1978 (*Biennale 1978: primo convegno dei paesi partecipanti*, Venezia, La Biennale, 1977).

Giardini e dell'Arsenale con attività collaterali²¹⁰. Diversi ambienti dell'edificio quattrocentesco sono stati così restaurati al fine di ospitarne le attività: la Sala delle Colonne è stata dotata di una strumentazione audiovisiva idonea ad ricevere incontri e conferenze; è stato introdotto il Laboratorio delle Arti per la creazione di workshop educativi, infine lo spazio centrale del *portego* è stato adibito ad area espositiva e finalizzato all'allestimento di “mostre di carattere storico-retrospettivo, allestite con materiali provenienti dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee”²¹¹.

Il percorso espositivo si è articolato in due ambienti: le origini e i primi cinquanta anni di vita dell'istituzione (dal 1895 al 1948) sono stati inseriti in una sala laterale al *portego* del palazzo quattrocentesco e a questo salone è stata affidata la narrazione delle edizioni del settore Arte avutesi dal 1950 al 1999 (Fig 3.1). L'allestimento ha seguito la conformazione strutturale del palazzo: la forma rettangolare del grande salone, originariamente utilizzato come sala di rappresentanza, è stata sfruttata per essere riempita da sei grandi pannelli orizzontali addossati alle pareti sopra cui sono stati esposti i materiali. Medesima sistemazione è stata adottata per l'allestimento della sala laterale dove sono stati collocati tre pannelli. È stato deciso di utilizzare per la decorazione delle strutture espositive una colorazione monocroma nera sopra cui è stata tratteggiata una riga centrale rappresentante la linea cronologica della narrazione, inframezzata dall'indicazione numerica delle decadi di riferimento dei documenti esposti. Ogni decennio è stato segnalato con un colore specifico: tale soluzione espositiva ha permesso di creare una variazione cromatica in un ambiente tendenzialmente cupo e una facilitazione visiva per la comprensione della successione storica degli avvenimenti. I materiali selezionati sono stati esposti secondo diverse

²¹⁰ In occasione dell'inaugurazione della prima mostra realizzata nel *portego* di Ca' Giustinian nel 2009 (pochi mesi quindi prima dell'effettiva conclusione dei lavori nella sede e del ripristino totale delle sue funzioni), intitolata *Macchina di visione: futuristi in Biennale*, il presidente della Biennale Paolo Baratta si è così espresso riguardo le esposizioni: “si tratta della prima delle iniziative che troveranno in Ca' Giustinian sede ideale e che concorreranno a identificarla come centro di vita culturale della città” (T. Migliore, B. Buscaroli, *Macchina di visione: Futuristi in Biennale, scegli una stella chiamata Futurismo, viaggerà*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 7).

²¹¹ La Biennale di Venezia, *Ca' Giustinian*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/luoghi/ca%E2%80%99-giustinian> [ultimo accesso 23/09/2023]. Durante le ricerche non è stato possibile reperire alcuna planimetria del Portego in seguito al restauro del 2010 poiché non è presente alcun documento in Archivio sul nuovo assetto della sala né sono stati editi volumi sui lavori di restauro. La pianta più recente della sede trovata è del 1964 ed è contenuta nei faldoni relativi alla sezione sui lavori delle sedi della Biennale (ASAC, Fondo storico, Lavori e gestioni delle sedi, Ca' Corner della Regina, b. 03, Pianta di Ca' Giustinian, 1964).

disposizioni: i documenti riconducibili ad un supporto cartaceo (fotografie, manifesti, disegni, stampe, lettere) sono stati collocati sui pannelli a diverse altezze perpendicolarmente alla linea temporale; i materiali audiovisivi sono stati riprodotti su schermo, rappresentando una modalità di lettura particolarmente vivace per la presenza di video-interviste ad artisti e curatori selezionate per la loro capacità di favorire una comprensione dei contesti e delle relative circostanze che hanno stimolato la produzione artistica. Sono state infine inserite delle teche orizzontali per una visione ravvicinata di selezionati materiali: nella prima sala queste sono state poste come strutture indipendenti poggianti sulla pavimentazione (Fig. 3.2), nel *portego*, invece, sono state collocate sui pannelli ad inframezzare la linea temporale.



Fig. 3.2 Sezione 1895-1900 in cui sono ravvisabili la linea cronologica colorata, una teca orizzontale e la presenza di documenti su parete

© Andrea Avezzi - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

Ogni materiale è stato collocato in corrispondenza del decennio di appartenenza e corredato da relativa definizione. Ad eccezione di un unico pannello esplicativo posto al principio dell'esposizione nel *portego* contenente una presentazione generale dell'itinerario, le didascalie delle opere sono gli unici testi esplicativi nella mostra,

essendo questa, infatti, carente di un qualsiasi orientamento aggiuntivo per lo spettatore. La ricostruzione della storia della Biennale è stata quindi affidata ad una comunicazione priva di intermediazione scritta: l'assenza di testi ha fatto sì che il visitatore dovesse orientarsi autonomamente nella comprensione della sequenza di avvenimenti, entrando a contatto diretto con le fonti selezionate dall'Archivio. L'ampia presenza di immagini e documenti a sfavore di un'esplicitazione testuale per i materiali potrebbe essere compresa in funzione del tipo di pubblico frequentante gli spazi del Portego di Ca' Giustinian: i visitatori, principalmente curiosi guidati dal nome Biennale e animati dalla volontà di vederne la sede principale, costituiscono un pubblico generico volto ad una fruizione rapida e disimpegnata²¹². Conoscendo la ricezione finale dell'esposizione si è tentato quindi di costruire un complesso visivo principalmente figurativo o fotografico che permettesse un'osservazione visuale esteticamente piacevole e semplificata. Date le scelte espositive l'effetto complessivo è quello di una disposizione su fondale nero di articolate costellazioni di documenti che si sono andate a delineare tramite la specificità materica e cromatica di ogni oggetto esposto.

La prima sala è stata dedicata alle edizioni della Biennale avutesi dal 1895 al 1948. La linea cronologica sui pannelli è stata inserita come elemento di divisione tra le teche orizzontali poggianti sul pavimento e i materiali esposti sulle pareti. Della nascita della Biennale ne vengono riportate le primissime attività relative all'edizione del 1895: i verbali di deliberazione del Consiglio Comunale di Venezia per la sua fondazione, la costruzione del Palazzo dell'Esposizione, i bollettini di adesione dei primi artisti, le fotografie dell'inaugurazione e dell'allestimento delle sale, infine il primo catalogo illustrato²¹³. A seguire, nel percorso espositivo è stata inserita ogni edizione successiva

²¹² Dalla visione complessiva degli allestimenti delle esposizioni tenute nel Portego di Ca' Giustinian le scelte espositive di semplificazione visiva e ricchezza figurativa presenti nella mostra emergono come tratto comune e ricorrente, cfr. <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita> [ultimo accesso 23/09/2023]. L'esposizione *Amarcord* essendo stata inserita come appendice tra le manifestazioni collaterali della 55. Esposizione Internazionale d'Arte potrebbe aver costituito un'eccezione in virtù della pubblicità derivante dal grande evento. Di questa possibile occasione di visibilità e conseguentemente di un afflusso maggiore di pubblico non si ha però traccia nella documentazione relativa all'esposizione, rimane dunque una sola ipotesi.

²¹³ Nel catalogo dell'esposizione è stato inserito un *Catalogo completo dei documenti esposti* con i riferimenti specifici dei materiali esibiti. Per l'Esposizione del 1895 si veda ASAC, M. Gioni, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, cit., p. 139 e <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/522278> [ultimo accesso 23/09/2023].

che è stata presentata tramite l'esibizione di due o più documenti. La rievocazione delle edizioni è stata strutturata tramite diversificati materiali da cui è possibile evidenziare alcune categorie ricorrenti: alle fotografie raffiguranti parti dell'allestimento degli ambienti (come sale monografiche dedicate a retrospettive o partecipazioni nazionali) si sono affiancati documenti o fotografie attestanti la presenza nelle manifestazioni di personaggi di spicco; per quasi tutte le edizioni è stato esposto il catalogo illustrato, edito in concomitanza di ogni manifestazione; infine, sono stati esposti cartoline, disegni, stampe e materiali simili provenienti dal Fondo artistico, firmati dagli autori, gli artisti partecipanti alle manifestazioni Biennale, e inseriti in apposite bacheche.

Nel *portego*, per la seconda parte del racconto dedicata alle manifestazioni dal 1950 alla fine del millennio, le edizioni sono state rievocate seguendo la medesima declinazione espositiva: la linea temporale, caratterizzata dalla già ricordata differente colorazione per decenni, è andata a costituire un netto taglio visivo nell'inserimento dei materiali sui pannelli, che ora ha riguardato, data l'assenza delle teche, sia la parte superiore che inferiore delle pareti (Fig. 3.3). Come per la prima sala, anche nel *portego* è possibile individuare sommariamente delle categorie principali di materiali visionati nell'ASAC e riproposti nella mostra: documenti selezionati dal Fondo artistico come opere, disegni e progetti donati dagli artisti; video dalla Mediateca raffiguranti interviste, performances e allestimenti delle diverse edizioni; ritagli stampa derivanti dal Fondo editoriale selezionati soprattutto per la rievocazione di polemiche e scandali (come le contestazioni del 1968); infine materiale fotografico proveniente dalla Fototeca e raffigurante gli allestimenti e le partecipazioni alle diverse edizioni.

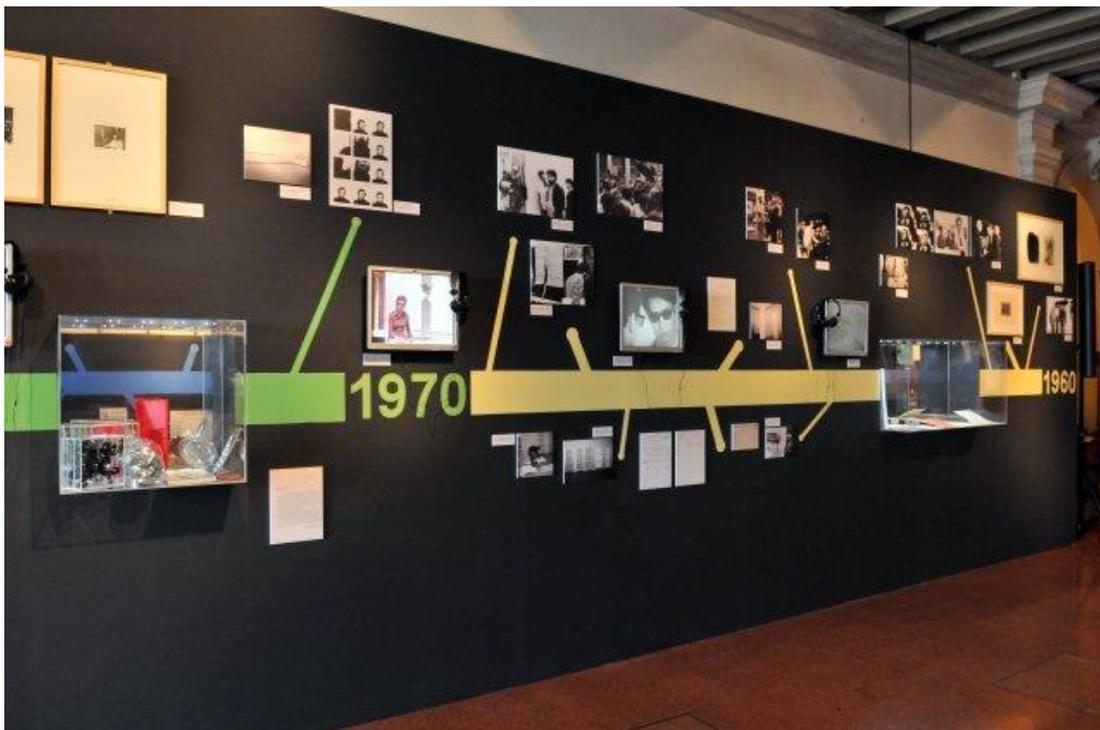


Fig. 3.3 Allestimento delle pareti della sezione 1960-1968 e principio della sezione 1970-1978

© *Andrea Avezzù - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC*

La storia della Biennale viene ripercorsa unicamente tramite la rievocazione delle edizioni del settore Arti Visive: la linea temporale della mostra è stata così scandita dalla successione cronologica delle 48 rassegne d'Arte che hanno biennalmente strutturato la vita dell'istituzione dal 1895 al 1999. Le uniche eccezioni a questo indirizzo monotematico sono state alcune specifiche manifestazioni realizzate in particolari circostanze storiche, come la *Mostra commemorativa dei Quarant'anni*

della Biennale del 1935²¹⁴ e le rassegne multidisciplinari degli anni Settanta²¹⁵ *Libertà al Cile* del 1974, *La Biennale: un laboratorio internazionale* del 1975 e la *Biennale del dissenso culturale* del 1977 di cui vengono però ricordate le attività connesse al settore Arti Visive, come opere, performances e inviti di artisti²¹⁶.

La circoscrizione del ricordo delle attività della Biennale al settore Arte ha comportato l'esclusione dei restanti dipartimenti dal racconto narrativo e ha così configurato l'esposizione come ricostruzione parziale della storia della Biennale. Sebbene, come ricordato in precedenza, la mostra sia stata realizzata "senza alcuna assoluta pretesa di completezza"²¹⁷, la visione così proposta della storia dell'istituzione emerge come carente di una parte fondamentale della sua essenza. La presenza dei dipartimenti altri al settore Arte, infatti, ha connotato la vita dell'ente dagli anni Trenta e ha reso possibile emancipare la Biennale dalla qualifica di rassegna municipale stagionale per divenire una vera e propria istituzione culturale. Sicuramente le circostanze che hanno guidato la genesi dell'esposizione hanno influito nel privilegiare un'unica espressione artistica: l'esser stata un'esposizione minore, l'aver avuto a disposizione degli spazi

²¹⁴ La mostra fu dedicata "all'arte veneta come omaggio verso la Città e la Tre Venezie per dimostrare il largo e mirabile concorso che i loro artisti danno e hanno dato all'istituzione" (C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, cit., p. 35) e tenuta dal maggio al luglio 1935. L'organizzazione fu affidata all'allora segretario generale Antonio Maraini e venne rappresentata l'evoluzione dell'arte moderna e dei criteri estetici nelle collezioni pubbliche italiane intercorse tra il 1895 e il 1935. Per una conoscenza approfondita si veda L. Moure Cecchini, *The "Mostra del Quarantennio" and the Canon of Modern Art at the Venice Biennale in the Interwar Period*, in "Il Capitale Culturale", n. 14, 2016, pp. 223-252 e Biennale di Venezia, *Mostra dei quarant'anni della Biennale: 1895-1935*, Venezia, Tip. C. Ferrari, 1935. Per i materiali relativi l'esposizione esibiti nella mostra *Amarcord* si veda ASAC, M. Gioni, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, cit., p. 144 e <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/522385> [ultimo accesso 23/09/2023].

²¹⁵ A seguito della riforma dello statuto del 1973 la Biennale si impegnò per i successivi anni nella realizzazione di rassegne di ampio respiro in cui furono coinvolti tutti i dipartimenti dell'istituzione all'insegna della creazione di grandi laboratori sperimentali interdisciplinari (M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., p. III). Una ricostruzione accurata delle attività delle manifestazioni viene fornita negli *Annuari* editi dalla Biennale dal 1974 al 1979 (Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1975. Eventi 1974*, cit.; Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1976. Eventi del 1975*, cit.; Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979).

²¹⁶ Nello specifico per l'edizione del 1974 è stata ricordata la realizzazione dei murales dipinti in Campo Santa Margherita dalla Brigada Salvador Allende. Della Biennale del 1975 sono stati presentati un'eterogenea documentazione sulla performance *Holy Ghost* realizzata in Piazza San Marco e sulla mostra *Le macchine celibi* curata da Harald Szeeman. Infine, *La Biennale del dissenso culturale* è stata rievocata tramite una fotografia attestante la presenza dell'artista russo Ilja Kabakov e un articolo del presidente Carlo Ripa di Meana sul "New Yorker Review". Per una visione dei materiali esposti nella mostra relativa alle citate edizioni, si veda ASAC, M. Gioni, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, cit., pp. 150-151.

²¹⁷ Ivi, p. 2.

ridotti e l'esser stata strutturata come mostra appendice di un'Esposizione d'Arte (comportando quindi una visione del materiale da parte del curatore monosettoriale e funzionale alle necessità di ricerca) sono fattori da tenere in considerazione. Rimane il dubbio che queste siano condizioni sufficientemente valide per giustificare una lacuna così ampia in un'esposizione avente il proposito di offrire ai visitatori la rievocazione dell'essenza della Biennale, ovvero di un'istituzione che da più di novant'anni si è andata a strutturare come organizzazione plurisettoriale con attività riferibili ad un ampio spettro di discipline. Nella ricostruzione storica l'assenza dei settori che nel corso dell'evoluzione della Biennale sono andati a porsi come pilastri costitutivi, e ne connotato attualmente l'assetto, ha quindi portato l'esposizione ad essere limitata in confini restrittivi.

Per l'esposizione è stato realizzato un catalogo di piccole dimensioni contenente al principio brevi testi di presentazione del presidente Baratta e del curatore Gioni, a seguire fotografie di alcuni dei materiali esposti disposte in successione cronologica, il catalogo completo dei documenti presenti nell'esposizione e infine alcune fotografie dell'allestimento. Così come nella mostra, anche nel catalogo non sono presenti saggi esplicativi o testi critici sui materiali e sulla storia dell'istituzione, il visitatore rimane quindi privo di una guida intellettuale come anche di un possibile strumento di approfondimento del contesto storico o di interpretazione delle opere esposte. Il volume si delinea piuttosto come guida visiva per una comprensione a posteriori dell'allestimento della mostra e come strumento conoscitivo dei materiali dell'Archivio che sono stati selezionati ed esposti²¹⁸.

Riprendendo il progetto curatoriale de *Il Palazzo Enciclopedico*, con la mostra *Amarcord* si è tentato di dar pratica visione ad una delle numerose pratiche di acquisizione della conoscenza umana: la memoria come forma di sapere. La presentazione di tale tipologia di apprendimento è stata affidata all'esibizione dei materiali conservati nell'Archivio dell'istituzione, che ad oggi viene presentato come memoria fisica e tangibile della Biennale e luogo in cui si sedimenta la conoscenza

²¹⁸ La stessa struttura della sezione *Catalogo completo dei documenti esposti* nel volume sull'esposizione sembra ricalcare l'inventario di un archivio: l'elenco dei materiali è stato ordinato secondo un principio di successione cronologica e l'indicazione di ogni oggetto è stata provvista della collocazione all'interno dell'ASAC e talvolta del numero di inventario, per cui si veda ASAC, Gioni Massimiliano, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, cit., pp. 138-155.

dell'istituzione. Tramite l'itinerario espositivo, delineato come “passeggiata tra i frammenti della vita centenaria della Biennale”²¹⁹, si è voluto invitare il visitatore ad acquisire una prima conoscenza della storia dell'ente tramite la presentazione di testimonianze ed episodi significativi per stimolarne la curiosità.

3.3 Il ruolo dell'ASAC e l'uso dei suoi materiali in funzione dell'esposizione

Con il trasferimento al Vega dell'Archivio e la resa delle collezioni fruibili al pubblico, si sono potuti realizzare diversi progetti di sviluppo del patrimonio archivistico. Esemplicative sono le mostre realizzate nel portico di Ca' Giustinian, sede centrale della Biennale, che dal 2009 vengono curate dall'Archivio, spesso in collaborazione con i direttori di settore²²⁰. Si è cercato di affiancare, infatti, alla frequentazione dell'ASAC da parte dei direttori per la realizzazione dei programmi delle relative manifestazioni artistiche un utilizzo dei materiali contenuti nei Fondi per specifiche operazioni di valorizzazione. I materiali documentari sono stati così coinvolti per progetti espositivi volti alla rievocazione di significative presenze artistiche o edizioni di particolare valore per la Biennale. Queste operazioni hanno inoltre permesso, talvolta, di poter effettuare progetti di restauro e recupero dei documenti selezionati per le finalità espositive²²¹.

La prima esposizione si è avuta nel 2009 con la mostra *Macchina di visione: futuristi in Biennale*²²² in occasione della 53. Esposizione Internazionale d'Arte e del centenario del *Manifesto del Futurismo*. Curata dal Laboratorio Internazionale di Semiotica a Venezia (LISAV) - Università IUAV di Venezia e dall'ASAC la mostra è stata dedicata alla ricostruzione della partecipazione dei futuristi nelle Biennali dal

²¹⁹ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-virtuali/amarcord> [ultimo accesso 23/09/2023].

²²⁰ Il programma di mostre e attività realizzate dall'Archivio è in continuo aggiornamento e visibile nella pagina istituzionale <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0> [ultimo accesso 23/09/2023].

²²¹ Come il già ricordato caso dei murales dalla Brigada Salvador Allende per la manifestazione *Libertà al Cile* del 1974 appositamente restaurati per l'esposizione *Le muse inquiete* del 2020, cfr. ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 224 e p. 441.

²²² La mostra tenuta dal 7 giugno al 22 novembre 2009 è stata curata dalla docente Tiziana Migliore, la scelta dei materiali è stata frutto di una ricerca svolta dai partecipanti al Laboratorio Internazionale di Semiotica a Venezia (LISAV) con il contributo del personale e dei ricercatori dell'Archivio, <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0/macchina-di-visione-futuristi-biennale> [ultimo accesso 23/09/2023].

1926 al 1942 e alle retrospettive o omaggi a loro dedicati nelle diverse manifestazioni fino al 1995, tramite l'esposizione di materiali poco esplorati in precedenza²²³.

Il primo caso di collaborazione tra ASAC e direttori di settore si è avuto invece l'anno successivo con la mostra *La Biennale di Venezia 1979-1980. Il Teatro del Mondo «edificio singolare». Omaggio a Aldo Rossi*²²⁴, curata da Maurizio Scaparro, direttore del settore Teatro dal 1979 al 1982 e ancora dal 2006 al 2009, e iniziata in occasione del Carnevale di Venezia del 2010. Nella ricorrenza dei 30 anni dalla realizzazione del celebre progetto il *Teatro del Mondo* dell'architetto Aldo Rossi è stato proposto un percorso di rilettura della storia dell'architettura teatrale tramite l'esposizione di fotografie, disegni, riproduzioni del progetto, comunicati stampa e filmati. Data la particolare natura del progetto i settori coinvolti nella realizzazione dell'esposizione sono stati il dipartimento di Architettura e di Teatro che, tramite la collaborazione con l'Archivio per la scelta dei materiali, hanno delineato un itinerario volto a ricostruire la vita del singolare edificio dai primi passi di commissione fino al finale utilizzo nella prima edizione del Carnevale di Venezia del 1980 e alla partecipazione al Festival Teatrale di Dubrovnik nello stesso anno²²⁵.

Negli anni a seguire si sono succedute numerose mostre dedicate a: ricorrenze di particolare valore (come la commemorazione dell'Unità d'Italia con l'esposizione *Italia: 150 / Biennale: 116. Tutti i manifesti di 116 anni di vita in mostra*²²⁶ del 2011 o la celebrazione dei 90 anni della Mostra del Cinema con *1932. La prima esposizione internazionale d'arte cinematografica*²²⁷ tenuta dal luglio 2022 al marzo 2023), personalità significative per l'istituzione che si sono contraddistinte per la realizzazione di progetti considerevoli (si ricorda la mostra *Gli "Archi" di Aldo Rossi*

²²³ Dal progetto scientifico è stata inoltre edito uno studio-catalogo a cura di Tiziana Migliore e Beatrice Buscaroli, per cui si veda T. Migliore, B. Buscaroli, *Macchina di visione: Futuristi in Biennale, scegli una stella chiamata Futurismo, viaggerà*, cit..

²²⁴ L'esposizione ha avuto luogo dal 10 febbraio al 31 luglio 2010, <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita/C3%A0/il-teatro-del-mondo-edificio-singolare> [ultimo accesso 23/09/2023].

²²⁵ Dall'esposizione è stato redatto un breve volume in cui sono presenti le presentazioni del presidente Baratta e del curatore Scaparro, brevi saggi esplicativi del progetto architettonico e alcune fotografie in mostra, si veda M. Scaparro, *Biennale di Venezia, Il Teatro del mondo edificio singolare: omaggio a Aldo Rossi. La Biennale di Venezia 1979-80*, Venezia, La Biennale, 2010.

²²⁶ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita/C3%A0/italia-150-biennale-116> [ultimo accesso 23/09/2023].

²²⁷ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita/C3%A0/1932-la-prima-esposizione-internazionale-d%E2%80%99arte-cinematografica> [ultimo accesso 23/09/2023].

per la 3. Mostra Internazionale di Architettura 1985²²⁸ tenuta dal giugno 2012 al gennaio 2013 o l'esposizione *Il Carnevale squarcia la nebbia*²²⁹ in onore di Maurizio Scaparro del 2022), manifestazioni di grande innovazione per i settori (esemplificative le ricostruzioni dell'esposizioni di Arti Visive del 1999 con la mostra *1999 dAPERtutto*²³⁰, tenuta dal maggio 2015 al giugno 2016, e ancora per l'edizione del 2001 con l'esposizione *Biennale Arte Duemila e uno*²³¹ del 2016), infine sono state realizzate mostre per valorizzare singoli materiali conservati nell'Archivio (come l'esposizione del 2013 *20 anni di maschere e costumi: mostra dalla collezione di bozzetti dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC*²³² o l'esposizione del 2023 *B74-78. Lorenzo Capellini. Un racconto fotografico*²³³). Tra questi progetti rientra l'esposizione del 2013 *Amarcord*. Per la sua realizzazione il curatore Massimiliano Gioni ha attinto a documenti, lettere, testimonianze e ricordi di vario genere per ricomporre un “calendario di frammenti”²³⁴ volto a ricostruire la storia dell'istituzione.

L'affidamento della curatela delle mostre del Portego ai direttori di settore rientra dunque tra i progetti di valorizzazione sviluppati dall'ASAC in seguito ai restauri della sede di Ca' Giustinian del 2010 e al consolidamento delle collezioni nella sede del Vega, ma dalla visione complessiva delle esposizioni sembra che il proposito abbia coinvolto principalmente i settori di Musica, Teatro e Danza. Prima della realizzazione della mostra *Amarcord*, infatti, i precedenti di una collaborazione tra Archivio e curatore dell'Esposizione d'Arte sono riconducibili ad un solo caso, in cui peraltro il

²²⁸ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20C3%A0/gli-%E2%80%9Carchi%E2%80%9D-di-aldo-rossi> [ultimo accesso 23/09/2023].

²²⁹ ASAC, *Il carnevale squarcia la nebbia: Venezia, Scaparro, la Biennale 1980, 1981, 1982, 2006 dall'Archivio storico della Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2022 e <https://www.labiennale.org/it/asac/il-carnevale-squarcia-la-nebbia#:~:text=Si%20terr%C3%A0%20dal%2017%20febbraio,Il%20Carnevale%20squarcia%20la%20nebbia> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³⁰ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20C3%A0/1999-dapertutto> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³¹ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20C3%A0/biennale-arte-duemila-e-uno> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³² <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20C3%A0/20-anni-di-maschere-e-costumi> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³³ L'esposizione è stata realizzata per valorizzare l'acquisizione del Fondo Lorenzo Capellini, un archivio realizzato con un numero consistente di documenti e fotografie originali del fotografo. <https://www.labiennale.org/it/news/l%E2%80%99archivio-storico-delle-arti-contemporanee-acquisisce-il-fondo-lorenzo-capellini> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³⁴ ASAC, C. Baldacci, M. Gioni, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione internazionale d'Arte*, cit., introduzione.

coinvolgimento del direttore di settore sembra esser stato minore: nel 2011 la curatrice della 54. Biennale d'Arte – *ILLUMInazioni* Bice Curiger è stata coinvolta nella realizzazione della mostra *VIDEO MEDIUM INTERMEDIUM*, ma il suo operato sembra essersi svolto unicamente in una selezione delle opere da esporre e ad un loro divisione attorno a sette nuclei tematici²³⁵. La realizzazione della mostra del 2013 *Amarcord* sembra quindi costituire il primo caso di effettivo coinvolgimento del direttore della Biennale d'Arte come curatore di una mostra in collaborazione con l'ASAC. Nonostante la ripetizione biennale dell'Esposizione d'Arte, inoltre, non si sono avute altre occasioni di coincidenza delle curatele: l'eventualità di inserire le mostre del Portego tra le manifestazioni collaterali delle rassegne d'arte o realizzare dei progetti connessi ai temi scelti dai curatori con i materiali d'Archivio non sembrano aver costituito negli anni delle opportunità espositive prese in considerazione. Fino ad oggi *Amarcord* costituisce quindi un unicum tra i progetti realizzati nel Portego.

Il contesto culturale in cui si è andata a realizzare l'esposizione è stato caratterizzato da una particolare attenzione negli spazi della Biennale sul rapporto tra attività espositiva e archivi. Nel novembre 2013 è stato tenuto, infatti, presso il Teatro Piccolo Arsenale la seconda edizione del Convegno Internazionale “Archivi e Mostre”, organizzato dall'ASAC e presieduto dal presidente Baratta. L'edizione è stata realizzata nell'ambito della 55. Esposizione Internazionale d'Arte ed è stata organizzata in due giornate che hanno visto coinvolti archivisti, curatori e critici d'arte in un dibattito politematico: l'uso degli archivi ne *Il Palazzo Enciclopedico* (con intervento del curatore Massimiliano Gioni), l'organizzazione della memoria in funzione delle esposizioni, il potenziale degli archivi in Italia, infine il ruolo del documento d'archivio nell'arte contemporanea. Il primo convegno si era avuto l'anno precedente nell'ambito della 13. Mostra Internazionale di Architettura con il proposito di essere ripetuto “ogni anno in occasione di ogni Mostra di Arte e di Architettura”²³⁶.

²³⁵ Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *VIDEO MEDIUM INTERMEDIUM*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%3%A0/video-medium-intermedium> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³⁶ <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%3%A0/convegno-internazionale%2%80%9Carchivi-e-mostre%2%80%9D> [ultimo accesso 23/09/2023].

Il proposito ha trovato effettiva realizzazione per quattro edizioni, scandendo annualmente le attività promozionali dell'ASAC fino al 2015. Dalle edizioni sono inoltre stati editi dei volumi contenenti gli interventi dei professionisti chiamati a partecipare ai convegni (ASAC, *Archivi e mostre: atti del primo convegno internazionale “Archivi e mostre”*, Venezia, La Biennale, 2013; ASAC, *Archivi e mostre: atti*

L'obiettivo dei convegni era di presentare una riflessione sull'uso degli archivi nelle manifestazioni Biennale da parte di curatori e artisti e di mostrare come l'impiego di tali spazi non fosse finalizzato alla sola ricerca storiografica, ma potesse attivare processi ed esperienze diversificate per la conoscenza del Novecento e del contemporaneo²³⁷. Nell'esposizione non emerge alcuna traccia delle riflessioni riportate nei convegni, ma sembrerebbe forzato escludere una connessione tra la sua realizzazione e il clima di interesse nei confronti degli archivi che animava la Biennale e il dibattito culturale all'epoca.

Come quanto indicato dal curatore: "*Amarcord* è un'incursione nelle stanze della memoria dell'archivio della Biennale di Venezia"²³⁸. La selezione dei materiali esposti ha quindi ricalcato le volontà curatoriali di una ricostruzione nostalgica: l'orientamento principale si è rivolto verso una selezione delle testimonianze dirette di coloro che hanno partecipato attivamente alle attività dell'istituzione come lettere manoscritte e cartoline di artisti, telegrammi, corrispondenza di curatori e organizzatori delle manifestazioni. Di particolare rilievo è stata la presenza dei video che hanno rappresentato degli strumenti funzionali ad arricchire il racconto con testimonianze dirette provenienti dai protagonisti delle stesse manifestazioni e sono stati dispositivi visivi in grado di vivacizzare l'itinerario. A corredare il racconto testimoniale e arricchire di veridicità storica l'esposizione sono stati inoltre inseriti documenti ufficiali e fonti istituzionali quali cataloghi delle manifestazioni, fotografie degli allestimenti, schede di prestito di opere, ancora decreti di riforma dell'ente.

Data l'eterogeneità dei materiali le collezioni coinvolte nella selezione dei documenti sono state diverse. Sommariamente si può evidenziare come: la Biblioteca e il Fondo Editoriale siano stati oggetti di consultazione per la scelta dei cataloghi delle edizioni d'Arte; la Fototeca sia stata approfonditamente visionata e le fotografie selezionate siano state scelte principalmente per la rappresentazione o di allestimenti o di

del secondo convegno internazionale "Archivi e mostre", Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia, 2014; ASAC, *Archivi e mostre: atti del terzo convegno internazionale "Archivi e mostre"*, Venezia La Biennale, 2015).

²³⁷ Come indicato dal presidente Baratta nel primo convegno: "L'Archivio Storico è il luogo da cui e verso il quale transitano le memorie e i documenti del passato, ma è anche il luogo col quale traguardiamo il futuro", per cui si veda <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita/C3%A0/secondo-convegno-internazionale-%E2%80%9Carchivi-e-mostre%E2%80%9D> [ultimo accesso 23/09/2023].

²³⁸ ASAC, M. Gioni, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, cit., p. 7.

personalità astanti alle manifestazioni; dal Fondo Storico siano stati estrapolati le lettere, gli autografi come cartoline, telegrammi, decreti e comunicati stampa; la Raccolta documentaria sia stata esaminata per la scelta dei ritagli stampa, delle recensioni o delle schede di notifica di partecipazione; la Mediateca e la Cineteca siano state consultate per la selezione di video interviste ad artisti o curatori estrapolati da documentari. Una particolare selezione è stata, infine, effettuata nel Fondo Artistico: l'esposizione di opere, disegni e progetti commissionati appositamente dall'istituzione o donati dagli artisti ha comportato una scelta accurata di documenti pertinenti che ha portato ad esporre materiali spesso firmati dagli stessi artisti²³⁹.

Il mosaico derivante dalla selezione delle collezioni esposte è stato estremamente vario e le modalità di presentazione dei documenti sono state coerenti con il singolare supporto fisico e le esigenze specifiche di ogni materiale. I manifesti, le opere e i materiali originali sono stati inseriti in apposite bacheche per preservarne la conservazione e non nuocere alla loro preservazione nel tempo. Le fotografie sono state riprodotte e ristampate su materiale idoneo ad una visione definita: la possibilità di creare nuovamente per l'esposizione i documenti fotografici ha permesso di effettuare un ingrandimento per i materiali su cui si voleva porre una particolare attenzione. I materiali audiovisivi sono stati riprodotti su schermo tramite l'inserimento di appositi dispositivi sui pannelli e dotati di cuffie per l'ascolto. Nonostante i linguaggi specialistici ciò che si è cercato di realizzare è stata una visione democraticamente ugualitaria dei documenti esposti come prove testimoniali di medesima importanza e strumenti funzionali ad una narrazione ricostruttiva della storia della Biennale.

Il ruolo dell'Archivio nell'esposizione è stato quello di una fonte di conoscenza per le ricerche del curatore e di deposito di riferimento per la selezione dei materiali. Nelle attività di ricerca l'Archivio è stato assunto come mappa di conoscenza primaria e ha permesso di documentare e fornire elementi di certezza nella ricostruzione della storia della Biennale. La ricchezza dell'Archivio e la possibilità di consultare fonti dirette hanno sicuramente costituito fattori di privilegio per la conoscenza delle evoluzioni di cui è stata soggetto l'istituzione. In una seconda fase, l'Archivio è stato utilizzato come

²³⁹ I materiali firmati dagli autori sono stati minuziosamente specificati nel *Catalogo completo dei documenti esposti*, per cui si veda *ivi*, pp. 138-155.

luogo di selezione per i materiali da esporre, acquisendo una funzione ancillare di bacino di raccolta di documenti coerenti alle volontà curatoriali. L'impiego dell'Archivio in funzione dell'esposizione è stato quindi connotato da una valenza prettamente strumentale: i materiali sono stati presentati come "oggetti del tempo",²⁴⁰ testimonianze silenziose in grado di dar visibilità pratica agli episodi selezionati ai fini della ricostruzione storica. Il documento è stato assunto come oggetto evocativo ed emozionale, uno strumento per ricordare memorie e intessere la narrazione. Un tale tipo di scelta espositiva ha fatto sì che i documenti d'archivio non siano stati inseriti in coordinate storiche e interpretative idonee a favorire una comprensione del ruolo che originariamente avevano assunto come oggetti "vivi", connessi intimamente alle azioni di precisi attori e iscritti in specifiche circostanze. Non si è cercato, inoltre, di ricostruire delle interrelazioni o collegamenti temporali, spaziali o interdisciplinari tra i materiali, che nell'esposizione vengono quindi presentati come ricordi, fantasmi del passato, privi di un vero e proprio spessore storico come anche di un possibile ruolo di chiavi di lettura di un periodo. Il lavoro culturale dell'Archivio sembra essere così stato messo a tacere a favore di uno puramente ancillare. Ciò che emerge è stata l'assunzione dell'ASAC come luogo di studio, deposito di memoria e bacino di raccolta da cui estrapolare i materiali espositivi.

Più che una vera e propria mostra archivistica, data l'assenza di apparati testuali e critici in grado di sostenere la macchina argomentativa, *Amarcord* si è delineata come mostra storica realizzata tramite documenti d'archivio. Può essere quindi recepita come una pratica esemplificazione delle possibilità che i materiali d'archivio possono assumere come ottimale strumento per la costruzione di narrazioni memoriali e testimonianze nella ricostruzione di stratificate vicende storiche.

²⁴⁰ ASAC, *Archivi e mostre: atti del secondo convegno internazionale "Archivi e mostre"*, cit., p. 170.

Capitolo quarto: *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale (1977/1978)*

4.1 Contestualizzazione storica

In Italia gli anni Settanta hanno costituito un decennio contraddittorio e controverso, segnato dal maturare di cambiamenti che hanno alterato in maniera viscerale il quadro sociale, politico ed economico. I fattori principali che segnarono la profonda trasformazione possono essere individuati nell'intensa mobilitazione sociale, nell'alto grado di instabilità politica dettata dalla scomposizione e ricomposizione dei blocchi di potere partitici che evidenziarono una crescente difficoltà di governo, infine nella trasformazione repentina di equilibri economici internazionali che comportò un ripensamento delle politiche monetarie finora attuate.

Il decennio si aprì con la decisione del presidente degli Stati Uniti Richard Nixon di sospendere la convertibilità del dollaro in oro, nell'agosto del 1971, rompendo l'ordine finanziario instaurato con gli accordi di Bretton Woods nel 1944 che avevano consentito un periodo di favorevole espansione alle economie occidentali. Su questa azione economica decisiva venne ad aggiungersi nel 1973 l'emergenza petrolifera dovuta alla scelta dell'OPEC di aumentare il prezzo del petrolio grezzo e dei suoi derivati, provocando una crisi energetica senza precedenti. In Italia trovarono così interruzione le condizioni di stabilità nei cambi che erano state premesse decisive per l'ascesa economica del dopoguerra e fu necessario adottare una politica di risparmio energetico varando delle misure restrittive per contenere i consumi, come il divieto di circolazione di mezzi privati nei giorni festivi, il bando di insegne luminose animate di grandi dimensioni o la chiusura anticipata di cinema e locali di pubblico spettacolo. All'instabilità economica si aggiunsero disordini politici e sociali di notevole importanza. La fine degli anni Sessanta era stata segnata dalle contestazioni studentesche e dall' "autunno caldo", un periodo di strenue lotte sindacali operaie. Il panorama di conflittualità permanente continuò nel decennio successivo e nuovi movimenti di violenza acuirono il disagio sociale: la strategia della tensione e il terrorismo rosso²⁴¹. L'Italia venne segnata da disegni eversivi realizzati tramite atti

²⁴¹ Per un'analisi dei fenomeni di terrorismo nazionale è stato assunto come testo di riferimento N. Tranfaglia, *Un capitolo del "doppio stato". La stagione delle stragi e dei terrorismi*, in *Storia dell'Italia repubblicana. Volume terzo. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, Torino, Einaudi, 1997,

terroristici effettuati da gruppi estremisti, volti a diffondere paura e insicurezza nella società, al fine di destabilizzare la situazione politica per suscitare un disfacimento degli equilibri precostituiti, per influire sul sistema democratico e auspicare svolte politiche di stampo radicale²⁴².

Vennero attuate diverse riforme nel tentativo di proporre una regolamentazione legislativa confacente alle nuove istanze sociali, anche se ciò che emerse sempre di più fu l'inadeguatezza della classe politica di rispondere in maniera efficace e aggiornata alle molteplici esigenze del Paese. Il 12 maggio 1974 si ebbe il referendum abrogativo pro o contro la legge n. 898 del 1° dicembre 1970 che aveva istituito il divorzio in Italia. Nelle primavera del 1975 ad essere oggetto di riforma fu il diritto di famiglia²⁴³: si stabilì il principio di parità tra i coniugi e si tentò così di eliminare la supremazia dell'uomo come capofamiglia e la concezione di famiglia come sistema patriarcale e piramidale. Inoltre, nel 1978 vennero introdotte due leggi fondamentali: con la legge n. 174 del 22 maggio 1978 vennero abrogati gli articoli del Codice penale che riconoscevano tutte le forme di interruzione volontaria di gravidanza come reati e vennero disciplinate le modalità di accesso all'aborto; infine, l'approvazione della "Legge Basaglia", la legge n. 180 del 13 maggio 1978, riformò l'organizzazione del trattamento sanitario e psichiatrico ospedaliero e territoriale e istituì la chiusura delle strutture manicomiali.

A segnare profondamente in tutta la penisola il dibattito pubblico fu un'accesa azione collettiva che portò all'affermazione di numerosi movimenti di lotta sociale, come il movimento femminista o il movimento napoletano dei disoccupati organizzati²⁴⁴. Il 1977 fu l'anno che segnò l'apice del fenomeno dello spontaneismo, inteso come

pp. 7-81. In particolare, per l'analisi del fenomeno negli anni Settanta si vedano i paragrafi *Le origini della "strategia della tensione"* (pp. 11-26), *Il terrorismo "nero" e le stragi* (pp. 27-42), *Il terrorismo "rosso". Dalle Brigate Rosse a Prima Linea* (pp. 43-62).

²⁴² La pervasività del terrorismo nella società italiana è stata ampiamente segnalata dallo storico Enzo Santarelli: "dopo la strage di Milano [n.d.r. la strage di piazza Fontana del 12 dicembre 1969], la violenza politica attraverso la vicenda repubblicana fino a diventare un connotato essenziale degli anni settanta", E. Santarelli, *Storia critica della Repubblica. L'Italia dal 1945 al 1994*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 235. Evidenza di questo fu il numero di stragi particolarmente elevato: "secondo un'attenta indagine quantitativa, tra il 1969 e il 1982 si sono avuti in Italia 6153 attentati non rivendicati e 2712 rivendicati da organizzazioni clandestine: con la conseguenza di 351 morti e 768 feriti" (ivi, p. 236).

²⁴³ Legge 19 maggio 1975, n. 151 (*Riforma del diritto di famiglia*) e Legge 8 marzo 1975, n. 39 (*Attribuzione della maggiore età ai cittadini che hanno compiuto il diciottesimo anno e modificazione di altre norme relative alla capacità di agire e al diritto di elettorato*).

²⁴⁴ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 490-499.

“forma di lotta emergente spontaneamente dalle masse rispetto alle direttive dei partiti e dei sindacati”²⁴⁵, con la formazione del “Movimento del ‘77”²⁴⁶ che trovò nelle università, sempre più affollate, l’epicentro d’azione e auspicò, in un momento di disagio giovanile e crisi delle progettualità politiche, una rivoluzione culturale²⁴⁷.

Gli anni Settanta hanno rappresentato un periodo di profondo cambiamento e rinnovamento per la Biennale di Venezia. All’inizio del decennio dopo il terremoto culturale verificatosi con le contestazioni del 1968 le derivanti necessità di assestamento comportarono diverse operazioni di revisione e aggiornamento della regolamentazione dell’ente che terminarono con l’emanazione di un nuovo statuto, sancito dalla legge n. 438 del 26 luglio 1973²⁴⁸. La Biennale venne riconosciuta come un “istituto di cultura democraticamente organizzato”²⁴⁹ volto alla promozione di attività permanenti e all’organizzazione di manifestazioni internazionali nel campo delle arti²⁵⁰. Per offrire un distacco dal passato si propose di costruire un’unica rassegna d’arte all’anno di lunga durata in cui far confluire le manifestazioni artistiche, teatrali, musicali e cinematografiche dei diversi settori. La Biennale fu così proposta

²⁴⁵ Treccani – vocabolario online, *Spontaneismo*, s.d., <https://www.treccani.it/vocabolario/spontaneismo/> [ultimo accesso 23/09/2023].

²⁴⁶ Il movimento del ‘77 “fu una cerniera preziosa, e fragile, nella storia delle mobilitazioni politiche novecentesche. Fu un movimento che, senza trovarvi risposta, formulò ed espresse con inusitata radicalità [...] tre domande che pervadevano e da allora non hanno cessato di interrogare le società occidentali, mettendo in questione le basi della cultura della società di massa e fordista su cui si erano costruite: come può configurarsi un’azione politica che non sia espropriatrice delle prerogative individuali? Qual è il ruolo del lavoro in una vita sociale basata primariamente sulla incentivazione dei consumi? E, infine, con quali modalità la soggettività individuale può esprimersi, soddisfacendo i propri desideri, senza dover contrapporre la violenza fisica alla violenza delle forme di controllo e subordinazione sociale?”, M. Galfré, S. Neri Serneri, *Il movimento del '77: radici, snodi, luoghi*, Roma, Viella, 2018, p. 11-12.

²⁴⁷ La base di partenza del movimento viene solitamente rintracciata nelle misure restrittive ai piani di studio e agli appelli d’esame proposte con una circolare dal ministro dell’istruzione Franco Maria Malfatti nel dicembre 1976 che scatenarono, insieme all’idea di introdurre il numero chiuso nelle università, diverse proteste studentesche. Seguì una mobilitazione studentesca giovanile e operaia che si manifestò nell’occupazione delle sedi universitarie e in scontri diretti con dirigenti partitici o sindacalisti (come la cacciata nel febbraio 1977 del presidente della Cgil Luciano Lama durante un comizio all’università La Sapienza di Roma) e con le forze dell’ordine.

²⁴⁸ Per la nomina dei membri del consiglio direttivo però sarà necessario attendere l’anno successivo. Dal 1974 venne eletto come presidente il socialista Carlo Ripa di Meana e come segretario generale l’ex soprintendente de La Fenice, il democristiano Floris Ammannati (1974-1978).

²⁴⁹ Questo quanto riportato nell’articolo 1 della legge n. 438 del 26 luglio 1973, per una visione integrale del testo con successive modifiche si veda *La Biennale di Venezia, Nuovo ordinamento dell’Ente autonomo La Biennale di Venezia: Legge 26 luglio 1973, n. 438 con le modifiche introdotte dalla Legge 13 giugno 1977, n. 324*, Venezia, La Biennale, 1977.

²⁵⁰ Le attività previste dallo statuto che i settori dovevano proporre consistevano nella “documentazione, conoscenza, critica, ricerca e sperimentazione” pertinenti alle discipline di riferimento (ivi, p. 3).

come laboratorio di sperimentazione internazionale²⁵¹ e il programma di attività delineato venne articolato in quattro punti principali: si doveva cercare di instaurare con il pubblico un tipo di rapporto diverso basato su un suo coinvolgimento non solo come fruitore passivo, ma come protagonista, interlocutore e partecipante attivo nell'esecuzione delle manifestazioni; era necessario operare uno sforzo di maggiore collaborazione con i Paesi non inseriti nel sistema dell'arte contemporanea come le nazioni che da anni erano ricorrenti nelle manifestazioni Biennale (USA, paesi europei, Giappone); veniva proposto un rinnovamento delle manifestazioni che, da un'impostazione stagionale e festivalistica, ora venivano realizzate come attività permanenti distribuite su tutto l'anno; si tentava di estendere le attività della Biennale ad una porzione più ampia di territorio, coinvolgendo più luoghi dell'isola e ad essa adiacenti in terraferma, al fine di promuovere un decentramento culturale degli spazi dell'arte.

Le rassegne dei festival del dopoguerra erano state strutturate come manifestazioni informative in cui si era tentato di recuperare le tendenze artistiche non esposte durante gli anni del fascismo tramite mostre retrospettive. In contrapposizione a tale indirizzo negli anni Settanta la formula espositiva venne aggiornata e impostata come esemplificazione della sperimentazione artistica: si decise di individuare "un tema comune che, preciso ma flessibile a diverse interpretazioni, fungesse da sistema di controllo dell'eterogenea struttura della Biennale"²⁵² e di inserire nelle manifestazioni il lavoro progettuale come metodo di ricerca e le fasi preparatorie come parti integranti delle edizioni.

Tra il 1974 e il 1977 vennero così realizzate annualmente manifestazioni interdisciplinari e rassegne dal carattere innovativo, talvolta anche dall'impostazione fortemente politicizzata. Nel 1974 e nel 1975 si decise di non numerare le manifestazioni: la rassegna del 1974, intitolata *Per una cultura democratica e antifascista*²⁵³, fu dedicata al Cile che dall'anno precedente era sotto la dittatura di

²⁵¹ La programmazione così progettata verrà ufficialmente approvata nel *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1979)* approvato dal consiglio direttivo il 12 luglio 1974 e pubblicato nel luglio successivo (S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 231).

²⁵² S. Catenacci, "L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976": note da un libro mai realizzato, in *In corso d'opera: Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma, Campisano editore, 2015, p. 318.

²⁵³ L'approvazione del *Piano quadriennale* un anno dopo l'emanazione del nuovo statuto non permise il tradizionale invito delle partecipazioni straniere all'Esposizione d'Arte e comportò la necessità di una

Augusto Pinochet, nel 1975 vennero invece svolte per sette mesi diverse iniziative per promuovere un'indagine sperimentale sugli "aspetti civili, sociali, politici, morali del contemporaneo"²⁵⁴ (il titolo venne a tal riguardo definito come *Un laboratorio internazionale*²⁵⁵). Il 1976 fu l'anno di ripresa del ciclo delle tradizionali mostre biennali e le manifestazioni dei diversi settori, che furono svolte contemporaneamente, vennero indette a sostegno della Spagna che dopo 36 anni celebrava la fine della dittatura franchista²⁵⁶. Nel 1977, infine, venne realizzata la rassegna *La Biennale del dissenso culturale* incentrata sulla produzione artistica non allineata ai diversi regimi mondiali del blocco comunista. La creazione della manifestazione si rivelò particolarmente difficoltosa per diversi motivi: l'esagitato clima politico e i dissidi tra i partiti, nello specifico quelli tra partito comunista e partito socialista, si rifletterono nell'assegnazione delle cariche dell'ente; la rassegna suscitò inoltre la contrarietà dell'URSS e la conseguente minaccia del ritiro di Mosca e degli alleati dalle attività della Biennale del 1978, minaccia che infine si concretizzò in un'assenza di partecipazione per i successivi quattro anni, fino al 1982²⁵⁷; la tensione diplomatica e le pressioni politiche esercitate, infine, nel tentativo di influire sulla manifestazione artistica portarono infine a delle iniziali dimissioni del presidente Carlo Ripa di Meana che riprese l'incarico solo su invito del sindaco di Venezia e vicepresidente della Biennale, Mario Rigo (1975-1985). Nonostante le difficoltà e i tempi ristretti per

riorganizzazione. Si decise di realizzare una rassegna interdisciplinare d'interesse internazionale e con un'impostazione politica coerente con la nuova linea programmatica dell'istituzione. Per una definizione completa delle iniziative svolte nelle sei settimane di attività si veda Biennale di Venezia, *Cataloghi delle manifestazioni "Per una cultura democratica e antifascista": Venezia, 5 ottobre - 17 novembre 1974*, S.I., s.n., 1974.

²⁵⁴ S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 244.

²⁵⁵ Le attività proposte sono state ricordate nel volume: Biennale di Venezia, *La Biennale: un laboratorio internazionale*, Venezia, La Biennale, 1975.

²⁵⁶ Le manifestazioni impegnate politicamente e intitolate *Omaggio alla Spagna democratica* sono state effettuate durante tutti i quattro mesi della programmazione delle attività. Secondo quanto dichiarato dalle fonti istituzionali: "La Biennale 1976 ha dedicato la parte centrale del suo programma 1976 alla Spagna antifranchista, volendo così, forse per la prima volta nella storia dei rapporti tra cultura e politica, impegnare il meglio delle proprie capacità progettuali e realizzative a sostegno di una lotta per la libertà e la cultura di un paese straniero segnato duramente da una guerra tragica e da una interminabile dittatura, e teso verso la riconquista della democrazia", Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., pp. 150-183.

²⁵⁷ La concreta realizzazione della manifestazione porterà alla mancata partecipazione di URSS e di paesi affiliati come la Germania dell'Est, l'Ungheria, la Cecoslovacchia e la Polonia (S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 312).

l'organizzazione²⁵⁸, la rassegna fu realizzata dal 15 novembre al 15 dicembre, consistendo in quattro mostre in diverse sedi, convegni di storia, incontri-dibattiti, seminari internazionali e proiezioni cinematografiche²⁵⁹.

In questi anni particolarmente concitati, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, chiuso al pubblico dal 1972, fu sottoposto a diversi cambiamenti che portarono, alla fine del decennio, a poter realizzare un'intensa programmazione di iniziative in conformità alle "attività permanenti di carattere collettivo previste dal nuovo ordinamento della Biennale"²⁶⁰.

Il 17 luglio 1976 l'Archivio venne riaperto al pubblico in una nuova sede: il palazzo di Ca' Corner della Regina²⁶¹. Lo spostamento delle collezioni dagli angusti locali al secondo piano di Ca' Giustinian in una sistemazione di ampie dimensioni consentì di rispondere idoneamente alle esigenze di conservazione, fruizione e valorizzazione delle collezioni²⁶². Il ciclo di attività programmato con il ripristino delle funzioni dell'Archivio venne ideato seguendo due linee guida: in primo luogo garantire un utilizzo e una fruizione del patrimonio documentale migliore rispetto al passato "attraverso una caratterizzazione storico-critica e didattica in funzione di un servizio pubblico specializzato"²⁶³, infine assicurare un intervento diretto nelle discipline

²⁵⁸ La rassegna era stata inizialmente programmata per l'estate, ma venne posticipata a causa delle tensioni politiche e della difficoltà di ottenere un accordo di maggioranza politica per lo stanziamento di fondi pubblici (M. Bertelé, *Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution*, cit., p. 69).

²⁵⁹ Per il programma di attività della manifestazione si veda Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., pp. 475-482 e Biennale di Venezia, *Il dissenso culturale: 15 novembre-15 dicembre 1977 programma*, Venezia, La Biennale, 1977.

²⁶⁰ Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 494.

²⁶¹ "Dopo la presentazione alla stampa la sera del 16 luglio 1976, presenti il presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana e il conservatore dell'ASAC Wladimiro Dorigo, la cerimonia inaugurale di apertura si è svolta il mattino del 17 luglio. [...] Il presidente, ritracciando le grandi linee del progetto di riapertura dell'Archivio della Biennale chiuso al pubblico dalla fine del 1972 per inagibilità dei locali nella sede di Ca' Giustinian, ha insistito sull'importanza di strutture culturali come quella dell'ASAC per la vita culturale nazionale e internazionale, e per rendere possibile la disseminazione dell'informazione e di strumenti e metodi necessari alla acculturazione autonoma e critica di massa" in Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., pp. 402-403.

²⁶² Le necessità di una bonifica e sistemazione appropriata dei materiali dell'Archivio erano ampiamente conosciute dal personale dell'Archivio che lavorò fin dalla prima acquisizione del palazzo per realizzare un miglioramento delle collezioni funzionale ad una sua preservazione e fruizione pubblica successiva. Lo stato delle collezioni, i necessari lavori di miglioramento e le operazioni da realizzare sono stati minuziosamente documentati nella raccolta di saggi *L'automazione dell'Archivio storico delle arti contemporanee* per cui si veda *ivi*, pp. 1100-1133.

²⁶³ *Ivi*, p. 494.

artistiche contemporanee tramite “nuove acquisizioni documentarie interessanti la vita e lo sviluppo dell’istituto”²⁶⁴.

Esemplificativo della rinnovata programmazione dell’Archivio è stato l’utilizzo dei materiali del Fondo Artistico. Con il trasferimento nella nuova sede la collezione divenne oggetto di nuove operazioni di raccolta, registrazione e sistemazione arrivando ad avere un’ampiezza significativa (nel 1977 vengono contati circa 1200 pezzi²⁶⁵) capace di dare una valevole testimonianza dell’evoluzione artistica moderna. Della collezione vennero inoltre esposti i pezzi più rappresentativi (circa 80 esemplari) nel piano terra del palazzo²⁶⁶, area che fu adibita in seguito anche all’allestimento temporaneo di mostre a rotazione. Dal 1976 al 1977 tali esposizioni, per la cui esecuzione vennero inoltre utilizzati anche ambienti al secondo piano nobile del palazzo²⁶⁷, furono diverse e contribuirono a indirizzare l’ASAC come centro culturale permanente.

Dal luglio 1976 al settembre 1977 venne realizzata, in occasione dell’inaugurazione della sede, una mostra dedicata al fotografo Fulvio Roiter intitolata *Le Venezie* in cui sono state esposte, nell’androne della sede, 30 fotografie in bianco e nero e 33 a colori dell’artista, opere in seguito acquisite nel Fondo Artistico.

Nell’autunno del 1977 una particolare attenzione venne posta alla pratica del *videotape* e numerose iniziative vennero realizzate per la promozione della conoscenza e l’utilizzo del mezzo. Dal 1° al 16 ottobre fu organizzato un ciclo di incontri dal titolo *Artisti e videotape*²⁶⁸ in cui alcuni artisti presentarono i propri lavori video e le proprie

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ivi, p. 1390.

²⁶⁶ Il programma di esposizione del fondo artistico è stato avviato nel 1976. L’allestimento delle opere, affidato a Giorgio Bellavitis, ha visto una selezione dei materiali del fondo essere collocate nell’androne del palazzo al pianoterra, negli ammezzati e nel primo piano nobile nelle sale della biblioteca. Per una conoscenza delle operazioni di restauro degli ambienti del palazzo a scopo espositivo si veda G. Bellavitis, *Note sul restauro di Palazzo Corner della Regina e sull’uso temporaneo del pianoterra come spazio espositivo*, in ASAC, *L’archivio storico delle arti contemporanee a Ca’ Corner della Regina*, La Biennale, 1976, pp. 48-60. A corredare l’esposizione è stato inoltre edito un catalogo dallo stesso ASAC pubblicato nella collana “Fonti, cataloghi, bibliografie” per cui si veda M. Piai, A. S. Scarpa Sonino, *Catalogo del fondo artistico*, cit.

²⁶⁷ “Altre quattro sale laterali dell’ala ovest sono state sistemate e allestite per ricevere le mostre ‘Russolo / L’arte dei rumori 1913-1931’ e ‘Ottant’anni di allestimenti alla Biennale’” in Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 49.

²⁶⁸ La rassegna fu strutturata come serie di interventi, tenuti due volte al giorno, in cui quattro artisti lavoravano alla creazione e produzione di *videotapes* in presenza del pubblico al fine di comprendere al meglio come la specifica produzione artistica potesse essere utilizzata come mezzo di comunicazione di massa. Gli artisti coinvolti nel progetto furono Richard Kriesche, Giuseppe Chiari, Michele Sambin e Jean Otth (ivi, pp. 499-500).

videoinstallazioni al pubblico; dal 26 ottobre al 5 novembre venne tenuto un corso, *Teoria e tecnica del videotape*, da Maria Gloria Bicocchi²⁶⁹, critica d'arte e gallerista che dal 1972 al 1973 aveva fondato a Firenze la prima produzione di video arte in Europa con il centro *Art/tapes/22*; infine, in seguito ad una donazione effettuata l'anno precedente all'ASAC dalla stessa Bicocchi²⁷⁰, fu possibile realizzare una rassegna in cui furono proiettati su grande schermo 39 *videotapes* di artisti e gruppi autonomi e video-interventi di 4 gruppi italiani, intitolata *Gli Art/Tapes dell'ASAC*²⁷¹.

Tra l'ottobre e il novembre furono allestite due esposizioni su un unico tema: la rivalutazione della produzione futurista all'interno delle esposizioni Biennale. La prima, *Russolo, l'arte dei rumori 1913-1931*²⁷², fu una mostra storico-critica sull'attività musicale dell'artista Luigi Russolo in cui furono ricostruiti alcuni *Intonarumori*²⁷³ e sperimentazioni sonore realizzate dallo stesso; nella seconda mostra, intitolata *Tavole parolibere e tipografia futurista*²⁷⁴, venne proposto un itinerario di scoperta di diverse forme di comunicazione grafica futurista e delle ricerche verbo-visuali portate avanti dal movimento tramite l'esposizione di 211 pezzi originali tra cui documenti, manifesti, oggetti, pannelli fotografici, edizioni originali, manifesti, libri, cartoline di diversi artisti futuristi²⁷⁵.

²⁶⁹ Per una conoscenza delle attività della critica di Maria Gloria Bicocchi si veda <https://rewind.ac.uk/people/maria-gloria-bicocchi/#:~:text=Maria%20Gloria%20Conti%20Bicocchi%20nasce,frequentano%20la%20casa%20del%20padre> [ultimo accesso 23/09/2023].

²⁷⁰ La donazione consisteva in “98 nastri di 54 artisti prodotti dalla galleria e 74 nastri di distribuzione, di 29 artisti” e conteneva una produzione realizzata tra 1973 e 1976 che comprendeva “*performances* di artisti europei ed americani, esponenti dell'arte concettuale e comportamentista, della Body Art, della Land Art, della scuola di Vienna, oltre ad una interessante rappresentanza italiana” come quanto riportato in Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 400.

²⁷¹ Per una conoscenza dell'esposizione si veda S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 308; L. Poletto, *L'Esposizione internazionale d'arte di Venezia 1968-1997: organizzazione, metodo, ricezione critica*, [tesi di dottorato] Venezia: Università di Ca' Foscari, 2012, p. 713 e Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 508.

²⁷² Dell'esposizione venne redatto un catalogo, per cui si veda La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle arti contemporanee, *Russolo: L'arte dei rumori, 1913-1931*, Venezia, La Biennale, 1977.

²⁷³ Questi erano mezzi fonici inventati dall'artista ed esposti per la prima volta nel 1913 a Milano utilizzati per la generazione di suoni acustici particolari. Per una conoscenza approfondita dell'invenzione dell'artista e del contesto culturale coevo si veda S. Serafin, *Russolo's Intonarumori: Musical Innovation at the Beginning of the Twentieth Century*, in “International Yearbook of Futurism Studies”, vol. 2, no. 1, 2012, pp. 397-418.

²⁷⁴ L. Caruso, *Tavole parolibere e tipografia futurista: Ca' Corner della Regina, 15 ottobre-20 novembre 1977*, Venezia La Biennale, 1977.

²⁷⁵ Il fine dell'esposizione era di proporre la “riconsiderazione del ruolo determinante che i futuristi, Marinetti in testa, ebbero nella visualizzazione della scrittura, nella realizzazione di poesie e libri-oggetto, nella esplorazione più spregiudicata dell'universo fonetico, all'interno di un movimento di

A terminare l'intenso anno di attività, il 3 dicembre fu infine inaugurata la mostra *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale* in cui venne ricostruita, tramite fotografie e documenti d'archivio, la storia degli allestimenti realizzati per le esposizioni della Biennale.

4.2 L'esposizione: genesi, modalità di svolgimento, descrizione dell'allestimento

L'intervento dell'allestitore è portatore di una valenza e di possibilità critiche proporzionali alla qualità del suo discorso disciplinare ed è un intervento che si pone in termini fortemente dialettici rispetto all'opera sulla quale e per la quale l'allestitore lavora.²⁷⁶

La mostra *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, curata dallo storico dell'arte Giandomenico Romanelli²⁷⁷, si è svolta al secondo piano nobile di Ca' Corner della Regina dal 3 dicembre 1977 al 29 gennaio 1978. L'esposizione è stata ideata come una mostra storico-critica di ricostruzione della storia della Biennale tramite la visione degli allestimenti che hanno scandito le Esposizioni d'Arte veneziane dal 1895 al 1972²⁷⁸.

Ottant'anni di allestimenti alla Biennale ha rappresentato per l'istituzione “un primo significativo tentativo di raccontare la storia della mostra”²⁷⁹, tramite la visione delle installazioni, delle forme e delle strutture che hanno costituito un supporto espositivo

rivoluzione profonda della struttura della comunicazione letteraria e dell'informazione a stampa”, Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 502.

²⁷⁶ G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, Venezia, La Biennale di Venezia Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1977, p. 19.

²⁷⁷ Giandomenico Romanelli si era laureato in Storia dell'Arte presso l'Università di Padova nel 1969 ed era divenuto borsista e ricercatore presso lo stesso Ateneo. Dal 1975 aveva ottenuto la nomina di docente di Storia dell'architettura e dell'urbanistica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Successivamente, nel 1979 vinse il concorso per la direzione dei Musei Civici di Venezia, carica che tiene per un trentennio. Nel 2000 venne nominato direttore Centrale Beni e Attività Culturali del Comune di Venezia e, infine, direttore della Fondazione Musei Civici di Venezia dalla creazione nel 2008 fino al 2011. Nel corso della sua carriera ha curato la ristrutturazione, il restauro e il riallestimento di gran parte degli spazi del sistema museale cittadino, gestendo inoltre la programmazione e la realizzazione di numerose attività espositive.

²⁷⁸ L'inizio della narrazione della mostra in verità è stato fatto coincidere con l'*Esposizione Nazionale Artistica* del 1887, un'esibizione organizzata dalla municipalità di Venezia sulle tendenze artistiche contemporanee affermate sul territorio nazionale. L'esposizione è stata inserita nell'itinerario espositivo poiché considerata come “vera premessa – che si voglia prossima o remota - della Biennale” (G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale, 1976, p. 5), anche se ufficialmente non rientra tra le esposizioni dell'istituzione (essendo stata infatti l'organizzazione fondata ufficialmente nel 1894).

²⁷⁹ C. Ricci, *Installation and display strategies at the Venice Biennale: Prolegomenon*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, a cura di C. Ricci e A. Vettese, cit., p. 100.

alle manifestazioni. Così come La Biennale è stata soggetta a continui cambiamenti nel corso del tempo, allo stesso modo il concetto di allestimento ha subito oscillazioni e mutamenti a seconda della progressione dei criteri espositivi e museografici e del contributo delle singole personalità degli allestitori e dei curatori che vi hanno preso parte. L'itinerario è stato quindi strutturato come viaggio semantico: il termine "allestimento" è stato studiato nelle sue evoluzioni espressive in continua trasformazione tramite una narrazione documentaria e critica che non ha ceduto "alle mode delle storicizzazioni ironiche o delle ricostruzioni enfatiche"²⁸⁰. L'intento curatoriale è stato di offrire un panorama completo della progressione del gusto e del costume espositivo mediante la visione complessiva del percorso di rinnovamento degli allestimenti, progressione di cui La Biennale viene assunta come prova tangibile ed esempio rivelatore in virtù della sua attività sia di agente che di testimone del cambiamento²⁸¹.

La rievocazione delle 36 consecutive edizioni è stata affidata all'esposizione di un vasto numero di oggetti (fotografie, bozzetti, disegni e progetti architettonici, plastici, affiches, tele, mobili, pannelli decorativi e oggetti d'arredo) selezionati sia dalle collezioni dell'Archivio sia ottenuti tramite prestiti²⁸².

²⁸⁰ G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, cit., p. 5.

²⁸¹ Il curatore aveva già avuto occasione di proporre uno studio sugli allestimenti avutisi nelle edizioni Biennali due anni prima dell'esposizione, per cui si veda G. Romanelli, *Gli allestimenti delle Biennali nel Padiglione Centrale*, in Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1976. Eventi del 1975*, cit., pp. 785-796.

²⁸² L'elenco dei prestatori è stato inserito nel catalogo (ivi, p. 20) e ogni descrizione dei materiali non appartenenti all'ASAC è stata corredata con l'indicazione del relativo proprietario.

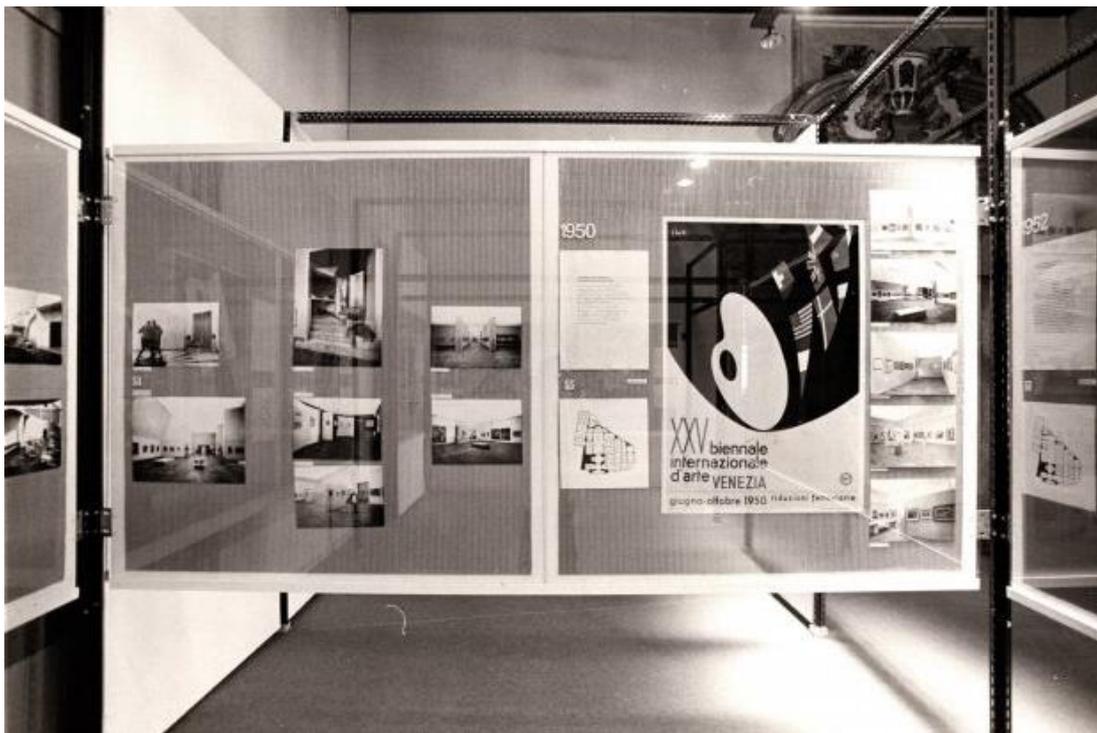


Fig. 4.1 Teche trasparenti per l'esposizione dei documenti

© Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

Per l'allestimento di un complesso così vasto ed eterogeneo di materiali si è deciso di ricorrere a diversi supporti. Le documentazioni cartacee (disegni, manifesti, cartoline, progetti) e fotografiche sono state inserite in bacheche verticali disposte sia parallelamente che perpendicolarmente alle pareti delle sale: tale soluzione ha permesso di ottimizzare lo spazio disponendo i materiali su entrambe le facce dei pannelli e di preservare la documentazione tramite l'inserimento in teche in vetro (Fig. 4.1).

I materiali di ampie dimensioni quali mobili, elementi decorativi (fregi in ceramica, stucchi, vasi) e tele sono stati invece collocati separatamente, talvolta anche pendenti direttamente dal soffitto, e inseriti in spesse strutture lignee aperte: le installazioni si sono così delineate come intelaiature con funzione protettiva e hanno permesso di ottenere una visione completa e plurilaterale dei materiali esposti, attraverso una modellazione differente in funzione del singolo oggetto e delle relative istanze di fruizione (Fig. 4.2).



Fig. 4.2 Mobilio originale esposto nelle strutture in legno

© Nicola Marras

L'effetto finale è stato un complesso di grande impatto visivo sostenuto da due scelte espositive principali: in primo luogo la presenza di numerose testimonianze grafiche ha permesso di creare un'interessante alternanza di stimoli visivi, scandita in particolare dalla ricchezza policroma dei manifesti delle edizioni; in secondo luogo, le diversificate disposizioni spaziali dei materiali hanno comportato un utilizzo quasi totale degli ambienti del palazzo settecentesco e hanno implicato per il visitatore la necessità di aggiornare costantemente le operazioni di fruizione, assecondando le posizioni fatte assumere al singolo oggetto (Fig. 4.3).



Fig. 4.3 Nella sala sono state inseriti oltre alle teche trasparenti pannelli decorativi appesi al soffitto

© Nicola Marras

La ricostruzione degli allestimenti della Biennale è stata presentata secondo un'ottica storico-critica volta a delineare le caratteristiche principali che hanno segnato ogni edizione per ottenere dalla visione d'insieme una conoscenza complessiva dei cambiamenti intercorsi nell'evoluzione delle esposizioni. L'itinerario narrativo ha preso dunque avvio dalle prime edizioni realizzate alla fine del XIX secolo.

Al momento della nascita della Biennale i principali modelli espositivi di riferimento erano rappresentati dai *salons* francesi e dalle grandi esposizioni europee e universali che avevano caratterizzato per tutta la seconda metà dell'Ottocento il panorama culturale. L'eredità acquisita dai primi organizzatori della Biennale da tali prove espositive consistette principalmente nel delineare la struttura delle sale interne come grandi ambienti in cui distribuire le opere a seconda della dimensione e della forma e nell'arricchire gli spazi con tradizionali apparati decorativi e oggetti d'arredo di accompagnamento²⁸³. La tendenza generale, anche per motivi di spazio, era di raggruppare le opere di nazionalità affini in sale comuni, mentre il salone centrale e alcune sale limitrofe erano riservati alle presenze nazionali e straniere più significative. Per quanto riguarda le disposizioni scelte per i generi artistici, nelle prime manifestazioni della Biennale fu rigettata l'affermata prassi coeva di far iniziare le esposizioni con una grande galleria di scultura al fine di creare uno spazio introduttivo di particolare spettacolarità. Fin dalla sua prima edizione, infatti, venne evitato di concentrare nel Padiglione centrale le sculture, cercando piuttosto di dar risalto alla vivacità cromatica e alla diversificazione dei linguaggi propri della pittura. Questo ha fatto sì che l'arte plastica avesse un ruolo visivamente sfavorito rispetto a quella pittorica: le statue vennero poste al centro delle sale "dialogando spesso con difficoltà con quanto appeso alle pareti"²⁸⁴.

Con il passaggio di secolo diversi eventi portarono nuove istanze d'innovazione nel panorama espositivo europeo: nel 1898 l'edificazione a Vienna del Palazzo della Secessione (*Secessionsgebäude*) da parte di Joseph Maria Olbrich mostrò una concreta declinazione architettonica del verbo dell'Art Nouveau e la possibilità di poter aggiornare gli ambienti con novità stilistiche elegantemente qualificate. L'esposizione Universale di Parigi del 1900 e l'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino del 1902 portarono, inoltre, alla visione e all'affermazione di nuove tendenze artistiche e decorative per le forme di allestimento e di arredo. La prima Biennale a recepire gli stimoli di cambiamento fu la Quinta Esposizione Internazionale d'Arte del 1903 nella quale si inaugurò un rinnovato linguaggio ornamentale. Grazie alla

²⁸³ Le sale venivano decorate con "piante varie su treppiedi, qualche pancone ligneo, zoccolo pure ligneo [...] tappezzerie damascate, qualche divano" (ivi, p. 28).

²⁸⁴ F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, cit., p. 103.

promozione del segretario generale Antonio Fradeletto, l'Esposizione venne segnata da due grandi scelte: l'arte nazionale venne suddivisa in sette sale regionali e fu inserita una sezione dedicata all'arte italiana applicata che consentì di dar rilievo alla produzione locale (rimanendo invece le sezioni di scultura e pittura rivolte anche ad artisti internazionali)²⁸⁵. L'esposizione così creata fece emergere le singolarità dei diversi idiomi artistici regionali e permise di visualizzare concretamente le nuove tendenze dell'arte decorativa contemporanea. Con l'edizione del 1903 si inizierà inoltre a dare particolare rilievo ai lavori commissionati dalla Biennale per la decorazione interna delle sale del Palazzo dell'Esposizione, fino al 1914 denominato *Pro Arte*. A tal riguardo, la Quinta Esposizione fu segnata dall'esecuzione da parte di Cesare Laurenti del fregio in ceramica per la decorazione della Sala del ritratto moderno, intitolato *Le statue d'oro*²⁸⁶, attraverso cui si offrì una piattaforma privilegiata di visibilità per l'eclettismo modernista “in bilico tra simbolismi notturni, recuperi storicistici subitì (la ritrattistica matteiniana) o voluti (l'attenzione al bizantino tanto prossima a certa affermata decorazione musiva volgente all'Art Nouveau), boldinismi accattivanti”²⁸⁷.

Avendo constatato un successo di pubblico, si decise per l'esposizione successiva del 1905 di ripetere la struttura organizzativa (gli allestitori delle sale regionali furono i medesimi, ovvero Galileo Chini e Giulio Aristide Sartorio) e di ampliarla alle tendenze artistiche europee accogliendo personalità internazionali chiamate ad allestire le prime sale straniere²⁸⁸.

²⁸⁵ Le spiegazioni dell'inserimento delle sezioni *Mostre regionali d'arte pura e d'arte applicata* sono state inserite nel catalogo della manifestazione, per cui si veda Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Quinta Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1903: catalogo illustrato*, Venezia, Premio Stabilimento Carlo Ferrari, 1903, p. 19.

²⁸⁶ L'opera fu prontamente acquistata dal Comune di Venezia per la Galleria di Ca' Pesaro, ma non fu mai esposta nel museo. Dal 1985 è conservata nel Castello Estense di Mesola, paese del ferrarese che diede i natali all'artista (C. Beltrami, *Cesare Laurenti (1854-1936)*, [Treviso] Zel, 2010, pp. 19-21). Nell'esposizione del 1977 venne riportato del fregio un cartone a matita e tempera di preparazione e un dettaglio dell'opera in prestito dai Musei Civici di Ferrara.

²⁸⁷ G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., p. 30.

²⁸⁸ Nella VI Biennale del 1905 le nazioni che ricevettero sale personali nel Palazzo delle Esposizioni furono la Francia, la Germania, l'Inghilterra, la Svezia e l'Ungheria (Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Sesta Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1905: catalogo illustrato*, Venezia, Premio Stabilimento Carlo Ferrari, 1905, p. 15). Gli allestitori chiamati ad intervenire furono diversi: “Ferdinand Boberg arreda la sala svedese e Frank Brangwyn allestisce, con la collaborazione di Walter Crane, George Frampton e Alfred East, la rassegna britannica decorando la sala con quattro pannelli inneggianti al lavoro manuale. Emanuel Seidl cura la sala tedesca con il massimo rigore, un gruppo di artisti ungheresi organizza la rassegna d'arte magiara, come pure avviene

L'arte decorativa continuò ad affermare una posizione privilegiata anche nella Settima Biennale del 1907 che ruotò attorno all'operato di Giulio Aristide Sartorio nel salone centrale²⁸⁹ e alla collaborazione di Plinio Nomellini e Galileo Chini nella Sala del Sogno²⁹⁰. Le sale vennero caratterizzate dalla coesistenza degli alti fregi policromi e delle decorazioni in gres e ceramica con le recenti tendenze artistiche simboliste di matrice tedesca e belga, esposte lungo le pareti. La scultura venne inserita nell'allestimento sotto forma di arredamento tramite la disposizione di bassorilievi come cimase di camini, decorazioni del mobilio, ornamenti su tavolini e plinti istoriati. Le pratiche d'arredo eseguite nell'esposizione vennero ancora organizzate come accostamento di oggetti, temi e ornati differenti, prive di una definizione unitaria e articolata, dando così testimonianza di non essere ancora in grado di unire in un complesso armonico allestimento e arredo²⁹¹.

Nell'edizione successiva del 1909 fu la commissione per la decorazione della cupola del Palazzo delle Esposizioni a ottenere la maggior attenzione: affidata a Galileo Chini si vedrà la realizzazione di un suggestivo ciclo pittorico articolato in otto figurazioni allegoriche particolarmente magniloquenti corredate da una ricca decorazione, esemplificativa del gusto retorico dell'epoca²⁹².

per la sala francese che vanta un allegorico lucernario in vetro colorato di P. Albert Besnard", Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 511.

²⁸⁹ La decorazione di Sartorio, intitolata *Il poema della vita umana*, era incentrata sull'illustrazione dei miti dell'antichità classica ed era composta da grandi pannelli figurativi attorniti da endecasillabi epigrafici e da dieci pannelli decorativi con cariatidi e figure allegoriche (Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Settima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1907: catalogo illustrato*, Venezia, Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1907, pp. 25-26). Nell'esposizione del 1977 venne mostrata sia tramite riproduzioni fotografiche estrapolate da riviste che tramite un pannello decorativo realizzato in olio su tela, cfr. G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 28; 63.

²⁹⁰ Una ricostruzione accurata delle fasi di preparazione e di esecuzione degli affreschi è stata fornita da Nico Stringa nel saggio *I grandi cicli decorativi 1903-1920* per cui si veda *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, cit., pp. 130-133. In *Ottant'anni di allestimenti* delle decorazioni vennero riportate delle riproduzioni fotografiche e una sezione del fregio con putti e ghirlande (G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., p. 29).

²⁹¹ L'edizione fu rilevante anche per la creazione del primo padiglione straniero, quello del Belgio. La realizzazione dell'edificio porterà ad una continua azione costruttiva nell'area dei Giardini di Castello da parte delle nazioni partecipanti che cambierà radicalmente l'assetto delle esposizioni e troverà termine solo nel 1994.

²⁹² Nonostante le minime disponibilità economiche stanziare per il progetto, Chini accettò prontamente la proposta di Fradeletto per la decorazione della cupola. Dopo aver disposto alcune necessarie modifiche alla struttura architettonica per la realizzazione della pittura a secco realizzò la decorazione in ventuno giorni (ASAC, L. Durante, *Restauro: Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, cit., p. 26). La pittura rimase visibile fino al 1928 quando Giò Ponti venne incaricato dal nuovo segretario generale Antonio Maraini di ristrutturare la sala. Venne così posta una volta completamente

La XI Esposizione Internazionale d'Arte si tenne nel 1910 poiché anticipata di un anno al fine di evitare una sovrapposizione con l'Esposizione d'Arte programmata a Roma per il 1911 in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia. Nonostante non sia stata ricordata per particolari innovazioni espositive l'edizione fu significativa per la presenza della mostra individuale di Gustav Klimt²⁹³: l'impaginazione delle opere dell'artista in muri bianchi intervallati ritmicamente da segni grafici chiari-scuri accompagnò l'esibizione della produzione dell'artista, la cui visione risulterà particolarmente influente sulla cultura figurativa italiana nei successivi anni.

Prova di tale influenza si ebbe nell'ultima Biennale prebellica del 1914: Galileo Chini incaricato della realizzazione dei pannelli decorativi e del complessivo allestimento del salone centrale, memore dell'insegnamento klimtiano, strutturò una decorazione in cui le forme geometriche e antropomorfe si univano all'elemento coloristico, prevalendo sull'intenzione allegorica e creando un complesso armonico di forme, architettura e colori²⁹⁴.

Una volta terminata la guerra, le quattro edizioni tenute sotto la guida del nuovo segretario generale Vittorio Pica (1920-1926) si caratterizzarono per un ritorno negli allestimenti dell'opulenza ostentativa dei primi anni tramite il ricorso a stoffe, tappezzerie e tendaggi. Un cambiamento rilevante si ebbe per i generi plastici: oltre ad un progressivo interesse per l'inserimento di sale personali funzionali alla

bianca e le pareti sottostanti vennero ripulite di ogni ornamento superfluo. Solo nel 1986, con la LII Biennale diretta da Maurizio Calvesi, la cupola venne riscoperta e successivamente, dopo attente indagini conoscitive, nel 2005 fu sottoposta ad interventi di consolidamento e restauro per il ripristino del suo assetto originario (per una conoscenza esaustiva delle operazioni di restauro dell'opera si veda C. Spagnol, *Galileo Chini: la cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2006).

²⁹³ L'allestimento della sala venne affidato personalmente dall'artista all'architetto, designer e scenografo austriaco Eduard Josef Wimmer-Wisgrill che decise di seguire il gusto geometrizzante e lineare della Secessione tripartendo i muri bianchi della sala con sottili fasce decorative e arricchire l'ambiente con raffinate poltrone in vimini. Nell'esposizione *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale* viene riportata una fotografia dell'esposizione per cui si veda G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, cit., p. 31; 69.

²⁹⁴ Come indicato dallo stesso artista nel catalogo dell'esposizione: "Ho cercato di suscitare e diffondere in una Sala d'Esposizione un senso di pacata letizia, mediante una pittura decorativa che si fondesse in armonica semplicità e si equilibrasse con una architettura altrettanto parca. Non soggetti ardui ed astrusi, non quadri! Soltanto gamme e forme di colore e composte tonalità gradevoli; il grafico analitico di un fiore e di una foglia simile a quello di una figura umana; al pilastro materiale architettonico uno corrispondente di fiori, di foglie, di frutta, di colore aureo od argenteo; questo fu il mio proposito", *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, XI° Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1914: catalogo*, Venezia, Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1914, p. 26. Nella mostra del 1977 oltre alle riproduzioni fotografiche sono state esposti tre pannelli originali in tempera, stucco e oro (G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 33; 71-72.

legittimazione storica delle nuove tendenze della scultura italiana, le statue vennero rimosse dal Salone Internazionale, che fu devoluto principalmente per retrospettive storiche, per essere allineate nella veranda che conduceva al salone. Per la prima edizione postbellica, inoltre, Pica chiamò nuovamente Chini affidandogli un triplice compito: modificare architettonicamente il Salone Centrale per ospitare una mostra personale di Plinio Nomellini, restaurare gli affreschi della cupola che era stata impiegata come rifugio antiaereo ed era stata danneggiata da un proiettile, infine provvedere al nuovo apparato decorativo per il salone centrale incentrato sulla celebrazione dell'azione bellica e della vittoria²⁹⁵. Il fregio, riflesso del contesto culturale tardo simbolista, fu l'ultimo ciclo decorativo²⁹⁶ realizzato prima della direzione di Antonio Maraini e si pose come emblema "a sigillo di un'intera fase storica della Biennale e a conclusione di un'epoca della pittura parietale italiana"²⁹⁷. Nel 1928 la guida della Biennale venne assunta dallo scultore Antonio Maraini che portò un rinnovamento linguistico nelle scelte espositive: il retorico elemento decorativo venne abbandonato a favore di chiarezza geometrica e semplicità di forme²⁹⁸. Per la XVI Biennale d'Arte e l'esecuzione delle nuove linee guida stilistiche Maraini si avvalese della collaborazione di numerosi architetti²⁹⁹: Giò Ponti venne

²⁹⁵ Come indicato nel catalogo della mostra del 1977, a seguito dei lavori di ristrutturazione del Padiglione Italia, durante le fasi di allestimento dell'esposizione per Ca' Corner furono ritrovate le tele realizzate da Galileo Chini per la decorazione della sala. La volontà di esporre le opere in mostra comportò un'esecuzione simultanea delle disposizioni espositive in tempo reale alla progressione dei lavori di ritrovamento (G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, cit., p. 6). Nell'esposizione vennero infine esposti cinque dei 14 pannelli decorativi realizzati ad olio da Chini, cfr. *ivi*, p. 33; 73.

²⁹⁶ L'artista "volle così esaltare e fissare in un'espressione pittorica – armonizzante col carattere dell'ambiente e con l'indole delle opere accolte – il genio delle forze combattenti, distinte nell'azione, ma insieme strette e confuse nel sacrificio e nella vittoria", *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, XII° Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1920: catalogo*, Roma-Milano-Venezia, Bestetti & Tumminelli, 1920, p. 18.

²⁹⁷ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, cit., p. 137.

²⁹⁸ Secondo quanto indicato dal regolamento generale dell'esposizione all'articolo 3, l'esposizione "conterrà pitture, sculture, disegni e stampe. Ai fini dell'arredamento trarrà concorso dall'architettura e si gioverà del contributo delle arti minori", *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, XVI° Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928: catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1928, p. 5.

²⁹⁹ "Sin dalla sua nomina ebbe chiaro in mente che la lettura della mostra doveva passare attraverso degli interventi intesi da una parte a promuovere l'architettura in sé e dall'altra a utilizzare l'architettura per una migliore messa in scena della mostra, accompagnata ad un maggiore omogeneizzazione degli spazi", M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2006, p. 93. L'inserimento dell'architettura nelle esposizioni fu parte di un ampio progetto di Maraini per promuovere la Biennale come regina delle arti maggiori realizzato teoricamente tramite l'unione in un'unica esposizione delle discipline artistiche principali.

chiamato per la realizzazione nel Padiglione Centrale della Rotonda, Marcello Piacentini fu incaricato della ristrutturazione del salone centrale, Brenno Del Giudice rinnovò gli spazi della terrazza e del caffè, Duilio Torres curò l'allestimento con stucchi di diverse sale³⁰⁰. L'operato degli artisti e degli architetti nei Giardini seguì uno stile visivo imponente e severo, ma funzionale: le modifiche dei complessi interessati vennero volte alla resa di ambienti monumentali progettati su una forte enfasi per comunicare un senso di grandezza e di trionfo, impostati sulla "ricerca di un ordine simmetrico post neoclassico"³⁰¹ ottenuto tramite chiarezza geometrica e nudità di forme semplici con linee nette, pulite e minimaliste. Sotto la direzione di Maraini l'allestimento interno delle sale non venne più scandito del modello regionalistico e dalla presenza di gruppi geograficamente localizzabili poiché al fine di "creare l'illusione di un linguaggio nazionale"³⁰² e proporre una visione complessiva e unitaria dell'arte italiana le opere vennero divise secondo un criterio di affinità artistica finalizzato ad ottenere un'armonia linguistica tra le opere proposte³⁰³.

Negli allestimenti dei successivi anni si cercò di adeguare la disposizione architettonica all'ordine dei dipinti e di dar pratica esplicazione alla ricerca sulle risorse prospettiche: le sale vennero ritmicamente scandite dalla presenza di nicchie e vetrine assunte come punti di riferimento visivo per la delineazione di forme geometriche scarse e semplici. Maraini tentò di applicare tali indirizzi stilistici per tutti

³⁰⁰ "È nata così 'La rotonda' tutta bianca e luminosa di Giò Ponti, che vi accoglie nell'entrare, 'Il salone delle Feste' di Marcello Piacentini, a larghe alternanze di pilastri e pareti curve che inquadra robustamente la mostra di scenografia, e 'La terrazza' di Brenno del Giudice che sbocca con il respiro di snelle archeggiature prospettivate, sul fresco del canale di Sant'Elena. Mentre più in là, nel cuore stesso dell'esposizione, l'argentea rettilineità della saletta di Gustavo Pulitzer allietata dal rosa di affreschi e di cuscini serici, si alterna al candido incurvarsi degli stucchi di Duilio Torres, alle sagomature del grezzo intonaco voluto da Piero Chiesa per le sue vetrate, e alla intimità della sala che mobili e stoffe di Sartoris e Chessa fanno un ambiente ideale per il bianco e nero", A. Maraini, *L'architettura e le arti decorative alla XVI Biennale Veneziana*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. II, 1927, pp. 49-65, qui p. 56-59.

³⁰¹ C. Di Stefano, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, cit., p. 82.

³⁰² M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2006, p. 79.

³⁰³ "L'inserimento sempre più consistente di artisti legati ai Sindacati, la presenza di funzionari appartenenti allo stesso Ente nelle commissioni giudicatrici, portavano di fatto il potere nelle mani del solo Maraini, che mirava a costruire un linguaggio unitario per tutta l'arte della penisola, tramite l'operazione di selezione e di allestimento. Proprio l'allestimento svolgeva in quest'ottica un ruolo fondamentale essendo stato concepito per livellare le distanze tra gli artisti e le opere, censurando qualunque forma artistica che non fosse omologata al pensiero dominante", C. Di Stefano, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, cit., p. 41.

i 14 anni della sua direzione, fino al 1942, ma concesse infine la riproposizione di elementi decorativi retorici quali figure dipinte e bassorilievi.

Le formule espositive durante gli anni Trenta dovettero andare incontro al gusto fascista che prediligeva una rappresentazione retorica e allegorica di forme classicheggianti e incisive oltre alla preferenza per contenuti razionalistici. Dalla seconda metà degli anni Trenta, inoltre, un ruolo particolare venne acquisito dalla scultura nel Salone dei Concorsi: nella sala i bassorilievi, allineati al regime in quanto illustranti temi ed episodi del fascismo, furono inseriti in pilastri e quinte, accentuando il senso di volumetria architettonica, volte a dividere lo spazio assecondando un “modello espositivo di martellante retorica scenografica”³⁰⁴ che aveva caratterizzato diverse mostre italiane lungo tutto il decennio. Nel tempo, dunque, nelle manifestazioni vennero proposti nuovi modelli espositivi sempre più influenzati dalle pressanti esigenze politiche che portarono ad assumere un tono eroico e propagandistico, sempre più rivolti ad un’exasperazione del concetto di nazionalismo. Con la riattivazione delle iniziative d’Arte della Biennale nel 1948 allestimento e arredamento furono oggetto di un profondo rinnovamento: il cambiamento della sensibilità unito alle necessità di ricostruzione del Paese, conseguenti alle distruzioni belliche, comportarono un recupero delle tendenze mancate durante il ventennio fascista³⁰⁵. La volontà era di “riaprire al pubblico italiano le porte dell’arte contemporanea, chiuse dall’autarchica cultura fascista, cominciando dal mostrarne le fondamenta, vale a dire le opere delle avanguardie di fine Ottocento e dei primi del Novecento”³⁰⁶. Le edizioni dal 1948 al 1956, dirette da Rodolfo Pallucchini nel ruolo di segretario generale, furono quindi dedicate ad un’attività retrospettiva volta al recupero delle manifestazioni artistiche che avevano segnato l’arte contemporanea passata, principalmente occidentale, ma che non avevano avuto occasione di esposizione negli anni prebellici³⁰⁷. Per la ristrutturazione e l’allestimento degli spazi

³⁰⁴ F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, cit., p. 105.

³⁰⁵ “A Venezia la tempesta delle avanguardie rimase invisibile e lì si addobbarono palcoscenici per cose estranee alla vena principale della corrente artistica contemporanea”, F. Miracco, *Le Biennali come erano*, in “L’Unità”, 29 dicembre 1977, p. 3.

³⁰⁶ P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, cit., p. 29.

³⁰⁷ Le motivazioni che portarono al recupero delle passate tendenze sono state enunciate fin dalla prima edizione del 1948: “La Commissione ha tenuto conto di alcuni presupposti, in un certo senso rifacendosi alle premesse del 895: che la Biennale deve documentare quanto di meglio produce oggi l’arte italiana, non chiudendo la porta in faccia alle varie tendenze; che è necessario elevare il livello delle opere

della XXIV Esposizione internazionale d'Arte furono chiamati diversi architetti: Virgilio Vallot per la curatela del padiglione delle arti decorative, Agostino Jacuzzi per la ricostruzione del bar progettato da Del Giudice alla fine degli anni Venti, infine Carlo Scarpa per realizzare interventi nel padiglione Italia e delineare gli allestimenti di sette sale³⁰⁸. A partire dall'edizione del 1948 Scarpa instaurerà un duraturo rapporto di collaborazione con La Biennale per i successivi trent'anni³⁰⁹ fino al 1972 (solo nel 1970 registrerà un'assenza) basato sulla commissione di diversificati lavori: dall'allestimento di gallerie e padiglioni, l'architetto non mancò di operare per la creazione di installazioni temporanee, come la facciata del padiglione Italia nel 1962 che rimarrà per tutti gli anni Settanta³¹⁰, o la realizzazione di sezioni permanenti per le manifestazioni, come il Giardino delle Sculture nel Padiglione Centrale nel 1952³¹¹. Esaurita la missione educativa delle esposizioni con la fine della direzione di Rodolfo Pallucchini, le Biennali degli anni Sessanta si aprirono alla sperimentazione e alle novità artistiche coeve³¹². Le ricerche artistiche e creative emergenti richiesero però uno stravolgimento dell'organizzazione delle mostre che dovevano mostrarsi in grado di assecondare le esigenze delle nuove forme di consumo culturale. Il presentarsi di un'arte non più condizionata dalla tradizionale scelta tra figurativo e astratto e lo sconfinamento dei linguaggi espressivi nei nuovi media portarono ad un nuovo coinvolgimento dello spazio fisico e alla necessità di ripensare le formule espositive. La stessa figura del curatore si trasformò iniziando ad emergere come creatore e non

esposte; che, oltre a chiamare gli artisti per invito, è opportuno aprire loro le porte attraverso l'esame della giuria, in modo da far affiorare le energie ancora sconosciute, specialmente dopo questi anni di sconvolgimento della vita italiana; che è doveroso dare alla Biennale anche un carattere culturale, promuovendo cioè mostre retrospettive e di movimenti di arte ancora poco noti; che è utile realizzare direttamente con grandi artisti stranieri mostre personali e chiedere infine ai governi stranieri che le loro partecipazioni siano limitate a pochi artisti, scelti tra i più significativi" (Esposizione biennale internazionale d'arte, Biennale di Venezia, *24. Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, p. XIII).

³⁰⁸ G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 38; 83.

³⁰⁹ Un esaustivo elenco delle molte partecipazioni di Scarpa alle manifestazioni della Biennale viene fornito nella scheda personale dell'architetto in ASACdati alla sezione "ruoli", per cui si veda <https://asac.labiennale.org/persone/375905> [ultimo accesso 23/09/2023].

³¹⁰ V. Pajusco, *Padiglione Centrale*, in ASAC, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, cit., p. 392.

³¹¹ Nell'introduzione di Romanelli presente nel catalogo della mostra del 1977 la figura di Scarpa trova un'ampia considerazione e il suo operato viene assunto come esemplificativo delle evoluzioni dei modelli espositivi per i trent'anni di collaborazione con l'ente, per cui si veda G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, cit., pp. 16-18.

³¹² Particolare fu l'edizione del 1964 si contraddistinse come manifestazione di rottura e di avanzamento per l'ingresso della pop-art.

solo come professionalità richiesta per le sue competenze specifiche e settoriali. Nella seconda metà degli anni Sessanta si registrò un progressivo interesse per la riflessione sulla relazione tra opera e luogo espositivo: ciò che veniva ricercato da parte di critici e artisti era un ripensamento degli spazi per la promozione di inedite modalità espositive che fosse in grado di superare le forme tradizionali di relazione tra opera e fruitore e rispecchiare la continua evoluzione del rapporto tra attività artistica e tecnologia. La formula espositiva della Biennale come rassegna iniziò ad essere considerata come desueta poiché non corrispondente alle esigenze del pubblico di “essere indirizzato criticamente”³¹³. Le tensioni crescenti e l’insoddisfazione derivanti dall’impossibilità di trovare una risposta adeguata alle richieste culturali coeve furono infine esacerbate con lo scoppio delle contestazioni di artisti e studenti nel 1968.

Nelle manifestazioni della fine del decennio e nelle prime manifestazioni degli anni Settanta La Biennale tentò quindi, aggiornandosi, di recuperare il distacco anacronistico con le tendenze artistiche contemporanee e i tentativi di ammodernamento si rifletterono anche nelle operazioni d’allestimento. I supporti espositivi vennero quindi ampliati ai nuovi generi di comunicazione artistica, come la Video-Art. Esemplicative del tentativo di aggiornamento furono le presenze di Livio Castiglioni e Davide Boriani nel 1970 che impostarono la mostra *Proposte per una esposizione sperimentale* come un cantiere d’arte in cui venne analizzato il rapporto tra arte e tecnica tramite la selezione e l’ordinamento di eterogenee opere e documenti³¹⁴. Il metodo espositivo adottato si rivelò particolarmente efficace poiché le opere presentate (non solo originali, ma anche riproduzioni come fotografie, film e diapositive) vennero disposte per “offrire nel minimo spazio e nel minimo tempo il massimo delle informazioni”³¹⁵: in dialogo con i curatori, Castiglioni e Boriani ottennero un allestimento in grado di aiutare “la concentrazione e l’immersione del pubblico nel viaggio proposto dalla mostra”³¹⁶. A Venezia “il tentativo di svecchiamento passa attraverso un ripensamento della funzione di allestimento”³¹⁷: la

³¹³ M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., p. 54.

³¹⁴ G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 43; 94-96.

³¹⁵ E.L. Francalanci, *Proposta per una Biennale sperimentale*, in “Art International”, vol. XIV, Lugano, Settembre, 1970, p. 87.

³¹⁶ M.V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, cit., p. 81.

³¹⁷ F. Zanella, *Artista vs critico vs architetto, La Biennale di Venezia del 1970*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani ed E. Charans, Milano, Scalpendi, 2017, p. 202.

mostra sperimentale venne infatti concepita come percorso in grado di predisporre La Biennale come un attivo centro artistico allontanandola da una sua concezione come museo orientato all'esposizione del passato.

La mostra *Ottant'anni di allestimenti* si è conclusa con il ricordo dell'ultima delle Biennali tradizionali, la 36. Esposizione Internazionale d'Arte del 1972³¹⁸, intitolata *Opera o comportamento*. L'edizione propose di coinvolgere lo spettatore nella disposizione di coordinate spaziali e temporali di più ampio respiro attraverso l'estensione delle iniziative in diverse aree della città lontane dai tradizionali itinerari espositivi della zona dei Giardini³¹⁹. Nell'esposizione si tentò di mostrare le matrici e le espressioni più attuali delle tendenze artistiche contemporanee: lo spazio predisposto venne equamente ripartito tra gli espositori al fine di porre attenzione a tutte le necessità della ricerca artistica, una scelta che permise di dare ampia applicazione al supporto audiovisivo³²⁰.

L'itinerario narrativo si conclude dunque con il riconoscimento del profondo mutamento degli strumenti delegati alla rifondazione dello spazio della manifestazione, un mutamento sviluppatosi in conformità alle evoluzioni del gusto e delle pratiche artistiche e creative che si sono succedute nell'ottuagenaria attività dell'istituzione.

Nella mostra la riflessione critica sugli allestimenti delle esposizioni Biennale è stata indagata al fine di illustrare come la collocazione ottimale di un'opera d'arte, all'interno di un orizzonte finalizzato alla vendita³²¹, possa concretizzarsi in un ampio

³¹⁸ G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 43; 96-98.

³¹⁹ "La sezione Italiana incentrata sul tema 'Opera o comportamento', che si propone di mettere in evidenza l'attuale, reale e drammatico dibattito della situazione artistica nel mondo di oggi. Senza distinzioni d'età, gli artisti che credono ancora nell'opera come comunicazione duratura d'un "messaggio" o come stabile valore di collaborazione alla civiltà odierna, saranno posti direttamente a confronto con gli artisti che all'opera non credono più, e, fidano nella equazione assoluta arte-vita, praticando le forme più varie di 'comportamento' (land art, arte povera, arte concettuale, etc.). Nel raffronto diretto dovrebbe incentrarsi il valore etico-culturale della prossima Biennale, intesa ad abolire, una volta tanto, quei 'dazi doganali' che proteggono, per solito, le manifestazioni dell'avanguardia e della restaurazione artistica" (ASAC, Fondo Storico, Serie Arti Visive, b. 180, Comunicazioni interne con l'Ufficio Stampa, Comunicato stampa sulla riunione dei Commissari stranieri della 36. Biennale, 11 dicembre 1971).

³²⁰ Di particolare rilievo fu la sezione dedicata all'esposizione delle opere di 13 artisti tramite proiezione di video-nastri, curata da Gerry Schum, che presentò il *videotape* come strumento di documentazione artistica e mezzo espressivo. La sezione si qualificò come prima presenza significativa del video in Biennale (E. Di Raddo, *La crisi dell'"opera": la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani ed E. Charans, cit., pp. 222-223).

³²¹ Si ricorda infatti che fino al 1973 l'ufficio vendite della Biennale era ancora in funzione.

ventaglio di possibilità a seconda della necessità di risposta a precise problematiche e dell'acquisizione di specifiche scelte strategiche.

Ciò che si è tentato di evidenziare è stata la contingente incidenza di allestimento e arredo sulle singole opere, sul loro complesso e sugli attori coinvolti. Come le scelte espositive influiscono sulla dialettica o sullo scontro che si viene a creare tra i materiali esposti e lo spazio che le accoglie, allo stesso modo possono essere assunte come riflesso della relazione che si instaura tra chi dirige gli spazi, l'allestitore, e chi ne fruisce personalmente, l'artista esponente. La storia degli allestimenti della Biennale ha costituito un caso esemplificativo unico e privilegiato per una riflessione sul tema espositivo: la longevità e la periodica cadenza, caratteristica che ha implicato un necessario ripensamento di articolazione ad ogni edizione, hanno permesso di osservare come per 80 anni la trasformazione del gusto e le conseguenti necessità di adattamento abbiano dettato le disposizioni esecutive della realizzazione di manifestazioni artistiche di portata internazionale e abbiano portato la Biennale ad una "corsa al travestimento"³²² continua³²³.

Lo spirito di ricostruzione non è stato guidato da un'ottica di revival, ma si è proposta "un'operazione di decodifica su un metalinguaggio ricco e articolato"³²⁴. Una visione così esaustiva degli allestimenti ha permesso di creare una serrata griglia storica dalla quale operare dei confronti per la comprensione dell'evoluzione del gusto ed "estrarre dei parametri di lettura codificabili"³²⁵. Prendendo come esempio le mostre dei futuristi è stato possibile percepire una significativa trasformazione del gusto espositivo tramite il confronto derivante dalla visione dei primi allestimenti del 1930 e del 1934 con le esposizioni realizzate nel 1960 da Valeriano Pastor per la mostra storica del Futurismo³²⁶. L'esposizione delle opere d'arte ha infatti subito una

³²² G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, cit., p. 8.

³²³ "Fino a che punto le nuove spiagge fossero praticabili, lastricate di buone intenzioni, aperte all'evoluzione delle soluzioni in vista delle nuove esigenze dell'espressione artistica (basti pensare alle avanguardie), appare abbastanza chiaro dalla mostra che, pur nella sua sobrietà, offre preziosi spunti di riflessione e ricco materiale di documentazione per quanti volessero ripercorrere il cammino della crescita culturale del Paese sotto la privilegiata angolazione degli ambienti veneziani che via via hanno ospitato di quella crescita alcune delle manifestazioni più rappresentative ed eloquenti", S. Trasatti, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale di Venezia*, in "L'osservatore romano", 11 gennaio 1978, p. 3.

³²⁴ La Biennale di Venezia 1977, *Comunicati diramati dalla stampa*, Venezia, La Biennale, 1977, p. 37.

³²⁵ C. Gian Ferrari, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: un'intelligente utilizzazione del materiale d'archivio*, in "La Loggia dei mercanti: organo del Sindacato nazionale mercanti d'arte moderna", n. 4, novembre-dicembre 1977, p. 2.

³²⁶ G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 40; 88.

modificazione non solo a livello di gusto estetico, ma anche per la recezione e lettura stessa del movimento artistico. L'apporto della mostra non si è limitato quindi ad una esibizione e rievocazione delle esposizioni della Biennale prive di strutturazione critica, ma ha costituito un contributo nell'analisi e nel riesame di vicende fondamentali della storia dell'arte contemporanea italiana e internazionale grazie all'assunzione degli allestimenti come parametri di osservazione.

Il contributo critico dato dall'esposizione non si è limitato alla durata della mostra a Ca' Corner, ma è stato preservato nel tempo tramite la pubblicazione di un catalogo. Il volume è costituito da un testo, scritto dal curatore Giandomenico Romanelli, che riepiloga l'evoluzione delle edizioni della Biennale con l'indicazione delle particolarità che ne hanno segnato lo sviluppo, da una lista completa della documentazione esposta nella mostra, dalle testimonianze fotografiche di una grande varietà di opere presentate e infine dalla riproduzione di tutti i manifesti delle edizioni selezionate.

Dal punto di vista della fruizione secondo quanto riportato nei testi istituzionali il pubblico dal quale è stata visitata è stato di circa 2.000 persone e la mostra: “ha provocato un grande afflusso di corrispondenza da parte di persone desiderose di informazioni in merito [n.d.r. alle consistenze delle collezioni dell'Archivio]”³²⁷, derivante anche dalla possibilità di poter continuare ad osservare i documenti esposti appartenenti all'ASAC grazie ad un prolungamento nel 1978.

La scelta di utilizzare le soluzioni espositive degli allestimenti come prove di valore in grado di testimoniare il percorso evolutivo della Biennale ha permesso di ricostruire una storia minore dell'istituzione non sempre coincidente con la rievocazione riportata nelle narrazioni ufficiali. La visione complessiva delle manifestazioni così creata è stata evidenza di come La Biennale sia stata influenzata dalle contemporanee esposizioni in Italia e in Europa e abbia essa stessa costituito un termine di riferimento per altre mostre e allestimenti. L'esposizione ha costituito uno dei primi tentativi di ricostruzione dei cambiamenti delle installazioni espositive pienamente consapevoli

³²⁷ Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 489.

delle potenzialità rivelatrici che gli allestimenti contengono come testimonianze della storia.

4.3 Il ruolo dell'ASAC e l'uso dei suoi materiali in funzione dell'esposizione

La mostra *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale di Venezia* ha documentato sotto un profilo storico e critico gli allestimenti realizzati nelle sale della Biennale tramite l'esposizione di una documentazione eterogenea che ha permesso di presentare l'Archivio stesso come possibilità di ripensamento degli strumenti espositivi.

La realizzazione della mostra è coincisa con un momento di riorganizzazione strutturale dell'ASAC che ha favorito uno svolgimento lineare delle operazioni di preparazione. Il recente spostamento delle collezioni nella nuova sede di Ca' Corner della Regina nel 1976, infatti, ha implicato un riassetto delle consistenze: i lavori di riordinamento, schedatura ed esposizione dei diversi fondi hanno facilitato la visione dell'ampio numero di materiali e la selezione della documentazione ritenuta pertinente ai fini espositivi. L'arricchimento delle collezioni del fondo artistico con nuove donazioni “fatte dai vincitori dei grandi premi della Biennale del dopoguerra”³²⁸ e acquisizioni, ha, inoltre, permesso di presentare nell'esposizione saggi artistici rilevanti per una ricostruzione storica avente pretesa di completezza.

Il criterio seguito nella preparazione dell'esposizione è stato indicato dallo stesso Romanelli: l'intento che ha guidato le scelte è stato quello di proporre al pubblico una “testimonianza dei mutamenti occorsi nelle oscillazioni del gusto”³²⁹ tra il 1895 e il 1972 tramite una ricca raccolta di esemplari. L'ampiezza e l'eterogeneità della documentazione selezionata si è rivelata di grande impatto: 400 fotografie tratte dalla fototeca, la serie completa dei 36 manifesti originali delle edizioni, infine una ricca presenza di “pannelli decorativi, tele, bozzetti, disegni architettonici, plastici, mobili originali, oggetti d'arredo concessi da musei e collezionisti, da operatori e artisti”³³⁰.

³²⁸ Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 401.

³²⁹ Ivi, p. 510.

³³⁰ Ivi, pag. 493.

La gran parte della documentazione esposta è stata tratta dall'Archivio e ordinata cronologicamente al fine di offrire una linea di lettura quanto più interessante e filologicamente corretta dell'evoluzione e degli sviluppi dell'esposizione veneziana. La volontà curatoriale di presentare un complesso così articolato di materiali ha inoltre reso la mostra un'occasione particolarmente preziosa per la visione di oggetti solitamente non accessibili al pubblico generale, come alcune opere originali presenti negli allestimenti rievocati e realizzate su commissione della stessa istituzione³³¹.

Ad un'ampia diversità dei materiali presentati non è corrisposta nell'esposizione un altrettanto varia gamma di pratiche di allestimento: il materiale fotografico e la documentazione cartacea, quali i manifesti, i progetti e i disegni degli artisti, sono stati inseriti in teche trasparenti; il resto degli oggetti di più ampie dimensioni è stato invece collocato in ambienti, spesso non coincidenti con il resto della documentazione, al fine di consentire una visione ottimale della loro tridimensionalità. La ricostruzione degli allestimenti della Biennale derivata da tali scelte dispositive ha escluso la possibilità di visionare in un unico spazio tutti i materiali selezionati per la rappresentazione di ogni singola edizione. Il visitatore si è quindi confrontato con un'esposizione in cui la ricostruzione della storia è stata divisa in due fasi di esperienza. In primo momento il processo di conoscenza degli assetti e delle particolarità che hanno scandito ogni manifestazione è stato acquisito tramite l'osservazione di materiali fotografici, disegni, progetti e manifesti. Solo in un secondo momento, una volta avuta una visione complessiva dell'evoluzione espositiva della Biennale, il visitatore si è potuto confrontare con le testimonianze tangibili delle edizioni passate attraverso il contatto diretto con gli oggetti d'arredo, le tele e i pannelli decorativi che pochi momenti prima aveva visto in fotografia³³².

³³¹ “Alcuni esemplari realizzati su commissione di Giulio Aristide Sartorio, le opere di decorazione e arredo di Galileo Chini e Vincenzo Cadorin, il fregio di Cesare Laurenti realizzato per l'esposizione del 1903 di cui viene esibito il vasto cartone e parte delle piastrelle policrome in ceramica, le tele di Galileo Chini realizzate nel 1907 per la “Sala del Sogno” e per il salone centrale nel 1920 e i disegni per la sistemazione architettonica di parti del padiglione centrale di Brenno Del Giudice”, *La Biennale di Venezia 1977, Comunicati diramati dalla stampa*, cit., p. 39.

³³² L'oggettivistica “ora riemersa grazie all'esposizione, che costituisce di per sé, nei suoi limiti, nei suoi splendori, nella sua ‘segnata’ allusività estetico culturale, testimonianza documentaria di tanta parte della artisticità contemporanea, non soltanto italiana” (F. Miracco, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, in “Paese Sera”, 18 dicembre 1977, p. 16).

L'esecuzione della mostra ha comportato delle ricadute positive sullo stesso Archivio. Dall'esposizione l'ASAC non solo ha guadagnato un'occasione di visibilità per la nuova sede, ma ha anche ottenuto, secondo quanto riportato nei report annuali, un aumento delle richieste di ricerche da parte degli studiosi e dei fruitori dell'Archivio e della Biblioteca³³³. Anche le collezioni del fondo artistico sono incrementate: a seguito del prestito di alcune opere sono state effettuate infatti alcune donazioni da parte dei proprietari all'Archivio, costituendo un'occasione di arricchimento particolarmente preziosa per le collezioni³³⁴.

Ponendo l'esposizione in relazione alle attività dell'Archivio e all'intenso periodo storico di riferimento ciò che emerge è la visione di una mostra che si è posta in continuità con il programma di attività stilato dall'istituzione e ha costituito un'occasione di miglioramento dell'Archivio.

³³³ Come ricordato in precedenza, “nel 1977, questo tipo di ricerche [n.d.r. per corrispondenza] è quasi raddoppiato, fino a 130; infatti la mostra ‘Ottant’anni di allestimenti’ ha provocato un grande afflusso di corrispondenza da parte di persone desiderose di informazioni in merito”, Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 489.

³³⁴ Secondo quanto riportato nell'Annuario 1978 in occasione dell'esposizione: “Ida Cadorin Barbarigo e Paolo Cadorin hanno fatto lascito alla Biennale di un bozzetto, Danzatrice, eseguito dal padre, Guido Cadorin. Anche Davide Boriani ha lasciato due disegni e un plastico. La RAI ha donato 35 gigantografie a colori preparate per una trasmissione televisiva sul Fronte Nuovo delle Arti: si tratta di riproduzioni di opere dei seguenti artisti: Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Carlo Levi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Guido Turcato, Emilio Vedova, Alberto Viani” (ivi, p. 493).

Capitolo quinto: analisi delle soluzioni espositive e uso dei materiali d'archivio

5.1 Confronto delle esposizioni analizzate: analogie e differenze

I materiali contenuti nell'ASAC hanno una valenza unica: riuniscono l'esito del lavoro che direttori artistici, curatori, autori di progetti, artisti e organizzatori hanno svolto per ogni manifestazione della Biennale fin dalla sua fondazione. La ricchezza dei documenti conservati e la sistematicità con la quale sono stati organizzati fanno sì che sia possibile riuscire ad ottenere, tramite la loro consultazione, una conoscenza della vita dell'istituzione quanto più approfondita. La posizione della Biennale veneziana come interlocutore privilegiato delle profonde modifiche che si sono verificate nel mondo dell'arte dal 1895 fa sì inoltre che il valore delle collezioni dell'ASAC venga arricchito, di riflesso, come strumento conoscitivo dell'evoluzione delle pratiche artistiche e delle trasformazioni degli scenari culturali mondiali. Tramite la conservazione della documentazione relativa all'istituzione e ai soggetti ad essa correlati, l'ASAC si è andato a strutturare come luogo di memoria storica dei linguaggi, delle produzioni e delle tendenze artistiche che hanno segnato il XX secolo e proseguono ad innervare il XXI secolo³³⁵. In tal senso, le esposizioni prese in esame possono costituire una concreta dimostrazione di come il valore dell'Archivio possa trovare pratica esplicitazione nell'offrire al pubblico una conoscenza approfondita della storia del XX secolo tramite l'incontro con fonti dirette.

Benché le tre esposizioni siano state sviluppate secondo esigenze circostanziali, linee critiche e scelte curatoriali differenti, il comune indirizzo tematico di aver proposto delle ricostruzioni storiche della vita della Biennale tramite materiali d'archivio ha fatto sì che sia possibile individuare diverse analogie.

³³⁵ Il continuo aggiornamento dei materiali presenti nell'Archivio è stato illustrato da Debora Rossi, responsabile organizzativo dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee: "Ci siamo interrogati su cosa conservare di una mostra. Come ricreare l'insieme delle relazioni interne al percorso espositivo, e allo stesso tempo la relazione tra l'allestimento, le opere e il pubblico? Per rispondere a questa domanda abbiamo realizzato iniziative specifiche: filmiamo e fotografiamo le mostre, nei dettagli e nel loro complesso, facciamo anche una ripresa in soggettiva di tutto il percorso espositivo, per avere la possibilità di avere memoria non tanto delle singole opere quanto dell'idea di percorso espositivo del curatore. Questa è una parte nuova dell'archivio" in M.C. Manfredi, *Arti e progetto. Tra archivio ed esposizione*, [tesi di dottorato] Parma: Università degli studi di Parma, 2019, p. 123.

In primo luogo, lo svolgimento dell'itinerario espositivo è stato concretizzato tramite l'esposizione di ricchi repertori documentali, fotografici e iconografici provenienti, per la maggior parte dall'Archivio dell'istituzione³³⁶.

Nelle esposizioni i documenti sono stati presentati come testimonianze dirette del passato. Osservando la loro disposizione è possibile notare come i materiali siano stati oggetto di una duplice chiave di interpretazione: singolarmente sono stati inseriti come testimonianze volte all'illustrazione dei contesti originari di produzione, aventi una propria dignità e valenza individuale; assunti nel complesso, invece, hanno costituito nodi concettuali volti a scandire i percorsi cronologici costruiti ad hoc in conformità alle finalità espositive. Il valore derivato dall'osservazione cumulativa delle testimonianze ha evidenziato come il documento d'archivio possa acquisire dunque un significato particolare quando inserito in processi di condivisione: l'immissione della testimonianza in circuiti di comunicazione, integrazione e interazione con il pubblico ha reso possibile, infatti, rendere il documento una parte attiva e fondante della costruzione del racconto memorialistico e un elemento necessario per intessere le narrazioni espositive.

Una siffatta disposizione dei materiali influisce sulle modalità di fruizione implicando delle esigenze specifiche. Nel caso di mostre storico-documentarie, infatti, lo spettatore deve compiere delle precise azioni valutative per ottenere una comprensione efficace del messaggio espositivo: oltre alla visione totale dell'itinerario cronologico proposto è necessario interrogarsi sul singolo documento per comprenderne le circostanze di produzione, lo spessore che ha avuto e le relazioni che ha instaurato nel corso della sua esistenza, infine i motivi che hanno portato ad una sua preservazione nel tempo e ad essere selezionato come materiale degno di una conservazione, teoricamente imperitura, nell'archivio. Il processo di lettura delle mostre che coinvolgono i materiali d'archivio si connota, quindi, come un processo strutturato in articolati livelli interpretativi in grado di coinvolgere il pubblico in dinamiche dialettiche con i documenti esposti, declinate secondo diversi gradi di approfondimento. Per ottenere una conoscenza esaustiva di percorsi informativi così elaborati sarebbe necessario guidare il fruitore con un apparato critico organico,

³³⁶ Si ricorda che nell'esposizione del 2020 *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia* e nell'esposizione del 1977 *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale* sono stati esposti anche prestiti.

affidato all'elaborazione di testi da inserire nel catalogo o all'introduzione negli allestimenti di pannelli esplicativi o didascalie coerenti con la validità di ogni documento, ma per necessarie limitazioni alle risorse espositive e organizzative non sempre è possibile effettuare tali operazioni esegetiche. Nelle esposizioni analizzate l'illustrazione di tali informazioni, quando presente³³⁷, è stata affidata all'inserimento nei relativi cataloghi di testi concernenti i periodi storici ricostruiti e di un accurato apparato didascalico dei materiali esposti³³⁸ non vi è in nessun caso però traccia di riflessioni critiche su quanto esposto.

L'Archivio della Biennale è un archivio *sui generis* essendo stato devoluto fin dalle origini alla conservazione di una documentazione specifica, ovvero quella relativa ad un'istituzione la cui occupazione principale è riferibile al "fare mostre". Per le finalità espositive delle mostre approfondite le collezioni così conservate si sono rivelate particolarmente congeniali a fornire una ricostruzione storica su più livelli interpretativi. Le esposizioni analizzate non sono state, infatti, solo rivolte alla presentazione di singole testimonianze artistiche, tramite l'esposizione di documenti, opere e fotografie, ma hanno costituito delle occasioni di riproposizione di allestimenti precedenti realizzati per le edizioni delle diverse manifestazioni della Biennale così da stimolare una riflessione visiva sull'evoluzione delle dinamiche dell'exhibition making nel corso del XX secolo³³⁹. La rievocazione delle passate circostanze espositive è stata affidata negli allestimenti delle tre mostre a tradizionali testimonianze disponibili in ampio numero nell'archivio: fotografie, planimetrie, progetti e video hanno costituito così gli strumenti principali per la ricostruzione degli impianti allestitivi delle storiche edizioni della Biennale, unica eccezione è stato l'inserimento di un modellino plastico nell'esposizione del 2020 *Le muse inquiete*,

³³⁷ L'esposizione del 2013 *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale* non presenta infatti alcun tipo di inserzione informativa se non una breve introduzione del curatore e una canonica lista dei documenti esposti.

³³⁸ Nei testi delle esposizioni è stata inserita una parte conclusiva contenente il catalogo completo dei materiali esibiti e per ogni documento è stato riportato una sintetica didascalia seguente il modello delle disposizioni di un inventario archivistico: le informazioni riportate sono state principalmente l'intitolazione, la data, il tipo di materiale, l'ubicazione all'interno delle collezioni ASAC.

³³⁹ Per l'analisi del rapporto tra pratiche espositive e Biennale e l'inserimento dell'istituzione nelle dinamiche mondiali di evoluzione dell'exhibition making si sono assunti come testi di riferimento B. Altshuler, *Exhibition history and the Biennale*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, a cura di C. Ricci e A. Vettese, cit., pp. 17-27 e B. Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Phaidon Press, 2008.

strumento che ha permesso di confrontarsi fisicamente con l'allestimento realizzato nel padiglione greco per la XXIV. Biennale d'Arte del 1948 impiegato per l'esposizione della collezione di Peggy Guggenheim (Fig. 5.1).



Fig. 5.1 Riproposizione dell'allestimento della collezione Guggenheim nella Biennale d'Arte del 1948

© *Andrea Avezzù - Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC*

Un fattore di divergenza tra le tre esposizioni è stato sicuramente il pubblico: le differenze derivanti dalle disposizioni delle sedi e dalle situazioni circostanziali di realizzazione hanno comportato delle condizioni di visibilità asimmetriche. La tipologia di mostra analizzata, incentrata su un progetto di ricostruzione storica tramite materiali d'archivio, raramente diviene oggetto di attenzione da parte di un pubblico generale, essendo solitamente frequentata da specialisti e studiosi. Nella mostra del

1977 l'utilizzo dell'ASAC come sede attiva promotrice di incontri, mostre ed eventi ha favorito l'affluenza di un pubblico più ampio, così come la coincidenza tra luogo di esposizione e archivio ha creato delle condizioni favorevoli per una comprensione del messaggio espositivo in un ambiente coerente con le finalità di ricerca e studio. L'esposizione del 2013 è stata invece inserita in un contesto secondario e in una sede tendenzialmente esclusa dai circuiti tradizionali delle manifestazioni artistiche - la sede di Ca' Giustinian rimane la sede amministrativa della Biennale - una quota di minima visibilità potrebbe esser stata recepita dalla configurazione come mostra appendice della 55. Biennale d'Arte, ma non sembra esser stata questa una condizione sufficiente a favorire un'affluenza di pubblico consistente. La mostra del 2020 infine ha costituito un'ottima occasione di visibilità dei materiali dell'archivio ad un pubblico tendenzialmente ampio: la sede dei Giardini, storicamente centro delle attività della Biennale, si è configurata come polo espositivo in grado di richiamare una componente di visitatori eterogenea, seppur minata dalle limitazioni agli spostamenti dettate dalla situazione emergenziale pandemica. Il carattere specialistico delle mostre documentarie non si è rivelato dunque esser stato particolarmente proibitivo per una partecipazione del pubblico generale, ma è stato necessario inserire le esposizioni in contesti ambienti favorevoli, creando per esempio sinergie con la sede di provenienza dei materiali, l'archivio.

Dal punto di vista dell'allestimento le differenti disponibilità spaziali delle esposizioni hanno condizionato le modalità di presentazione dei materiali. Sicuramente nelle mostre del 2020 e del 1977, data la possibilità di avere numerose sale per l'allestimento, si è avuta l'opportunità di poter realizzare itinerari espositivi più complessi, di esibire un numero più ampio ed eterogeneo di oggetti così da coinvolgere il visitatore in articolati percorsi conoscitivi alla scoperta degli avvenimenti che hanno segnato la storia della Biennale nel corso del Novecento. Nonostante le dovute limitazioni spaziali, in ogni esposizione comunque si è posta una particolare attenzione alle modalità di fruizione del singolo documento: a seconda delle specifiche esigenze comunicative del materiale si sono realizzate strutture o presentazioni visive idonee a consentirne una lettura appropriata. Il rispetto delle condizioni materiche delle testimonianze archivistiche ha così reso possibile la creazione di itinerari espositivi in grado di sollecitare il visitatore tramite pratiche sensoriali multiple, esponendolo ad

una vivace alternanza di linguaggi espressivi. Negli allestimenti, infatti, la ricostruzione storica è stata affidata alla presentazione di sequenze continue e discontinue di avvenimenti e la percezione esperienziale del pubblico è stata attivata attraverso la compresenza di stimoli visivi, testuali e sonori al fine di proporre al singolo la libera possibilità di sperimentare associazioni tra i materiali, sviluppare l'osservazione e l'immaginazione combinando le informazioni derivanti dai diversi elementi con cui è entrato in contatto.

Le tre esposizioni attestano così come le pratiche espositive dell'archivio non dipendano da ampie disponibilità logistiche, ma siano le strategie di collocazione e la cura dei singoli oggetti a costituire i tasselli principali per la realizzazione di efficaci percorsi espositivi.

5.2 Modalità e pratiche di esposizione dell'archivio

L'immenso patrimonio conservato negli archivi può trovare nelle esposizioni una valida pratica di valorizzazione³⁴⁰. Le mostre costituiscono infatti “il principale fenomeno di consumo culturale registrato in Italia”³⁴¹ e i materiali archivistici possono trovare nelle occasioni espositive un ambiente ottimale di fruizione collettiva e un'opportunità di visibilità da parte di un pubblico generale di più ampia portata rispetto a quello consuetudinario consistente perlopiù in singoli soggetti che accedono agli archivi per scopi di ricerca individuali.

L'esposizione dell'archivio implica un tipo di azione particolare: il singolo documento infatti viene estrapolato dalla sua collocazione originaria per essere inserito in un diverso contesto acquisendo un nuovo significato specifico e temporaneo. Il suo ruolo di unità singola all'interno di una collezione unitaria subisce una modifica: vengono meno temporaneamente la singolare posizione che solitamente occupa in relazione ad un complesso di beni più ampio e l'acquisizione di una valenza semantica in virtù

³⁴⁰ Nel seguente paragrafo non verrà presa in esame l'attività dell'archivio come fonte di ricerca preliminare per la delimitazione degli indirizzi delle esposizioni, l'attività che precede la mostra e ne alimenta l'attività espositiva, ma ci si riferirà unicamente alle occasioni in cui l'archivio e i suoi materiali vengono impiegati fisicamente come oggetti d'esibizione, le situazioni in cui quindi lo stesso entra a far parte delle esposizioni come attore protagonista.

³⁴¹ A. Bianco, *Josh Smith alla LIV Biennale di Venezia: Venice set books – A.Mu.C. Archivio Multimediale del Contemporaneo*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani ed E. Charans, cit., p. 316.

dell'insieme, così come il complesso intreccio di relazioni reciproche e legami che intercorre tra i documenti³⁴² che rende possibile una decodificazione delle informazioni che contengono. Nel momento di introduzione nell'apparato allestitivo il singolo oggetto viene ridotato di un significato particolare in funzione del messaggio espositivo e immesso in un discorso separato, creato ad hoc a seconda delle volontà curatoriali. I documenti non vengono presentati come frammenti, dispersi dopo la dislocazione dalla rete di definizione collettiva, ma inseriti in nuovi circuiti di significato, reversibili ed effimeri poiché valevoli unicamente per l'arco di vita dell'esposizione. La capacità di circoscrivere in funzione dell'attività espositiva il documento in nuove coordinate spazio-temporali fa sì che l'entità archivistica sia suscettibile di continue interpretazioni momentanee che le consentono di cambiare assetto e strutturazione in conformità ai nuovi stimoli creativi. Le sintassi espositive diventano così campi di sperimentazione per misurare le tensioni che si verificano tra due poli tendenzialmente opposti: l'archivio come luogo permanente di organizzazione e disposizione del sapere e la mostra come itinerario provvisorio di conoscenza, nata come contingenza rispondente a specifiche e temporanee esigenze progettuali. Le difficoltà principali che si verificano nei progetti di allestimento di materiali d'archivio riguardano proprio la ridefinizione semantica dell'oggetto: per una giusta presentazione del documento è necessario, infatti, spiegare il contesto storico e di produzione, gli autori e i destinatari, elementi che non sempre per disponibilità espositive è possibile approfondire³⁴³. Il documento archivistico però per natura è inserito in una ricostruzione storica tecnica e approfondita e dotato di un personale spessore scientifico essendo devoluto in primo luogo ad attività di studio e ricerca più che di esibizione. La necessità di adeguare il documento alle istanze espositive fa sì quindi che sia necessario adottare dei registri comunicativi idonei alla

³⁴² Il significato derivante da una visione comparata dei documenti in un archivio è una delle caratteristiche principali di questa tipologia di oggetti: "it would make sense to think of an archive not as something static, a container of knowledge so to speak, but a set of materials that would talk to one another and could constantly be re-animated and put into parallel conversations in order to produce new meaning and relationship", M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive As a Productive Space Of Conflict*, Sternberg Press, Berlino, 2016, p. 11.

³⁴³ M. Procaccia, *Non di sole mostre vivono gli archivi*, in *Oltre le mostre*, a cura di M. Brunello, V. De Martino, M. S. Storace, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 122.

comprensione della natura dell'oggetto e che non siano proibitivamente specialistici per un pubblico generale.

Dal risultato ottenuto dal compromesso tra esigenze archivistiche ed espositive emerge per il documento un'occasione inedita di vivificazione e per l'archivio, di riflesso, la possibilità di acquisire nuovi stimoli e direzioni di ricerca. Le mostre emergono così come occasioni per relazionarsi pienamente con le opere conservate nell'archivio e quest'ultimo diviene esso stesso oggetto di consumo ed esponibile, finalizzato all'offrire un'esperienza di condivisione e fruizione al pubblico. In questo senso l'allestimento acquisisce un ruolo chiave come possibilità pratica di scoperta della dimensione plastica, percettiva ed esperienziale dell'oggetto d'archivio: “le potenzialità simboliche, espressive, emotive, narrative e concettuali”³⁴⁴ del singolo documento possono trovare nel dispositivo espositivo un ottimale strumento di attivazione.

Una volta selezionato il documento da proporre nelle esposizioni questo può essere presentato secondo diversi registri comunicativi. In primo luogo, può assumere la valenza di prova documentaria in grado di attestare la storia scientifica riportata nell'itinerario espositivo e il suo valore principale risiedere nella possibilità di costituire una deposizione certificante quanto affermato nella ricostruzione storica. Differentemente, a costituire la caratteristica principale di inserimento nelle esposizioni può essere assunto il valore di cimelio che l'oggetto detiene come testimonianza fisica del passato, ne viene quindi evidenziata la monumentalità e la proprietà particolare che intrinsecamente il documento riporta come vestigia di circostanze di produzione passate. Infine, è possibile rintracciare un'ultima modalità di presentazione del documento nelle esposizioni come oggetto emozionale ed evocativo, ““madeline' del ricordo, kitsch onirico, icona”³⁴⁵, ovvero come dispositivo in grado di sostenere narrazioni memoriali ricreate ad hoc nel montaggio espositivo.

Negli ultimi anni è emersa la necessità di ripensare a nuovi orizzonti di significato e alla creazione di nuovi ambienti comunicativi finalizzati a stimolare la progettazione

³⁴⁴ F. Castellani, *Mettere in spazio l'archivio: canovaccio di riflessioni su alcuni casi di allestimento*, in *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di Maiorino M., Mancini M.G., Zanella F., Macerata, cit., p. 43.

³⁴⁵ ASAC, *Archivi e mostre: atti del secondo convegno internazionale “Archivi e mostre”*, cit., p. 169.

e l'esposizione dei materiali d'archivio. Per realizzare tale proposito l'indirizzo comune è consistito nel rivolgersi alla modificazione e all'adeguamento dei linguaggi espositivi e degli strumenti a disposizione in funzione dell'evoluzione tecnologica, dell'adesione a codici contemporanei di comunicazione e delle istanze del pubblico³⁴⁶. Ciò che si tenta di effettuare nelle esposizioni è la creazione di percorsi immersivi che consentono al visitatore di approfondire la conoscenza dei materiali con cui entra in contatto e di trovare nuovi contenuti e nuovi stimoli di riflessione. L'archivio nelle esposizioni viene presentato nelle sue componenti più dinamiche date sia dai risultati di ricerche autonome in costante aggiornamento, operate sia con i materiali conservati nell'archivio che con documenti possibilmente prossimi ad essere inseriti al suo interno, sia dalla creazione dei nuovi sistemi relazionali che si vengono a instaurare in seguito all'immissione di un nuovo oggetto nelle collezioni. Nei complessi espositivi la presenza dell'archivio viene inserita "non come rispondenza conservativa al patrimonio documentale del passato ma come rispondenza funzionale a un presente, cioè ad un oggi"³⁴⁷ al fine di trasmettere una visione dell'archivio come luogo di produzione attiva e non solo di statica e inerte conservazione.

Così come il tempo dell'esposizione è una condizione che avviene nel presente, allo stesso modo l'archivio deve essere svincolato da una visione eccessivamente fossilizzata: l'associazione dei suoi materiali come prove strumentali finalizzate ad una univoca ricostruzione nostalgica del passato deve essere rinnovata e si deve riconoscere il valore del patrimonio archivistico come complesso di oggetti concreti e soggetti attivi in grado di inserirsi nel presente, di produrre senso e di trasmettere conoscenza. L'oggetto archivistico si delinea così con una duplice natura: l'essere testimonianza del passato e al tempo stesso attore nel presente. Il riconoscimento di queste caratteristiche intrinseche rende possibile poter assumere il documento nelle esposizioni come luogo di incontro, convivenza e contaminazione di tempi diversi. Le

³⁴⁶ "Anche mostrare l'archivio, pratica oggi sempre più diffusa, non significa soltanto esibire i segreti tesori di un'istituzione, riportare alla luce i nascosti e preziosi giacimenti documentari sedimentati nel tempo, quanto metterli opportunamente a rischio - esporli, davvero - secondo modalità più allusive che assertive in grado di consentire [...] una rivelazione e un'apparizione [...]. Offrendo, magari, al pubblico la possibilità di interrogare direttamente i documenti e, quindi, di interrogarsi.", S. Zuliani, *Là dove le cose cominciano*, Ricerche di S/Confine, no. 3, 2014, p. 87.

³⁴⁷ E. Crispolti, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, in *Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia. Atti del Forum: Palermo, Palazzo Steri 10-11 maggio 2001*, a cura di G. De Marco, cit., p. 105

potenzialità derivanti dal riconoscimento di tali ruoli dell'oggetto d'archivio hanno effettivamente luogo quando il documento viene inserito in mappature multitemporali in cui le delinearzioni della storia e delle produzioni artistiche non vengono presentate come narrazioni retoriche svuotate di ogni rilevanza per il presente, ma come dispositivi critici in grado di costruire una dialettica avente come interlocutori più piani temporali.

Nel caso specifico della Biennale, l'introduzione dell'archivio come soggetto attivo nella realizzazione di mostre ha reso possibile il coinvolgimento dello stesso non più come prodotto residuale di esposizioni passate, ma vero e proprio dispositivo di ispirazione per nuovi progetti espositivi volto alla "rivisitazione e riattualizzazione critica di contenuti"³⁴⁸, costituendo una risorsa preziosa per condurre indagini sull'arte contemporanea e sulle sue relative evoluzioni.

5.3 Metodo di studio

Le ricerche effettuate per l'analisi delle esposizioni prese in esame sono state eseguite seguendo differenti fasi di approfondimento e ricorrendo a diversificati strumenti di indagine. Inizialmente, per la selezione delle esposizioni da assumere come casi di studio si è deciso di vagliare l'ampio numero di manifestazioni eseguite nella ultracentenaria storia della Biennale seguendo due criteri principali di scelta: le esposizioni dovevano essere incentrate sulla ricostruzione storica della vita dell'istituzione e dovevano presentare come oggetto d'esposizione il materiale d'archivio proveniente dall'ASAC. In seguito, selezionate le esposizioni corrispondenti ai parametri di ricerca, si sono analizzate le singole manifestazioni artistiche assumendo come oggetto di studio le circostanze storiche che hanno permeato il contesto di genesi delle mostre, le modalità di esposizione e l'allestimento; infine il ruolo che l'Archivio e il materiale selezionato hanno assunto nelle differenti occasioni espositive.

Le fonti di riferimento che hanno sostenuto il lavoro di ricerca sono state diverse e, inevitabilmente, per la maggior parte concernenti pubblicazioni della stessa Biennale.

³⁴⁸ ASAC, *Archivi e mostre: atti del secondo convegno internazionale "Archivi e mostre"*, cit., p. 163.

Per conoscere la regolamentazione che ha scandito l'organizzazione delle manifestazioni è stato necessario visionare i documenti legislativi promulgati fin dalla sua costituzione³⁴⁹. I medesimi documenti possono essere assunti come sezioni e periodi di riferimento per una suddivisione della vita e dello sviluppo della Biennale: le istanze di aggiornamento dell'ente richieste dagli attori coinvolti nelle attività quali artisti, curatori e specialisti del settore si sono spesso manifestate, infatti, nella richiesta e necessità di riforma e aggiornamento degli statuti in vigore.

Per una conoscenza delle singole esposizioni e delle relative modalità di svolgimento, sia delle mostre assunte come casi di studio sia di quelle citate nelle ricostruzioni storiche, la ricerca è stata eseguita tramite lo studio dei cataloghi delle manifestazioni³⁵⁰: i volumi pubblicati dall'ente in occasione di ogni edizione forniscono, infatti, una chiara visione delle partecipazioni artistiche, dei contributi critici e delle volontà curatoriali che strutturano ogni manifestazione. Nonostante la pretesa di completezza dei cataloghi, la loro pubblicazione programmata in concomitanza delle esposizioni fa sì che non possano essere prontamente aggiornati in presenza di eventi imprevisti: una conoscenza esaustiva delle attività dell'istituzione implica così la necessità di ricorrere a fonti secondarie sincroniche degli avvenimenti, come articoli di giornale, recensioni in riviste, testimonianze personali dei soggetti coinvolti. La consultazione di tale documentazione è stata in parte realizzata tramite l'accesso ad alcune collezioni dell'ASAC, come la Raccolta Documentaria, la Rassegna Stampa e il Fondo Storico, e la particolarità delle esposizioni selezionate come caso di studio, basate sul ricorso ai materiali dell'Archivio, ha inoltre permesso

³⁴⁹ Oltre ad una visione diretta dei testi legislativi rintracciabili facilmente tramite una semplice ricerca in rete, diversi sono stati i volumi assunti come fonti di ricerca. Per la regolamentazione in vigore negli anni Trenta è stato impiegato come testo di riferimento A. Maraini, *La Biennale di Venezia: storia e statistiche*, cit., pp. 73-97 e per le successive riforme fino alla volta degli anni Settanta il volume W. Dorigo, *Biennale di Venezia, Leggi e decreti concernenti la Biennale di Venezia (1928-1973)*, cit.. La conoscenza delle riforme dei successivi anni è stata principalmente affidata ai volumi: Biennale di Venezia, *Sei giornate di studio a Venezia: Quale Biennale dopo 100 anni?*, cit. per le riforme prossime alla fine del millennio e D. Mantoan, *Governo e gestione della Biennale di Venezia dal 1998 al 2005: una valutazione in ottica aziendale dell'istituto veneziano dall'introduzione della personalità giuridica di diritto privato*, cit. per la gestione dell'ente dal 1998 al 2005.

³⁵⁰ Uno studio complessivo delle caratteristiche dei cataloghi delle manifestazioni d'Arte avvenute parallelamente all'evoluzione della Biennale dal 1895 al 2011 è stato presentato in T. Migliore, *Biennale di Venezia. "Il catalogo è questo"*, Roma, Aracne, 2012.

di poter visionare direttamente gli stessi documenti che talvolta sono stati presentati nelle esposizioni studiate.

Lo strumento che maggiormente ha guidato le ricerche è stato il database ASACdati³⁵¹: dalla fine del 2004 in conformità a progetti di riordino dell'Archivio è stato creato un sistema di gestione in costante aggiornamento di tutte le informazioni relative ai fondi conservati nell'Archivio e dunque ai materiali concernenti le attività e le manifestazioni programmate dall'istituzione dal 1895 ad oggi³⁵². L'estensione documentale dell'Archivio sempre in crescita ha fatto sì che nel tempo il sistema diventasse obsoleto, non riuscendo a corrispondere alle esigenze di trasversalità tra le varie collezioni e presentando diversi problemi di gestione³⁵³, ma un recente aggiornamento³⁵⁴ ha reso il sistema più semplice, efficiente e funzionale alle necessità di ricerca tramite una veste tecnologica e grafica migliore e l'inserimento di guide all'utente durante la navigazione. L'aggiornamento del database ha inoltre reso possibile poter consultare diversi contenuti multimediali direttamente sul sito, integrando dunque le informazioni archivistiche con riproduzioni di originali conservati nell'Archivio stesso o originali direttamente prodotti in digitale. Il database ha costituito così nel tempo non solo uno strumento di gestione archivistica, ma anche una possibile vetrina di visibilità dell'attività della Biennale e una infrastruttura tecnologica congeniale ai fini di ricerca di coloro che necessitano informazioni sull'ente, essendo infatti l'accesso libero. Le informazioni contenute riguardano non solo le attività dell'istituzione come esposizioni o eventi, ma anche le relazioni e ruoli delle persone e degli enti che hanno partecipato alle manifestazioni della Biennale. Le schede catalografiche presenti nel database sono state inserite tenendo presente la specificità e la particolarità del singolo materiale, rispettando le norme di catalogazione e al tempo stesso predisponendo per l'utente esterno una facile ed efficace comprensione delle informazioni. Il quadro così disponibile online si rivela

³⁵¹ <https://asac.labiennale.org/> [ultimo accesso 23/09/2023].

³⁵² I lavori iniziali sono stati realizzati dal 2004 al 2008. Per una conoscenza degli obiettivi che hanno guidato il progetto e la veste grafica iniziale: <https://www.3deverywhere.com/italiano/database-multimediale-asac.html> [ultimo accesso 23/09/2023].

³⁵³ L'originale versione del database è consultabile al link <https://93-62-127-188.ip22.fastwebnet.it/it/> [ultimo accesso 16/09/2023].

³⁵⁴ L'incarico di upgrade ed evoluzione del sistema è stato affidato alla società di consulenza Strateghia nel 2019, per cui si veda <https://www.strateghia.it/digital-transformation/upgrade-evoluzione-del-sistema-di-gestione-asacdati/> [ultimo accesso 23/09/2023].

particolarmente utile per una conoscenza facilmente accessibile dei dati principali relativi alle dinamiche di realizzazione, alle partecipazioni artistiche, ai premi e agli eventi collaterali, infine ai ruoli di gestione delle attività (Fig. 5.2).





55. Esposizione Internazionale d'Arte : Il Palazzo Enciclopedico

Inizio	01/06/2013
Fine	24/11/2013
Presidente	Paolo Baratta
Direttore Generale	Andrea Del Mercato
Direttore Artistico del Settore Arti Visive	Massimiliano Gioni
Editori del catalogo	Marsilio

Mostra/Padiglione
Artisti/e
Premi
Giurie
Iniziative collaterali
Foto
Manifesti
Documenti
Pubblicazioni
Note

La schedatura dell'Esposizione è stata realizzata durante il periodo di apertura utilizzando la cartella stampa preparata per la vernice, il catalogo generale, le didascalie dei progetti esposti in mostra.

Fig. 5.2 Esempio di pagina di ricerca in ASACdati su un'esposizione di Arti Visive Biennale

La navigazione autonoma nel database ha permesso così di poter visionare facilmente alcune informazioni concernenti le esposizioni selezionate e gli allestimenti: in primo luogo è possibile conoscere le notizie relative agli estremi cronologici delle mostre e ai ruoli di competenza nella gestione delle attività (presidente, direttore generale, curatore); è stato possibile informarsi sulla documentazione esibita e sulle relative specifiche delle strutture ostensive (attraverso l'indicazione dei supporti sui quali sono state inserite le opere come bacheche verticali, teche, pareti), informazioni che sono state inserite secondo un principio di successione cronologica; successivamente, la presenza della documentazione fotografica degli allestimenti e la riproduzione digitale

dei manifesti ha reso possibile vedere l'assetto delle esposizioni, facilitando così una ricostruzione a posteriori delle modalità di realizzazione; infine la presenza di sezioni con informazioni sui documenti (come materiali della mediateca o brochure edite per le mostre) e sulle pubblicazioni inerenti ogni esposizione ha reso possibile evidenziare facilmente le fonti primarie che sarebbero state approfondite nei passaggi successivi della ricerca (Fig. 5.3).

The screenshot shows a digital record card for an exhibition. At the top, the title is 'Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia'. Below the title is a large image of a building facade with the text 'LE MUSE INQUIETE LA BIENNALE DI VENEZIA DI FRONTE ALLA STORIA WHEN LA BIENNALE DI VENEZIA MEETS HISTORY'. To the right of the image is a table with the following data:

Inizio	29/08/2020
Fine	05/11/2020
Presidente	Roberto Cicutto
Direttore Generale	Andrea Del Mercato
Editori del catalogo	La Biennale di Venezia

At the bottom of the card, there is a navigation menu with the following items: Attività, Foto, Manifesti, Documenti, Pubblicazioni, Note.

Fig. 5.3 Esempio di scheda ASACdati di un'esposizione analizzata

Realizzare una conversione degli originali su un supporto digitale e consentire una gestione informatizzata dei documenti costituisce uno strumento di facilitazione sia per la conservazione che per la fruizione del patrimonio della Biennale. I vantaggi della digitalizzazione delle collezioni implicano, infatti, anche per i singoli materiali una preservazione dall'azione logorante del tempo e dal degrado al quale sono sottoposti quando consultati, ottenendo così una tutela della fragilità e della leggibilità delle informazioni che contengono. Inoltre, la possibilità di consentire una navigazione facilmente praticabile ad un pubblico teoricamente universale, essendo l'accesso senza limitazioni, promuove una ricerca libera per gli studiosi e in grado di ottenere una visibilità possibilmente internazionale per i materiali dell'Archivio. La

digitalizzazione dei materiali conservati diviene quindi una caratteristica in grado di donare una forte componente dinamica alle attività dell'Archivio.

In assenza di ASACdati non sarebbe stato possibile accedere autonomamente alla documentazione fotografica relativa alle manifestazioni né ad una serie di informazioni (quali le personalità coinvolte o le pubblicazioni relative) essenziali per la conoscenza delle esposizioni selezionate, ma sarebbe stato necessario recarsi fisicamente in Archivio e richiedere l'assistenza del personale. La digitalizzazione di parte delle collezioni in ASACdati ha consentito quindi di poter effettuare le ricerche esplorative individualmente, sicuramente abbreviando i tempi di studio che in caso contrario avrebbero dovuto sottostare agli orari di apertura dell'Archivio, alla disponibilità di prenotazione e alla possibilità personale di spostamento.

Sicuramente l'aggiornamento del database ha costituito una tappa fondamentale per una ricezione semplice ed efficace delle informazioni principali relative alle attività dell'istituzione, alle partecipazioni degli artisti e alle opere presentate, ma bisogna tener presente che l'ingente patrimonio documentario dell'Archivio non è stato interamente trasposto su digitale. Le collezioni che sono facilmente visibili in ASACdati, infatti, riguardano il Fondo Manifesti, il Fondo Artistico e il repertorio fotografico, mentre per la visione della restante documentazione (come il Fondo Storico, la Raccolta Documentaria, la Rassegna Stampa e i Fondi Esterni) è necessario ricorrere alla consultazione in sede dei materiali, talvolta eseguendo un'operazione di selezione e spoglio di lunga durata essendo questi racchiusi in ampi faldoni contenenti un numero cospicuo di documenti.

L'Archivio della Biennale si dimostra così di essere uno strumento necessario per la conoscenza delle dinamiche e degli eventi che hanno caratterizzato la vita dell'istituzione fin dalla sua origine tramite la visione di notizie catalografiche, amministrative, storiche, bibliografiche, scientifiche e tecniche. La ricerca promossa dall'Archivio viene declinata secondo diverse modalità, fisiche e digitali, e rivolta a diversi tipi di pubblico: in primo luogo la consultazione in sede della documentazione, modalità che rimane però condizionata dalla possibilità del singolo di accedere e di seguire le condizioni di visita dell'Archivio; in secondo luogo la visione di parte del patrimonio della Biennale tramite il database ASACdati, accessibile liberamente;

infine, l'esecuzione di incontri, giornate di studio³⁵⁵ e mostre per la promozione dei materiali d'archivio e le ricerche a questi connesse eseguite per favorire una trasmissione al pubblico generale di informazioni.

Le funzioni dell'Archivio della Biennale si delineano quindi non solo come quelle di un deposito memoriale e un bacino di conservazione per la ricca documentazione al suo interno, ma anche come quelle di un polo di ricerca aperto a coloro che si interessano alle manifestazioni dell'ente, crocevia di studi sulla contemporaneità e produzioni artistiche.

³⁵⁵ <https://www.labiennale.org/it/asac/attivit%C3%A0-e-incontri> [ultimo accesso 23/09/2023].

Conclusioni

Nel percorso di ricerca si è tentato di esplorare alcune modalità con cui il patrimonio archivistico è stato inserito in narrazioni storiche create per la realizzazione di esposizioni in contesti istituzionali. Ciò che è emerso è il ruolo cruciale che il singolo documento può acquisire come tassello di preservazione della memoria collettiva e come le modalità di fruizione analizzate possano contribuire all'educazione storica e alla comunicazione culturale delle pratiche artistiche, dando di riflesso valenza all'archivio come luogo di analisi e ricerca sull'arte contemporanea.

Nella trattazione sono state analizzate le condizioni a cui un archivio deve essere sottoposto quando immesso nelle esposizioni. Al fine di costruire un itinerario complessivo storicamente accurato e dotarlo di un apparato didattico congeniale è necessario, infatti, realizzare un dialogo tra documenti e pannelli volto a garantire la trasmissione del valore del singolo materiale e a favorire un incontro efficace con il pubblico articolando un discorso critico in un linguaggio comprensibile, capace di fornire un facile accesso alle informazioni ad un'utenza non specializzata.

Con l'analisi dei tre casi di ricostruzione storica si è evidenziato come i materiali d'archivio possano rivelarsi strumenti espositivi particolarmente efficaci per la comprensione di avvenimenti passati, poiché oggetti in grado di fornire una sperimentazione della "sensazione storica, cioè la sensazione del contatto immediato col passato"³⁵⁶ quando inseriti in itinerari espositivi. I materiali possono divenire infatti il contenuto di narrazioni volte a creare uno spazio empatico tra il singolo manufatto e chi l'osserva. Ciò che è emerso è che da una felice dialettica tra coerenza tematica, contestualizzazione, allestimento e itinerario espositivo è possibile ottenere per lo spettatore una vincente combinazione fra esperienza visiva e contenuti concettuali. Talvolta, gli stessi percorsi espositivi possono essere articolati al fine di ricreare la sensazione di girare dentro un archivio attraverso lo spostamento del visitatore nella visione complessiva delle opere, innescando così una ricezione particolarmente efficace e congeniale alla trasmissione della specificità della fruizione dei materiali archivistici.

³⁵⁶ A. Manfron, *Valorizzare i fondi d'autore*, in *Oltre le mostre*, a cura di M. Brunello, V. De Martino e M. S. Storace, Venezia, Ca' Foscari-Digital Publishing, 2020, p. 58.

Le pratiche espositive analizzate costituiscono uno dei numerosi modi attraverso cui un archivio può essere valorizzato. La funzione tradizionale dell'archivio di istituto volto ad un pubblico specializzato e destinato alla raccolta, conservazione e quasi tesauroizzazione di documenti rilevanti per la preservazione del passato può essere affiancata da diverse attività in grado di rilevare l'archivio come promotore di proposte culturali e punto di riferimento per ricerche e studi. Allontanandosi da letture unilineari dei materiali al suo interno e scardinando le gerarchie precostituite dall'inventariazione, l'archivio può divenire un polo di ricerca vivo e incentivare un approccio interdisciplinare. Se impiegato con tali finalità, l'archivio può emergere come “dispositivo critico e sovvertitore nei confronti delle logiche abituali di catalogazione e preservazione della memoria e delle conoscenze”³⁵⁷, divenire elemento di confronto e stimolo per l'attivazione di pratiche artistiche.

Un utilizzo dell'archivio come spazio privilegiato per un'analisi testuale e sintattica delle tendenze contemporanee fa sì inoltre che possa essere impiegato come strumento attraverso il quale emanciparsi da una interpretazione criptica e unidirezionale della realtà per ampliare le possibilità di ricerca verso la costruzione di narrazioni inedite sia per gli artisti che per gli spettatori³⁵⁸. La possibilità di rinnovare continuamente forme di conoscenza tramite i materiali d'archivio viene resa possibile dalla combinazione creativa degli elementi al suo interno: le relazioni che si possono instaurare dal confronto tra passato e presente, copia e originale, ripetizione e variazione, presenza e assenza sono solo alcuni dei nuclei concettuali attorno a cui si possono sviluppare le ricerche³⁵⁹. Tramite la creazione di diverse disposizioni dei materiali d'archivio diviene possibile costruire nuove associazioni mentali e visive, rigettare le abituali categorizzazioni rompendo i confini tra discipline e forzandone i significati al fine di mostrare i punti nevralgici di attività progettuali volte a costruire

³⁵⁷ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke, [tesi di dottorato] Venezia, Università Ca' Foscari, 2011, p. I. Nel volume sono stati indagati le relazioni di tre artisti del contemporaneo con l'archivio.

³⁵⁸ Nomads Foundation, *A performance cycle: archiving, gathering, exhibiting, recounting, remembering, loving, desiring, ordering, mapping*, Roma, Nero, 2011, p. 40

³⁵⁹ In tal senso la funzione dell'archivio risiede non tanto nell'accumulo e disposizione dei documenti, quanto “nella mobilitazione incessante dei significati, in quel processo di sprofondamento e di riemersione di cui scriveva Michel Foucault, un movimento di decostruzione e costruzione dei predicati in cui si riconoscono gli stessi meccanismi del ricordare, di cui l'archivio è luogo e figura”, S. Zuliani, “Economia dell'imperduto”. *Gli archivi dell'arte contemporanea tra esposizione e oblio*, in *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di Maiorino M., Mancini M.G., Zanella F., cit., p. 25.

nuove connessioni³⁶⁰. Un utilizzo dell'archivio fuori dalle sole logiche di conservazione si rivela dunque come occasione di interrogazione della storia passata e di riattivazione di significati, così come strumento di studio visuali in grado di misurare, tramite una forma discorsiva, la globalità dell'immagine e delle tendenze artistiche.

Il valore che emerge dell'archivio deriva dalle declinazioni a cui può essere sottoposto: forma di memoria così come di conservazione, elemento di rilettura e nuovo espletamento del passato, soggetto in grado di attivare nuove temporalità³⁶¹.

Non solo di pratiche conservative e funzioni di deposito vivono gli archivi. Le possibilità di attivazione esplicate nelle continue e diverse interpretazioni a cui possono essere sottoposti i suoi materiali rendono l'archivio un elemento di dialogo dinamico e in continua trasformazione e le esposizioni ne sono una pratica esemplificazione.

³⁶⁰ "In the archive, we encounter things we never expected to find; yet the archive is also the condition under which the unexpected, the sudden, the contingent can be sudden, unexpected, and contingent" in S. Spieker, *The big archive*, Cambridge, The MIT press, 2008, p. 172.

³⁶¹ "It is also within the archive that acts of remembering and regeneration occur, where a suture between the past and the present is performed, in the indeterminate zone between event and image, document and monument" in O. Enwezor, *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, New York, International Center of Photography, 2008, p. 47.

Bibliografia

Alemani Cecilia, Baldacci Cristina, *The Archives of La Biennale di Venezia as the Seventh Muse: Revisiting (Art) History*, in *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 113-124

Alloway Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Graphic Society, Greenwich, Greenwich-New York, 1969

Altshuler Bruce, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Phaidon Press, 2008

Arruga Lorenzo, Sposa la danza allo scenario di piazza S. Marco, in "Il Giorno", 15 settembre 1972

ASAC, *Archivi e mostre: atti del primo convegno internazionale "Archivi e mostre"*, Venezia, La Biennale, 2013

ASAC, *Archivi e mostre: atti del secondo convegno internazionale "Archivi e mostre"*, Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia, 2014

ASAC, *Archivi e mostre: atti del terzo convegno internazionale "Archivi e mostre"*, Venezia La Biennale, 2015

ASAC, *Il carnevale squarcia la nebbia: Venezia, Scaparro, la Biennale 1980, 1981, 1982, 2006 dall'Archivio storico della Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2022

ASAC, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, Venezia, La Biennale, 1976

ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, [Venezia] La Biennale di Venezia, 2020

ASAC, *Le muse inquiete: La Biennale di Venezia di fronte alla storia: padiglione centrale, Giardini della Biennale, 29.08-8.12.2020*, [Venezia] La Biennale di Venezia, 2020

ASAC, *Regolamento pubblico dell'Archivio storico delle arti contemporanee*, Venezia, La Biennale, 1976

- ASAC, Baldacci Cristina, Gioni Massimiliano, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione internazionale d'Arte*, Venezia, La Biennale, 2013
- ASAC, Durante Lia, *Restauri: Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, Venezia, La Biennale, 2006
- ASAC, Gioni Massimiliano, *Amarcord: frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*, Venezia, La Biennale, 2013
- Baldacci Cristina, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, [tesi di dottorato] Venezia, Università Ca' Foscari, 2011
- Bandera Maria Cristina, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", vol. 35, 2011, pp. 75-92
- Bartolucci Giuseppe, Ursini Uršič Giorgio, *Teatro-provocazione: inediti, documenti, materiali dell'Europa dell'Est*, Venezia, La Biennale, 1977
- Bassetto Elisa, *Contro la "Biennale di Stato". La riforma degli enti autonomi nazionali di mostre d'arte (1945-1973)*, [tesi di dottorato] Bologna: Alma Mater Studiorum, 2020
- Bellavitis Giorgio, *Note sul restauro di Palazzo Corner della Regina e sull'uso temporaneo del pianoterra come spazio espositivo*, in ASAC, *L'archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, La Biennale, 1976, pp. 48-60
- Beltrami Cristina, *Cesare Laurenti (1854-1936)*, [Treviso] Zel, 2010
- Bertelé Matteo, *Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution*, in "Twentieth Century Communism", vol 13, 2017, pp. 67-87
- Bianco Angela, *Josh Smith alla LIV Biennale di Venezia: Venice set books – A.Mu.C. Archivio Multimediale del Contemporaneo*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Castellani Francesca e Charans Eleonora, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 315-328
- Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1975. Eventi 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975

Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1976. Eventi del 1975*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

Biennale di Venezia, ASAC, *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979

Biennale di Venezia, *Cataloghi delle manifestazioni. Per una cultura democratica e antifascista: Venezia, 5 ottobre - 17 novembre 1974*, [S.l. s.n.], 1974

Biennale di Venezia, *Dimensione futuro: l'artista e lo spazio*, Venezia, La Biennale, 1990

Biennale di Venezia, *Il dissenso culturale: 15 novembre-15 dicembre 1977 programma*, Venezia, La Biennale, 1977

Biennale di Venezia, *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale arte 2013*, Venezia, Marsilio, 2013

Biennale di Venezia, *La Biennale: un laboratorio internazionale*, Venezia, La Biennale, 1975

Biennale di Venezia, *Le macchine celibi*, Venezia Alfieri, 1975

Biennale di Venezia, *Mostra dei quarant'anni della Biennale: 1895-1935*, Venezia, Tip. C. Ferrari, 1935

Biennale di Venezia, *Sei giornate di studio a Venezia: Quale Biennale dopo 100 anni?*, [S. l., s. n.], 1995

Biennale di Venezia, *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore. 50. Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, Marsilio, 2003

Biennale di Venezia, *24. Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948

Biennale di Venezia, *36. Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1972

Biennale 1978: primo convegno dei paesi partecipanti, Venezia, La Biennale, 1977

- Bonito Oliva Achille, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1993
- Brusatin Manlio, Prandi Alberto, *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, Venezia, Cluva, 1982
- Budillon Puma Pascale, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar Eupalinos, 1995
- Busetto Giorgio, Biennale di Venezia, ASAC, *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Venezia Marsilio, 2006, pp. 54-57
- Caruso Luciano, *Tavole parolibere e tipografia futurista: Ca' Corner della Regina, 15 ottobre-20 novembre 1977*, Venezia La Biennale, 1977
- Castellani Francesca, *Mettere in spazio l'archivio: canovaccio di riflessioni su alcuni casi di allestimento*, in *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di Maiorino Massimo, Mancini Maria Giovanna, Zanella Francesca, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 41-48
- Catenacci Sara, *“L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976”*: note da un libro mai realizzato, in *In corso d'opera: Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di Nicolaci Michele, Piccioni Matteo, Riccardi Lorenzo, Roma, Campisano editore, 2015, pp. 317-324
- Celant Germano, *Ambiente / Arte. Dal futurismo alla body art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977
- Clair Jean, Romanelli Giandomenico, Scotton Flavia, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Milano, Fabbri, 1995
- Conato Giuseppe, *Il governo nega i visti al «Berliner Ensemble»*, in “L'Unità”, 10 settembre 1961, p. 11
- Crispolti Enrico, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, in *Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia. Atti del Forum: Palermo, Palazzo Steri 10-11 maggio 2001*, a cura di De Marco Gabriella, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 103-107

- Crispoliti Enrico, Moncada Gabriella, *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977
- Crosera Antonella, *L'origine e la formazione dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea dal 1928 al 1942*, [tesi di laurea] Venezia: Ca' Foscari, 1991
- Danesi Silvia, Patetta Luciano, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976
- De Sabbata Massimo, *L'Accademia di Belle Arti e La Biennale di Venezia (1895-1945)*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, tomo I, a cura di Salvagnini Sileno, Antiga Edizioni, 2016, pp. 363-375
- De Sabbata Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2006
- De Stefano Sabrina Laura, *Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia (1990)*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari Stefania e Stringa Nico, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019
- Di Martino Enzo, *Blobiennale: aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia, dal 1895 al 2009*, Venezia, Papiro Arte, 2009
- Di Martino Enzo, *La Biennale di Venezia, 1895-2013: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, [S.l.] Papiro art, 2013
- Di Raddo Elena, *La crisi dell'“opera”: la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Castellani Francesca e Charans Eleonora, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 215-224
- Di Stefano Chiara, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, [tesi di laurea magistrale] Venezia: Ca' Foscari, 2009
- Dogliani Gianfranco, *Tecniche del consenso e forme del dissenso all'Est*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977
- Dorigo Wladimiro, Istituto per lo sviluppo e la gestione avanzata dell'informazione, *Archivio storico delle arti contemporanee: dall'automazione una risposta adeguata*

alle necessita di informazione, in “Informatica & documentazione”, Anno 3, n. 2, giugno 1976, Roma, Inforav, 1976, pp. 116-127

Dorigo Wladimiro, Biennale di Venezia, *Leggi e decreti concernenti la Biennale di Venezia (1928-1973)*, Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1974

Durante Lia, *Le mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*, in “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, vol. 35, 2011, pp. 93-116

Enwezor Okwui, *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, New York, International Center of Photography, 2008

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Quinta Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1903: catalogo illustrato*, Venezia, Premio Stabilimento Carlo Ferrari, 1903

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Sesta Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1905: catalogo illustrato*, Venezia, Premio Stabilimento Carlo Ferrari, 1905

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Settima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1907: catalogo illustrato*, Venezia, Premio Stabilimento Carlo Ferrari, 1907

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *XI° Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1914: catalogo*, Venezia, Premio Stabilimento Carlo Ferrari, 1914

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *XII° Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1920: catalogo*, Roma-Milano-Venezia, Bestetti & Tumminelli, 1920

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *XVI° Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1928: catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1928

Esposizione biennale internazionale d'arte, Biennale di Venezia, *24. Biennale di Venezia: catalogo*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948

Festival internazionale di musica contemporanea, Santomaso Giuseppe , Piovesan Alessandro , *Festival internazionale di musiche contemporanee e Autunno musicale veneziano [11 settembre - 5 ottobre 1947: programma ufficiale]*, Venezia, La Biennale, 1947

Festival internazionale di musica contemporanea, 30. *Festival internazionale di musica contemporanea, 9-16 settembre 1967*, Venezia, La Biennale, 1967

Festival internazionale di musica contemporanea, 31. *Festival internazionale di musica contemporanea, 7-14 settembre 1968*, Venezia, La Biennale, 1968

Francalanci Ernesto Luciano, *Proposta per una Biennale sperimentale*, in “Art International”, vol. XIV, Lugano, Settembre, 1970

Giacci Vittorio, Amiel Mireille, Biennale di Venezia, *Il cinema nazionalizzato: i suoi successi e i suoi problemi*, atti di convegno, Venezia, Biennale di Venezia, 1979

Gian Ferrari Claudia, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: un'intelligente utilizzazione del materiale d'archivio*, in “La Loggia dei mercanti: organo del Sindacato nazionale mercanti d'arte moderna”, n. 4, novembre-dicembre 1977, p. 2

Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989

Gold John, Gold Margaret, *Longevity and reinvention: Venetianization and the Biennale*, in *Festivals and the City: The Contested Geographies of Urban Events*, a cura di Smith Andrew e Osborn Guy, University of Westminster Press, 2022, pp. 149–67

Hamilton Richard, Maharaj Sarat, *Richard Hamilton: 45. Biennale di Venezia, British Pavilion, 13 June-10 October 1993*, London, The British Council, 1993

La Biennale. Bollettino dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, I, n. 11-12, 1928

La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle arti contemporanee, *Russolo: L'arte dei rumori, 1913-1931*, Venezia, La Biennale, 1977

La Biennale di Venezia, *Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia: Legge 26 luglio 1973, n. 438 con le modifiche introdotte dalla Legge 13 giugno 1977, n. 324*, Venezia, La Biennale, 1977

La Biennale di Venezia, *46. Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, Marsilio, 1995

La Biennale di Venezia, *48a Esposizione Internazionale d'Arte. DAPERTutto, APERTO overALL, APERTO parTOUT, APERTO über ALL*, voll. 2, Marsilio, Venezia, 1999

La Biennale di Venezia, *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro Presente Passato*, Venezia, Electa, Milano, 1997

La Biennale di Venezia 1977, *Comunicati diramati dalla stampa*, Venezia, La Biennale, 1977

Manfredi Maria Chiara, *Arti e progetto. Tra archivio ed esposizione*, [tesi di dottorato] Parma: Università degli studi di Parma, 2019

Manfron Anna, *Valorizzare i fondi d'autore*, in *Oltre le mostre*, a cura di Brunello Mauro, De Martino Valentina e Storace Maria Speranza, Venezia, Ca' Foscari-Digital Publishing, 2020, p. 51-60

Mantoan Diego, «*All We Are Saying Is Give Pizza Chance*». *L'effetto YBA e l'irruzione di una nuova generazione alle Biennali degli anni Novanta del Novecento*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari Stefania e Stringa Nico, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 245-267

Mantoan Diego, *Governo e gestione della Biennale di Venezia dal 1998 al 2005: una valutazione in ottica aziendale dell'istituto veneziano dall'introduzione della personalità giuridica di diritto privato*, [tesi di laurea] Venezia: Ca' Foscari, 2005

Maraini Antonio, *L'architettura e le arti decorative alla XVI Biennale Veneziana*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. II, 1927, pp. 49-65

Maraini Antonio, *La Biennale di Venezia: storia e statistiche*, Venezia, Ufficio stampa dell'Esposizione, 1932

- Marchesin Giorgia, *Dell'Archivio Storico delle Arti contemporanee "la Biblioteca n'era il principio"*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari Stefania e Stringa Nico, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 169-180
- Marchesin Giorgia, *La biblioteca della Biennale*, [tesi di laurea specialistica] Venezia: Ca' Foscari, 2016
- Martini Federica, Martini Vittoria, *Just Another Exhibition: storie e politiche delle biennali = Histories and Politics of Biennials*, Milano, Postmedia, 2011
- Martini Vittoria, *How La Biennale as a Brand was Born: Venice as the Archetype of a Biennial City*, in "Oboe Journal", vol. I, n.1, 2020, pp. 99-107
- Martini Maria Vittoria, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, [tesi di dottorato] Venezia: Ca' Foscari, 2011
- Melo Antunes Ernesto, *Libertà e socialismo: momenti storici del dissenso*, Milano, SugarCo, 1978
- Miessen M., Chateigné Y., *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Sternberg Press, Berlino, 2016
- Migliore Tiziana, *Biennale di Venezia. "Il catalogo è questo"*, Roma, Aracne, 2012
- Migliore Tiziana, Buscaroli Beatrice, *Macchina di visione: Futuristi in Biennale, scegli una stella chiamala Futurismo, viaggerà*, Venezia, Marsilio, 2009
- Miracco Franco, *Le Biennali come erano*, in "L'Unità", 29 dicembre 1977, p. 3
- Miracco Franco, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, in "Paese Sera", 18 dicembre 1977, p. 16
- Galfré Monica, Neri Serneri Simone, *Il movimento del '77: radici, snodi, luoghi*, Roma, Viella, 2018
- Gentiloni Silveri Umberto, *Storia dell'Italia contemporanea, 1943-2019*, Bologna, Il mulino, 2019

Moure Cecchini Laura, *The “Mostra del Quarantennio” and the Canon of Modern Art at the Venice Biennale in the Interwar Period*, in “Il Capitale Culturale”, n. 14, 2016, pp. 223-252

Mulazzani Marco, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano, Electa, 2022

Nomas Foundation, *A performance cycle: archiving, gathering, exhibiting, recounting, remembering, loving, desiring, ordering, mapping*, Roma, Nero, 2011

Orzes Anita, *An Antifascist Biennale: ‘Libertà al Cile’ in and from Venice*, in “Artl@s Bulletin”, vol. 11, n. 1, 2022, pp. 63-80

Pallucchini Rodolfo, *Mostra di Paolo Veronese: Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile - 4 novembre 1939*, Venezia, Libreria Serenissima, 1939

Pallucchini Rodolfo, *Significato e valore della “Biennale” nella vita artistica veneziana e Italiana*, in *Storia della civiltà veneziana*, a cura di Branca Vittore, vol. 3. Firenze: Sansoni, 1979, pp. 157-88

Pallucchini Rodolfo, *Venezia – Riapertura dell’Archivio Storico d’Arte contemporanea della Biennale*, in *Bollettino d’Arte*, n.1, gennaio-marzo, 1948, p. 92

Palumbo Ilaria, *Il Palazzo Enciclopedico. Gli artisti outsider alla 55. Biennale di Venezia*, [tesi di laurea] Padova: Università degli Studi di Padova, 2021

Pajusco Vittorio, “Antonio Maraini e l’Istituto Storico d’Arte Contemporanea (1928-1944)”, in “Saggi e Memorie di storia dell’arte”, vol. 38, 2014, pp. 135-151

Pajusco Vittorio, *Umbro Apollonio e l’Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari Stefania e Stringa Nico, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019, pp. 148-167

Phillips Christopher, *The international system and the Syrian civil war*, in “International Relations”, vol. 36, n. 3, pp. 358-381, 2022, <https://doi.org/10.1177/00471178221097908>

Piai Manuela, Scarpa Sonino Annalisa, *Catalogo del fondo artistico*, Venezia, La Biennale, 1976

- Pivato Manuela, *Carmelo non va più bene*, in “Il Messaggero”, 4 febbraio 1990
- Poletto Laura, *L'Esposizione internazionale d'arte di Venezia 1968-1997: organizzazione, metodo, ricezione critica*, [tesi di dottorato] Venezia: Università di Ca' Foscari, 2012
- Portinari Stefania, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2018
- Portoghesi Paolo, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, a cura di Cellini Manlio, D'Amato Claudio, De Bonis Antonio, Farina Paolo, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980, pp. 9-14
- Portoghesi Paolo, *Venezia “teatro del mondo”*, in “L'Avanti”, 14 ottobre 1979, p. VIII
- Pozza Neri, *L'archivio storico della Biennale. Un istituto che non funziona*, in “Il Mondo”, 12 marzo 1957, p. 13
- Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, catalogo illustrato, Fratelli Visentini, Venezia 1895
- Procaccia Micaela, *Non di sole mostre vivono gli archivi*, in *Oltre le mostre*, a cura di Brunello Mauro, De Martino Valentina, Storace Maria Speranza, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 121-126
- Prokof'ev Sergej Sergeevič, Festival internazionale di musica contemporanea, *L'angelo di fuoco: opera in cinque atti e sette quadri dal romanzo di Valerij Jàkovlevic Brjusov*, Venezia, Lombroso, 1955
- Pugliese Roberto, *Bene si è dimesso*, in “Il Gazzettino”, 4 febbraio 1990
- Restagno Enzo, *Gubajdulina*, Torino, EDT, 1991
- Ricci Clarissa, *Aperto, 1980-1993: la mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Milano Postmedia Books, 2022
- Ricci Clarissa, “Breve storia dell'ufficio vendite della Biennale di Venezia 1895–1972. Origini, funzionamento e declino”, in “Ricerche di s/confine”, vol. VIII, n. 1, 2017, pp. 1-20

- Ricci Clarissa, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l'esposizione come piattaforma*, [tesi di dottorato] Venezia: Ca' Foscari, 2012
- Ricci Clarissa, Tavinor Marie, *Musing with the muses: the Venice Biennale's anniversary exhibition*, in "Journal of Modern Italian Studies", vol. 26, n. 4, 2021, pp. 482-501
- Ricci Clarissa, Vettese Angela, *Starting from Venice: studies on the Biennale*, Milano, Et al., 2010
- Ripa di Meana Carlo, Mecucci Gabriella, *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso*, Roma, Liberal edizioni, 2007
- Roddolo Enrica, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Venezia, Marsilio, 2003
- Romanelli Giandomenico, *Carlo Scarpa: tra Biennale e giardini*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione (Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia)*, a cura di Manzelle Maura, Venezia 2003, pp. 23-27
- Romanelli Giandomenico, *Le sedi della Biennale*, [Venezia la Biennale], 1975
- Romanelli Giandomenico, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale, 1976
- Romanelli Giandomenico, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, dicembre 1977-29 gennaio 1978*, Venezia, La Biennale di Venezia Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1977
- Romanelli Giandomenico, *The Venice Biennale. Its Origins and Key Moments*, in *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 40-49
- Rossi Debora, "L'archivio della Biennale. Non solo memoria" in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Portinari Stefania e Stringa Nico, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 9-10
- Santarelli Enzo, *Storia critica della Repubblica. L'Italia dal 1945 al 1994*, Milano, Feltrinelli, 1996

- Scaparro Maurizio, Biennale di Venezia, *Il Teatro del mondo edificio singolare: omaggio a Aldo Rossi. La Biennale di Venezia 1979-80*, Venezia, La Biennale, 2010
- Serafin Stefania, *Russolo's Intonarumori: Musical Innovation at the Beginning of the Twentieth Century*, in "International Yearbook of Futurism Studies", vol. 2, no. 1, 2012, pp. 397-418
- Spagnol Claudio, *Galileo Chini: la cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2006
- Spieker Sven, *The big archive*, Cambridge, The MIT press, 2008
- Stone Marla Susan, *The patron state. Culture & politics in fascist Italy*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1998
- Tranfaglia Nicola, *Un capitolo del "doppio stato". La stagione delle stragi e dei terrorismi*, in *Storia dell'Italia repubblicana. Volume terzo. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, Torino, Einaudi, 1997
- Trasatti Sergio, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale di Venezia*, in "L'osservatore romano", 11 gennaio 1978, p. 3
- Vecco Marilena, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel: Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2002
- Vettese Angela, *Tra cultura e turismo: la Biennale di Venezia e le sue ricadute sul territorio*, in *Venezia: l'istituzione immaginaria della società*, a cura di Borelli Guido e Busacca Maurizio, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2020, pp. 71-86
- Zanella Francesca, *Artista vs critico vs architetto, La Biennale di Venezia del 1970*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Castellani Francesca e Charans Eleonora, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 201-214
- Zuliani Stefania, *"Economia dell'imperduto". Gli archivi dell'arte contemporanea tra esposizione e oblio*, in *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di Maiorino Massimo, Mancini Maria Giovanna, Zanella Francesca, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 25-39

Zuliani Stefania, *Là dove le cose cominciano*, Ricerche di S/Confine, no. 3, 2014, pp. 81-89

3. *Mostra internazionale di fotografia*, Venezia, La gondola, 1956

Documentazione legislativa

Regio decreto-legge del 13 gennaio 1930 n. 33

Regio decreto-legge del 21 luglio 1938 n. 1517

Legge del 17 aprile 1930 n. 504

Legge del 26 luglio 1973 n. 438

Legge 8 marzo 1975 n. 39

Legge 19 maggio 1975 n. 151

Decreto legislativo del 29 gennaio 1998 n. 19

Decreto legislativo del 8 gennaio 2004 n. 1

Materiali d'archivio

ASAC, Fondo storico, Lavori e gestioni delle sedi, Ca' Corner della Regina, b. 03, Pianta di Ca' Giustinian, 1964

ASAC, Fondo storico, Lavori e gestioni delle sedi, Ca' Corner della Regina, b. 10, lettera di Cecchini ai dirigenti, 16 dicembre 1997

ASAC, Fondo Storico, Serie Arti Visive, b. 180, Comunicazioni interne con l'Ufficio Stampa, Comunicato stampa sulla riunione dei Commissari stranieri della 36. Biennale, 11 dicembre 1971

ASAC, Raccolta documentaria, Musica 1961 b. 2, Intolleranza 60 stampa italiana

ASAC, Raccolta documentaria, Musica 1972, b. 2

ASAC, Raccolta documentaria, TEATRO / manifestazioni, faldone 1934/1, 1.
Convegno Internazionale del Teatro nell'ambito della XIX Esposizione Internazionale
d'Arte – 1934

ASAC, Rassegna stampa, Febbraio 1990

Sitografia

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20amarcord-frammenti-di-memoria-dall%20archivio-storico-della-biennale>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio storico della Biennale*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-virtuali/amarcord>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Attività e incontri*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/attivita%20e-incontri>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Biennale Arte Duemila e uno*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20biennale-arte-duemila-e-uno>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Convegno internaz.le “Archivi e mostre”*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20convegno-internaz-le-%20archivi-e-mostre%20>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Fondo e collezioni*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/collezioni>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Fondo Manifesti*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/collezioni/fondo-manifesti>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Gli “Archi” di Aldo Rossi*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%20gli-%20archi%20di-aldo-rossi>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Il Carnevale squarcia la nebbia*. Venezia, Scaparro, *La Biennale 1980, 1981, 1982, 2006 dall'Archivio della Biennale di Venezia*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/il-carnevale-squarcia-la-nebbia#:~:text=Si%20terr%C3%A0%20dal%2017%20febbraio,Il%20Carnevale%20squarcia%20la%20nebbia>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Il Teatro del Mondo edificio singolare*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0/il-teatro-del-mondo-edificio-singolare>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Italia: 150 - Biennale: 116*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0/italia-150-biennale-116>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *L'Archivio storico delle arti contemporanee acquisisce il Fondo Lorenzo Capellini*, 30 marzo 2023, <https://www.labiennale.org/it/news/1%E2%80%99archivio-storico-delle-arti-contemporanee-acquisisce-il-fondo-lorenzo-capellini>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0/macchina-di-visione-futuristi-biennale>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Mostre e attività*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Secondo Convegno Internazionale "Archivi e Mostre"*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0/secondo-convegno-internazionale-%E2%80%9Carchivi-e-mostre%E2%80%9D>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *Storia dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee dal 1928*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dell'asac>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *1932. La prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%C3%A0/1932-la-prima-esposizione-internazionale-d%E2%80%99arte-cinematografica>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *1999 dAPERTutto*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%3%A0/1999-dapertutto>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *20 anni di maschere e costumi*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%3%A0/20-anni-di-maschere-e-costumi>

Arte e carte, *Biennale di Venezia 2003 Sogni e conflitti*, 27/08/2004, <http://www.artecarte.it/primi/articolo.php?nn=109>

ASACdati, *ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee*, s.d., <https://93-62-127-188.ip22.fastwebnet.it/it/>

ASACdati. La Biennale di Venezia, *Carlo Scarpa*, scheda persona/istituzione, s.d., <https://asac.labiennale.org/persona/375905>

ASACdati. La Biennale di Venezia, *Che cos'è ASACdati?*, s.d., <https://asac.labiennale.org/>

ASACdati. La Biennale di Venezia, *Ricerca avanzata Cineteca*, s.d., <https://asac.labiennale.org/collezioni/cineteca>

ASACdati. La Biennale di Venezia, *Ricerca avanzata Fototeca*, s.d., <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca>

Archivio Storico. La Biennale di Venezia, *VIDEO MEDIUM INTERMEDIUM*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/asac/mostre-e-attivita%3%A0/video-medium-intermedium>

ASACdati. La Biennale di Venezia, *1895 – I. Esposizione Internazionale D'Arte*, s.d., <https://asac.labiennale.org/attivita/arte-visive/522278>

ASACdati. La Biennale di Venezia, *1935 - Quarant'anni di Arte Veneta - Mostra commemorativa della Fondazione della Biennale*, s.d., <https://asac.labiennale.org/attivita/arte-visive/522385>

Bilancio d'esercizio al 31.12.2020 – La Biennale di Venezia, s.d., <https://static.labiennale.org/files/labiennale/Documenti/trasparenza/bilanci/bilancio-2020b.pdf>

Bravo David - Public space, *Occupy Gezi*, 18/06/2023,
<https://www.publicspace.org/works/-/project/h312-occupy-gezi>

Busetto Giorgio, “*Lavori in corso alla Biennale di Venezia: alcune attività dell’ASAC nel triennio 2005-2007*” in *DigItalia*, 3 (1), 2008, pp. 98-102,
<http://digitalia.sbn.it/article/view/446>

Cantone Laura, *Il senso del dissenso*, in “Exhibart”, 8 ottobre 2007,
www.exibart.com/politica-e-opinioni/il-senso-del-dissenso/

Cobianchi Cristina, *Un giusto tempo e un giusto luogo per le Muse veneziane?*, 29 agosto 2020, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/un-giusto-tempo-e-un-giusto-luogo-per-le-muse-veneziane/>

Dal Sasso Davide, *Dialoghi di Estetica. Parola a Cristina Baldacci*, 24/02/2017,
<https://www.artribune.com/editoria/2017/02/dialoghi-di-estetica-cristina-baldacci-editoria-archivi-arte-contemporanea/>

Exibart, *Perché Massimiliano Gioni? “Per il rischio e le sue idee”*. Parola di Paolo Baratta, che insieme al direttore apre ufficialmente la 55esima Biennale di Venezia, s.a., 27 maggio 2013, <https://www.exibart.com/speednews/perche-massimiliano-gioni-per-il-rischio-e-le-sue-idee-parola-di-paolo-baratta-che-insieme-al-direttore-apre-ufficialmente-la-55esima-biennale-di-venezial>

Formafantasma, *2.3.4 The disquieted muses. La Biennale di Venezia, 2020*, s.d.,
<https://formafantasma.com/work/the-disquieted-muses>

Ghio Daniela, *Il Padiglione Venezia diventa un grande salotto culturale*, 30 agosto 2020,
https://www.ilgazzettino.it/pay/venezial_pay/il_padiglione_venezial_diventa_un_grande_salotto_culturale-5432265.html

Google Arts & Culture, *La Biennale di Venezia – Biennale Arte 2015*, s.d.,
<https://artsandculture.google.com/partner/la-biennale-di-venezial>

La Biennale di Venezia – Archivio Storico, *Dichiarazione di Roberto Cicutto, Presidente della Biennale di Venezia: il progetto cardine della Biennale 2020*, s.d.,
<https://www.labiennale.org/ital/asac/le-muse-inquiete/dichiarazione-di-roberto-cicutto>

La Biennale di Venezia, Ca' Giustinian, s.d.,
<https://www.labiennale.org/it/luoghi/ca%E2%80%99giustinian>

La Biennale di Venezia, *Chiusa La Biennale Arte 2019, che conferma i 600mila visitatori*, 24 novembre 2019, <https://www.labiennale.org/it/news/chiusa-la-biennale-arte-2019-che-conferma-i-600mila-visitatori#:~:text=Durata%20poco%20pi%C3%B9%20di%206,il%2031%25%20dei%20visitatori%20totali>

La Biennale di Venezia, *Le Muse inquiete: la mostra è chiusa da giovedì 5 novembre*, 4 novembre 2020, <https://www.labiennale.org/it/news/le-muse-inquiete-la-mostra-%C3%A8-chiusa-da-gioved%C3%AC-5-novembre>

La Biennale di Venezia, *Le Muse inquiete: una mostra al padiglione centrale*, 24 ottobre 2020, <https://www.labiennale.org/it/news/le-muse-inquiete-una-mostra-al-padiglione-centrale>

La Biennale di Venezia – Luoghi. Ca' Giustinian, s.d.,
<https://www.labiennale.org/it/luoghi/ca%E2%80%99giustinian>

La Biennale di Venezia, *Nel 2020 i luoghi della Biennale vivranno nel segno del dialogo tra le arti*, 1° giugno 2020, <https://www.labiennale.org/it/news/nel-2020-i-luoghi-della-biennale-vivranno-nel-segno-del-dialogo-tra-le-arti>

La Biennale di Venezia, *Nuove date per la Biennale Architettura e la Biennale Arte*, 1° giugno 2020, <https://www.labiennale.org/it/news/nuove-date-la-biennale-architettura-e-la-biennale-arte>

La Biennale di Venezia, *Storia*, s.d., <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>

Kontova Helena, Ulrich Obrist Hans, *The Better Biennale*, “in Flash Art International”, vol. 50, n. 317, 2017, <https://flash---art.it/article/the-better-biennale/>

Menetto Silvia, *Muse inquietanti in laguna*, 28 settembre 2020, https://www.ilsole24ore.com/art/muse-inquietanti-laguna-ADbvYjn?refresh_ce=1

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, *Biennale, Franceschini nomina il veneziano Cicutto alla Presidenza “profilo prestigioso”, “grazie a Baratta per prezioso lavoro di rinnovamento”*, 27 gennaio 2020, <https://www.beniculturali.it/comunicato/biennale-franceschini-nomina-il-veneziano-cicutto-alla-presidenza-profilo-prestigioso-grazie-a-baratta-per-prezioso-lavoro-di-rinnovamento>

Oluwakemi Aladesuyi - Financial Times, *How Black Lives Matter went global, by co-founder Patrisse Cullors*, 4 dicembre 2020, <https://www.ft.com/content/c6eac3c7-3f38-49be-9caa-f3aa1248184a>

Raggi Valentina, *The disquieted muses: an exhibit at the Venice Biennale and a lesson in resilience*, 18/09/2020, <https://www.elledecor.com/it/best-of/a34078794/disquieted-muses-exhibit-venice-biennale/>

Rewind – Artists’ video, *Bicocchi, Maria Gloria (Curator, Producer)*, updated April 2022, <https://rewind.ac.uk/people/maria-gloria-bicocchi/#:~:text=Maria%20Gloria%20Conti%20Bicocchi%20nasce,frequentano%20la%20casa%20del%20padre>

Smith Adam, Jones Matthew, Abatzoglou John, Canadell Josep, Betts Richard - ScienceBrief, , *Climate Change Increases the Risk of Wildfires*, settembre 2020, https://sciencebrief.org/uploads/reviews/ScienceBrief_Review_WILDFIRES_Sep2020.pdf

Strateghia, *Upgrade - evoluzione del sistema di gestione ASACdati*, s.d., <https://www.strateghia.it/digital-transformation/upgrade-evoluzione-del-sistema-di-gestione-asacdati/>

Treccani – Vocabolario on line, *Amarcord*, s.d., <https://www.treccani.it/vocabolario/amarcord/#:~:text=s.%20m.%20%5Bvoce%20romagn.%2C%20propr,abbiamo%20fatto%20un%20lungo%20amarcord>

Treccani – vocabolario online, *Spontaneismo*, s.d., <https://www.treccani.it/vocabolario/spontaneismo/>

Un secolo di carta. Repertorio analitico della stampa periodica veneziana (1866-1969),
La Biennale di Venezia, scheda del periodico (1950-1971), s.d.,
<https://www.unsecolodicartavenezia.it/scheda/biennale-di-veneziala/>

Venezia, 17.02 > 15.05 2022. Il Carnevale squarcia la nebbia. Venezia, Scaparro, La
Biennale 1980, 1981, 1982, 2006 dall'Archivio della Biennale di Venezia,
[https://www.labiennale.org/it/asac/il-carnevale-squarcia-la-
nebbia#:~:text=Si%20terr%C3%A0%20dal%2017%20febbraio,Il%20Carnevale%20
squarcia%20la%20nebbia](https://www.labiennale.org/it/asac/il-carnevale-squarcia-la-nebbia#:~:text=Si%20terr%C3%A0%20dal%2017%20febbraio,Il%20Carnevale%20squarcia%20la%20nebbia)

3D everywhere, *Progetto "Asac Dati"*, s.d.
<https://www.3deverywhere.com/italiano/database-multimediale-asac.html>