

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Laura Poletto

LA BIENNALE DI VENEZIA: DAI PROFESSORI AI CURATORI

Il titolo di questo intervento sintetizza un percorso lungo e complesso della storia della Biennale di Venezia: dal secondo dopoguerra, che la vede ripartire con i “professori”, i quali ricoprono per molto tempo un ruolo preminente nelle vicende della manifestazione veneziana, agli anni novanta in cui avviene l’effettivo passaggio ai curatori. Considerare questo avvicendamento, che ha avuto delle fasi intermedie, sembra fondamentale per riflettere una volta di più sulle vicende della rassegna veneziana, su come sono cambiati i suoi fini e le sue funzioni, e la stessa identità nel corso del tempo. Per avere un’idea del ruolo cruciale avuto dai “professori” a partire dal 1948 a tutti gli anni sessanta, è sufficiente considerare le personalità che hanno ricoperto l’incarico di segretario generale della rassegna e i membri delle commissioni che si sono succedute per oltre un ventennio: da Rodolfo Pallucchini<sup>1</sup> (segretario generale dal 1947 al 1957) a Gian Alberto Dell’Acqua (segretario generale dal 1957 al 1969), a tutti gli altri studiosi e docenti universitari che hanno contribuito alle diverse edizioni della mostra: Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Lionello Venturi, Giuseppe Fiocco, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Bruno Zevi, Sergio Bettini, Giuseppe Mazzariol, Umbro Apollonio.

D’altra parte la Biennale di Venezia riprende le attività nel 1948, dopo sei anni di interruzione dovuti alla guerra, grazie a una commissione per le arti figurative d’eccellenza, nominata dal senatore

<sup>1</sup> Cfr. MARIA CRISTINA BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999; EAD., *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Milano, Charta, 2001; FRANCESCA CASTELLANI, *Keywords on “La Biennale”. The strategies of a journal in the Rodolfo Pallucchini years*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, atti della giornata di studio (Venezia, IUAV, 5 ottobre 2010), a cura di Clarissa Ricci, Milano, Et al., 2011, pp. 179-184; MARIA CRISTINA BANDERA, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, atti del convegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3-4 novembre 2008, «Saggie e memorie di storia dell’arte», 35 (2011), pp. 75-92; *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull’arte contemporanea*, a cura di Giuliana Tomasella, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2011.

Giovanni Ponti (sindaco di Venezia nel 1945-1946), commissario straordinario dell'ente. Come è noto, la commissione era composta da cinque artisti (Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Marino Marini, Pio Semeghini) e cinque critici e storici dell'arte (Nino Barbantini, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Rodolfo Pallucchini, Lionello Venturi).

All'interno di questo consesso nel settembre del 1947 viene nominato segretario generale Rodolfo Pallucchini (Milano 1908-Venezia 1989), che dal 1939 ricopriva l'incarico di Ispettore alle Belle Arti e Istruzione del Comune di Venezia. Pallucchini era stato ordinatore nel 1945, subito dopo la Liberazione, della celebre mostra *Cinque secoli di pittura veneta* alle Procuratie Nuove e nello stesso anno della nomina alla Biennale aveva fondato la rivista *Arte Veneta*. Nel 1950 succederà a Roberto Longhi – interlocutore privilegiato negli anni della Biennale – nella cattedra di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Bologna, per prestare infine il suo magistero a Padova dal 1956 al 1979.

Stando ai verbali delle prime riunioni della commissione, lo studioso milanese non sembrava molto persuaso di accettare l'invito a ricoprire la carica di segretario generale della XXIV Biennale. Quando nell'agosto del 1947 (12 e 13) la commissione si riunisce per la prima volta nella sede provvisoria della Biennale a palazzo Volpi a San Beneto, e affronta l'argomento nodale della nomina del segretario generale, si fanno i nomi di Barbantini, Ragghianti e Pallucchini.

Il primo rifiuta decisamente la designazione, Ragghianti «fa presente che non potrebbe assolvere il compito senza gravi difficoltà, avendo la sua residenza a Roma dove svolge la sua attività»; e Pallucchini, invece, «che avrebbe il vantaggio di risiedere a Venezia è molto incerto, sentendosi affaticato in conseguenza delle recenti organizzazioni di Mostre ed essendo già molto preso dagli incarichi che ha»<sup>2</sup>.

Nulla si conclude in quell'occasione e la questione verrà ripreso nella riunione successiva del 9 settembre 1947, nella quale avviene

<sup>2</sup> *La convocazione della commissione per le arti figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 12-13 agosto, VENEZIA, Archivio Storico della Arti Contemporanee* (d'ora in poi ASAC), La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, b. 7.

l'elezione all'unanimità di Pallucchini che, dopo qualche ultima esitazione, accetterà l'incarico<sup>3</sup>.

Una lettera di Lionello Venturi del 30 luglio 1947 a Giovanni Ponti conferma l'indecisione dello studioso ad assumere il ruolo; Venturi suggeriva infatti il nome di Carlo Levi al segretario, nel caso Barbantini e Pallucchini avessero insistito a non voler accettare l'incarico:

Purtroppo non posso venire il 12 a Venezia; me ne rammarico e mi scuso. Siccome d'altronde il compito principale della commissione da Lei convocata mi sembra sia la nomina del segretario generale, mi permetto di esporLe in proposito una mia idea, venutami dopo il nostro colloquio. Qualora Pallucchini e Barbantini insistano a non voler accettare il segretario generale, mi pare che Carlo Levi potrebbe assai bene riempire quella carica. Egli infatti possiede i due requisiti che mi sembrano essenziali per essa, cioè: 1) conosce ciò che è pittura contemporanea, 2) è bene conosciuto negli ambienti artistici internazionali, e vi ha anzi una notevole fama come scrittore. Mi lusingo perciò con questa mia proposta di contribuire ai lavori della Commissione, malgrado la mia assenza<sup>4</sup>.

Inizia così una delle fasi più importanti della storia della manifestazione veneziana, con qualche titubanza, non certo infondata, da parte del segretario generale, considerato il grande impegno assunto e le aspettative a esso connesse<sup>5</sup>. Ma Pallucchini è confortato da una com-

<sup>3</sup> Così nel verbale: «Pallucchini dichiara che accetterà l'incarico se non sarà possibile altra soluzione, ma che comunque il suo proposito è quello di essere soltanto l'organo esecutivo delle conclusioni della Commissione. [...] Pallucchini dopo qualche ultima incertezza, aderisce alle insistenze del Commissario e dei colleghi, e dichiara di accettare l'incarico che gli viene affidato dal Commissario stesso». *Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale. Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947* (p. 5), ASAC, La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, b. 7. La designazione di Raghianti, come si evince dal verbale, «non aveva raccolto la maggioranza facendosi riserve sulla sua residenza non veneziana», già nella seduta precedente del 12-13 agosto 1947.

<sup>4</sup> Lettera di Lionello Venturi a Giovanni Ponti (Ginevra, 30 luglio 1947). ASAC, La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, b. 7.

<sup>5</sup> Sulle esitazioni di Pallucchini nell'accettare l'incarico di Segretario generale della Biennale, si veda anche il contributo di BANDERA, *Pallucchini protagonista della Biennale*, pp. 76-77.

missione di altissimo livello e dalla consapevolezza che una comunione d'intenti teneva insieme i membri che la componevano, nonostante le diversità di percorsi e posizioni, e cioè che la Biennale dovesse avere innanzitutto un fine didattico. Scopo che si intendeva assolvere ripercorrendo alcuni dei momenti più significativi delle vicende artistiche italiane e internazionali tra ottocento e novecento, fino all'attualità; una vasta operazione di ricognizione mirata a risarcire il pubblico e i giovani artisti del ritardo dovuto al fascismo e agli anni della guerra.

Uno degli aspetti più rilevanti di questo "recupero" è che i "professori" – e Pallucchini stesso, come sottolinea anche Giuliana Tomasella<sup>6</sup> – hanno cercato di andare oltre le proprie predilezioni e orientamenti critici (non senza contrasti), al fine di realizzare un obiettivo che era primariamente di aggiornamento culturale, di trasmissione di ciò che di più rilevate – al di là dei gusti personali – era stato raggiunto nell'arte contemporanea. Ricapitolazioni che, come tutti sappiamo, si snodano nel 1948 dalla celebre Mostra degli Impressionisti a quella sulla pittura metafisica (de Chirico, Carrà, Morandi), dalle personali di Klee e Picasso agli artisti tedeschi messi al bando dal nazismo (come Otto Dix, Schmidt-Rottluff, Heckel), dalle monografiche di Braque e Chagall (Padiglione della Francia), alla mostra di Turner e Henry Moore (Padiglione della Gran Bretagna), dalla collezione Peggy Guggenheim, all'attualità delle ricerche italiane con la presentazione del Fronte Nuovo delle Arti. Un "piano di recupero" e aggiornamento che continua anche nelle edizioni successive, tra cui si ricordano le mostre dedicate ai Fauves, ai Cubisti e ai Futuristi nel 1950. Nel 1952 lo spettro cronologico è molto vasto, si va dalle mostre sul Divisionismo in Francia e in Italia, alla monografica di Corot, ordinata da Germain Bazin, a quelle dedicate alla Brücke nel Padiglione della Germania, e a De Stijl organizzata dal governo olandese e presentata in catalogo da Argan; vanno inoltre ricordate le monografiche di Courbet e dei surrealisti Jean Arp, Joan Mirò e Max Ernst nel 1954.

Il fatto di aver cercato di ampliare il più possibile lo spettro delle ricognizioni e delle mostre personali sia dal punto di vista cronologico

<sup>6</sup> GIULIANA TOMASELLA, *Rodolfo Pallucchini e l'arte contemporanea*, in *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, pp. 38-39 ss.

che di scelte linguistiche, è un aspetto che sembra tanto più rilevante se confrontato con quanto accade a Kassel con *documenta*<sup>7</sup>.

La necessità di ripristinare un “discorso interrotto”, e di riabilitare l’arte moderna in Germania dopo il 1937, è il motivo che spinge nel 1955 un altro professore, Arnold Bode, architetto e docente all’Accademia di Belle Arti di Kassel, ad allestire una grande mostra internazionale tra le rovine del Museum Fridericianum: una rassegna che coinvolgeva tre generazioni di artisti a partire dai protagonisti dei grandi movimenti del primo decennio del XX secolo per arrivare agli esponenti dell’informale europeo.

In entrambi i casi, sia a Venezia che a Kassel, è quindi chiara la spinta didattica ed educativa dei “professori”, che non era rivolta soltanto al pubblico, ma anche, e soprattutto, ai giovani artisti e alla loro formazione<sup>8</sup>.

Le prime tre edizioni di *documenta* (1955, 1959, 1964) sono contraddistinte – analogamente alle Biennali di Pallucchini – da mostre di ricapitolazione e di documentazione, come suggerisce il nome stesso della rassegna tedesca, che presentava infatti importanti sezioni retrospettive; ma, come a Venezia, anche a Kassel viene dedicato spazio alle ricerche delle generazioni più giovani. Si tratta però, a diffe-

<sup>7</sup> Per una bibliografia generale sull’argomento si rimanda a DIETER WESTECKER, *Documenta-Dokumente 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst*, Kassel, Georg Wenderoth, 1972; MANFRED SCHENECKENBURGER, *Documenta-Idee und Institution: Tendenze, Konzepten, Materialien*, Monaco, Bruckmann, 1983; ANNA CESTELLI GUIDI, *La “documenta” di Kassel. Percorsi dell’arte contemporanea*, Genova, Costa & Nolan, 1997; HARALD KIMPEL, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Colonia, DuMont, 1997; MARILENA VECCO, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell’arte contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2002; MICHAEL GLASMEIER, KARIN. STENGEL, *50 Jahre/Years documenta 1955-2005. Archive in motion/Discreet Energies*, catalogo della mostra (Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 1° settembre-20 novembre 2005), 2 voll., Göttingen, Steidl, 2005; DIRK SCHWARZE, *Meilensteine: 50 Jahre documenta*, Berlin, Kunstwerke und Künstler, Bostelmann & Siebenhaar, 2005, ID., *Meilensteine. Die documenta 1 bis 13*, Berlin, Kunstwerke und Künstler, B&S Siebenhaar Verlag, 2012.

<sup>8</sup> «Questa mostra non è pensata né come arricchimento per conoscitori, né come insegnamento per i critici; essa è pensata per la gioventù che sta crescendo, per quei pittori, poeti e pensatori ancora sconosciuti, affinché possano riconoscere il terreno che è stato loro preparato, cosa deve essere conservato e cosa superato». WERNER HAFTMANN, *Einleitung*, in *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Austellung im Museum Fridericianum in Kassel*, catalogo della mostra (Kassel, Museum Fridericianum, 15 luglio-18 settembre 1955), Monaco, Prestel, 1955, pp. 15-25, cfr. CESTELLI GUIDI, *La “documenta” di Kassel*, p. 22.

renza delle scelte della Biennale, di riepiloghi e registrazioni “parziali”, frutto delle teorizzazioni estetiche di Werner Haftmann<sup>9</sup> che collabora con Bode alle prime tre edizioni.

Nel 1954 Haftmann aveva infatti pubblicato il libro *Malerei im 20. Jahrhundert*, dove sviluppava la sua interpretazione della storia dell’arte moderna come storia dell’astrazione; versione che si ritroverà coerentemente nelle prime edizioni di *Documenta*.

*Documenta* fornisce pertanto nel 1955, 1959 e 1964 una versione specifica della storia dell’arte moderna, cioè in chiave astratta; attraverso questo filtro viene delineato un percorso storico che parte dalle avanguardie degli inizi del XX secolo e raggiunge il momento culminante nell’astrazione informale, presentata come “linguaggio mondiale”<sup>10</sup> nell’edizione del 1959 (*Documenta II. Kunst nach 1945*), dove si ritrova un’ampia testimonianza dell’astrattismo americano, da Rothko a Still, da Newman a Motherwell a Pollock.

Nel 1964, alla sua terza edizione, la *documenta* di Kassel, nonostante le presenze di alcuni dei protagonisti della pop art, del nouveau réalisme e della op art nella sezione *Aspekte 1964*, sarà ancora contraddistinta dall’influenza dell’informale, perdendo così il confronto sul piano dell’attualità con la coeva Biennale di Venezia.

La stagione delle Biennali di Pallucchini termina nel 1956 con le dimissioni dello studioso a causa del numero eccessivo di artisti italiani invitati in quell’ultima edizione, questione dolente che aveva oramai incrinato i rapporti all’interno della commissione<sup>11</sup>. La sezione dell’Italia nel 1956 raggiunge in effetti un numero esorbitante, disa-

<sup>9</sup> Werner Haftman (Glowno, Polonia 1912 – Waarkirchen, Germania 1999) studia storia dell’arte all’Università di Gottinga. Dal 1935 al 1940 è assistente al Kunsthistorischen Institut di Firenze e dal 1951 al 1955 insegna alla Staatlichen Hochschule für Bildende Künste di Amburgo. Nel 1964 è chiamato a Berlino ovest a dirigere la Neue Nationalgalerie. L’influenza di Haftmann sulla rassegna tedesca si conclude pertanto con la terza edizione di *documenta*.

<sup>10</sup> Cfr. CESTELLI GUIDI, *La “documenta” di Kassel*, p. 27.

<sup>11</sup> Pallucchini rassegna le dimissioni il 30 novembre 1956 (cfr. MARIA CRISTINA BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999, pp. 32-33). L’incarico di segretario generale sarebbe comunque scaduto il 31 dicembre 1956, ma Pallucchini viene trattenuto in servizio in attesa delle decisioni del Consiglio di Amministrazione dell’Ente. Cessa di ricoprire il ruolo di segretario generale il 1 agosto 1957, quando le consegne passano ufficialmente a Gian Alberto Dell’Acqua. Nel 1957 Pallucchini si occupa pertanto delle manifestazioni programmate per quell’anno, e in particolare della partecipazione dell’Italia alla IV Biennale di San Paolo del Brasile.



stoso per la presentazione dell'arte italiana a livello internazionale: un totale di 312 artisti, divisi tra 75 invitati e 237 ammessi per concorso.

Alla fine del mandato di Pallucchini molto era stato fatto: la Biennale, e quindi la città di Venezia, era stata reinserita nell'alveo della cultura internazionale; si erano ripercorse le fasi principali della storia dell'arte tra otto e novecento, ma si era anche provveduto a documentare le ricerche delle nuove generazioni. Altre questioni cui lo storico dell'arte avrebbe voluto dare soluzione, rimangono irrisolte e si trascineranno ancora a lungo. Tra queste, vi è la ricostruzione del padiglione centrale: un edificio, definito dallo stesso Pallucchini, «anacronistico dal punto di vista funzionale» e «insufficiente ai fini di una grande mostra attuale»<sup>12</sup>; la maggiore selettività nella scelta degli artisti italiani per equipararli allo stesso livello delle partecipazioni straniere; il rinnovamento del vecchio statuto, risalente al 1938.

A Pallucchini succede Gian Alberto Dell'Acqua (Milano 1909-2004), che ricoprirà il ruolo di segretario generale dal 1957 al 1969<sup>13</sup>. Dell'Acqua è, come Pallucchini, storico dell'arte medievale e moderna; nel 1954 aveva assunto l'insegnamento all'Università Cattolica, dove rimarrà fino al 1980, mentre dal 1957 al 1973 ricoprirà il ruolo di soprintendente alle Gallerie di Milano. Si tratta quindi ancora di un professore, di uno studioso di arte antica, che però si dimostra consapevole del ruolo e delle nuove istanze che premono nei confronti della Biennale; è infatti sensibile alle richieste che da più parti vengono fatte a favore di una maggiore adesione all'attualità della rassegna veneziana. Una delle prime iniziative di Dell'Acqua è, non a caso, quella di ideare una sezione internazionale per i giovani artisti nel 1958, alla sua prima Biennale<sup>14</sup>.

È la mostra *Giovani artisti italiani e stranieri*, presentata in catalogo da Franco Russoli, dove tra gli altri esponevano anche Jasper

<sup>12</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956<sup>4</sup>, p. XXXV.

<sup>13</sup> Gian Alberto Dell'Acqua ricopre l'incarico di commissario straordinario dell'Ente dal 31 marzo 1969 al 30 giugno 1970 (cfr. ASAC, *La Biennale di Venezia*, Fondo Storico, Deliberazioni del Presidente, reg. III, 1954-1957; reg. XI, 1969-1970).

<sup>14</sup> GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *Ecco, vi racconto le mie sei Biennali*, «Corriere della sera», 26 giugno 1988.



Johns, con le sue “bandiere”, poi divenute celebri, Alan Davie e Antony Caro (una sorta di “Aperto” *ante litteram*).

Dell’Acqua sostiene l’apertura interdisciplinare della Biennale, in particolare le iniziative a favore dell’introduzione dell’architettura (richieste già espresse nel 1948 da Ragghianti e appoggiate da Pallucchini), e quelle volte a spostare sempre più il baricentro degli interessi della rassegna verso le ricerche più recenti e in corso a livello internazionale; a questo proposito vanno ricordate almeno due mostre: *Arte d’oggi nei musei*, la rassegna proposta da Argan, realizzata nel 1964, che raccoglieva opere d’arte eseguite dopo il 1950 entrate nei grandi musei internazionali, e nel 1968 *Linee della ricerca: dall’informale alle nuove strutture*, con la quale la Biennale – nella edizione della “contestazione” introduce nel suo “modello” la mostra internazionale, che diventa fulcro teorico della manifestazione, a integrazione delle proposte dei padiglioni stranieri, acquisendo di fatto la fisionomia che ha tutt’ora.

Lungo le sei edizioni di Dell’Acqua l’eredità di Pallucchini continua a esercitare la propria influenza con la presenza di mostre storiche, retrospettive e monografiche, ma al contempo alla Biennale passano tutti i grandi movimenti e le tendenze che hanno segnato la ricerca artistica internazionale contemporanea: l’informale, la pop art, le ricerche op, cinetiche e programmate, quelle minimaliste e concettuali, l’arte elettronica e l’environment.

Sarà lo stesso Dell’Acqua a nominare il suo successore, Umbro Apollonio (Trieste 1911-Bassano del Grappa 1981), che aveva coadiuvato lo studioso milanese sin dalla sua prima biennale nel 1958. La nomina dello studioso triestino a direttore della 35° Biennale<sup>15</sup> segna un cambiamento importante, che si rifletterà nella specifica fisionomia dell’edizione del 1970. Apollonio è infatti una figura diversa dalle precedenti, è un contemporaneista e un critico militante; titolare dal 1968 (fino al 1979) dell’insegnamento di Storia dell’arte contemporanea presso l’Università di Padova.

<sup>15</sup> Il 12 febbraio 1970 Umbro Apollonio, responsabile dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea, viene nominato direttore della XXXV Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia. Fino a questo momento non era mai esistita la carica di direttore della sezione arti visive della Biennale, che era in sostanza ricoperta dal segretario generale; ma una volta nominato il prof. Gian Alberto Dell’Acqua commissario straordinario dell’Ente (il mandato scadrà il 30 giugno 1970), si rendeva vacante il posto di responsabile dell’Esposizione.

Aveva collaborato alle diverse edizioni della Biennale a partire dal 1948, e dal 1949 ricopriva il ruolo di conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale (incarico che manterrà fino al 1972). Per la Biennale del 1970 concepisce, assieme a Dietrich Mahlow (Direttore della Kunsthalle di Norimberga), la mostra *Proposte per una esposizione sperimentale*, in viene delineato un percorso che collega le ricerche delle avanguardie storiche nell'ambito cinetico-visuale (Tatlin, Malevic, El Lissitzky, Rodchenko, Moholy-Nagy) a quelle più recenti di artisti operanti sul versante dell'arte cinetica e programmata come Le Parc, Soto, Mack e molti altri.

Si trattava di una ricostruzione storica in cui lo studioso triestino saldava la formazione di storico dell'arte agli interessi di critico militante. Apollonio è stato infatti in Italia uno dei più impegnati sostenitori delle ricerche cinetiche e programmate, assieme a Giulio Carlo Argan e Gillo Dorfles, che, non a caso, figurano nel comitato internazionale di esperti per la Biennale del 1970.

Il termine *sperimentale* è inteso nel senso di "esperimento": l'idea era di proporre una esposizione che si distaccasse da quelle organizzate in precedenza alla Biennale, e più in generale dalla dimensione museale; si trattava di una *proposta*, tra le possibili, di un modo alternativo di concepire ed "esperire" una mostra. Gli sviluppi artistici connessi alla cinetica e all'ambito tecnologico vengono affrontati secondo paradigmi espositivi rinnovati, si punta l'attenzione sull'allestimento, quello "creativo" di Davide Boriani e Livio Castiglioni, e il rapporto tra opera e pubblico. la mostra si sviluppava attraverso un percorso aperto e flessibile, che vedeva anche l'inserimento di laboratori con artisti operanti, sale dedicate al relax, al gioco, alla stimolazione percettiva, e un forum, una sala destinata alle osservazioni, critiche e suggerimenti del pubblico.

Così scrive Apollonio ad Argan a ridosso dell'inaugurazione della mostra:

Ormai si è sul punto della posa in opera: anche questa da concludere in fretta [...], come troppo rapidamente si dovette progettare il complesso generale. Spero tuttavia [...] che non sia stato tradito lo spirito che doveva animare la mostra speciale secondo il progetto che tu già conosci e che il comitato degli esperti ravvisò come realizzabile, proprio in quanto "proposta".

In fondo o ci si limitava ad una mostra retrospettiva, secondo il tuo primo suggerimento, oppure bisognava "rischiare" un complesso del tutto rinnovato.

[...] Mi rendo conto del “rischio” e della “sperimentalità” – non ti dico le “critiche”, per usare un eufemismo, che mi vengono lanciate da l’una e dall’altra parte, fino alla “Biennale infetta” del Vedova – ma sono convinto che non c’era altra alternativa: cambiare oppure ripetersi, anche a costo di superare alcune convinzioni personali<sup>16</sup>.

Nel frattempo tra il 1967 e il 1970 una serie di mostre in Italia e all’estero avevano presentato le nuove ricerche connesse alla sfera processuale, o al “comportamento”, come si diceva in quegli anni: da quelle del gruppo dell’Arte povera organizzate da Germano Celant (Genova, Bologna, Trieste, Amalfi, Torino) a *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, ideata da Harald Szeemann<sup>17</sup> alla Kunsthalle di Berna nel 1969. Fino a *Gennaio ’70* a Bologna, la prima mostra di video arte in Italia, curata da Renato Barilli con la collaborazione di Maurizio Calvesi e Tommaso Trini<sup>18</sup>.

Come risponde la Biennale di Venezia a questi cambiamenti? Con una edizione, quella del 1972, di “crisi”, di “fratture” critiche e generazionali, incentrata sul tema “Opera o comportamento”, proposto da Francesco Arcangeli, che faceva parte della Commissione incaricata di organizzare la partecipazione dell’Italia alla 36° Biennale, di cui erano membri anche Marco Valsecchi e Renato Barilli. Quest’ultimo è stato in Italia, con Celant<sup>19</sup>, Calvesi e Trini, tra i critici più tempestivamente

<sup>16</sup> Lettera di Umbro Apollonio a Giulio Carlo Argan, 8 giugno 1970. ASAC, La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, b. 174.

<sup>17</sup> Cfr. *Exhibiting the New Art. ‘Op losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969*, a cura di Christian Rattemeyer, Londra, Afterall, 2010; *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno-3 novembre 2013, Fondazione Prada Ca’ Corner della Regina), Milano, Progetto Prada Arte, 2013.

<sup>18</sup> In quell’occasione diciotto artisti italiani – Anselmo, Boetti, Calzolari, Ceroli, Cintoli, Colombo, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Mattiacci, Mario e Marisa Merz, Patella, Penone, Pistoletto, Prini, Simonetti, Zorio – poterono disporre di un’attrezzatura video per la realizzazione di lavori appositamente concepiti per il mezzo televisivo. Cfr. GERRY SCHUM, *Video-nastri*, in *36. Esposizione Biennale Internazionale d’arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1972, pp. 31-32; *3. Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 31 gennaio-28 febbraio 1970), Bologna, Edizioni Aifa, 1970.

<sup>19</sup> Alle prime riunioni della commissione per la rappresentanza italiana alla 36. Biennale aveva partecipato anche Germano Celant, invitato dal Commissario Straordinario Filippo Longo a far parte del gruppo di lavoro. Dopo i primi incontri il critico genovese si dimette dichiarando

attenti alle ricerche di carattere processuale, ed è lui infatti che cura la sezione del “comportamento” (Vasco Bendini, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto, Franco Vaccari) e invita Gerry Schum a presentare la sua collezione di video a Venezia<sup>20</sup>.

Alla Biennale sta avvenendo quindi un ricambio generazionale e di prospettive critiche, stanno entrando i giovani critici che hanno partecipato e partecipano in prima persona ai cambiamenti in corso delle pratiche artistiche. La Biennale del 1972 per come è stata condotta, per le polemiche, e le difficoltà interne alla commissione, con la frattura del padiglione italiano diviso fra “opera” (Giulio Turcato, Ennio Morlotti, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Giuseppe Guerreschi) e “comportamento” e le proteste scoppiate attorno al caso De Dominicis<sup>21</sup> (che aveva “esposto” un ragazzo affetto dalla sindrome di Down) è a tutti gli effetti un momento cruciale: rappresenta un momento di crisi e al contempo di passaggio del testimone da una generazione all’altra, che non riguarda quindi soltanto gli artisti, ma anche i critici, o comunque gli “addetti ai lavori”. È stata definita una Biennale di “compromesso”, ma è anche stato un

di trovarsi in una situazione compromissoria. Celant voleva portare a quattro artisti la sezione italiana – una riduzione troppo drastica per la Sottocommissione – perché si adeguasse alle partecipazioni dei paesi stranieri, e chiedeva che anche quest’ultimi si uniformassero al tema “Opera o comportamento”. Celant non condivideva, inoltre, le scelte di Arcangeli sul fronte dell’“opera”, ma anche nell’ambito del “comportamento” le sue posizioni divergevano da quelle di Barilli. Sulla Biennale del 1972, cfr. LAURA POLETTI, *L’Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, Università Ca’ Foscari Venezia, dottorato di ricerca in Storia antica, Archeologia, Storia dell’Arte, Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, ciclo XXIV, a.a. 2011-2012, relatore prof. Nico Stringa.

<sup>20</sup> Per un riepilogo del contributo di Barilli alla Biennale del 1972, si veda RENATO BARILLI, *Autoritratto a stampa*, Bologna, Fausto Lupetti editore, 2010, pp. 159-163.

<sup>21</sup> L’artista anconetano Gino De Dominicis aveva collocato nella sua sala, seduto su una sedia, in un angolo, un giovane affetto dalla sindrome di Down, al quale era stato precedentemente appeso al collo e poi disposto ai piedi un cartello con scritto «Seconda soluzione di immortalità: l’universo è immobile». La mattina dell’8 giugno, primo giorno della vernice, alla vista dell’“esposizione” del ragazzo “minorato” scoppiano le proteste di giornalisti e critici, in seguito alle quali, dopo qualche ora l’artista sostituisce il ragazzo con una bambina (cfr. GIULIA BORGESSE, *Un povero minorato esposto alla Biennale d’arte di Venezia*, «Corriere della sera», 9 giugno 1972; GIORGIO RUGGERI, *L’artista si comporta così*, «Il Resto del Carlino», 9 giugno 1972; MARCO VALSECCHI, *La bambina dopo il minorato*, «Il Giorno», 13 giugno 1972). Per un’approfondita ricognizione sulla partecipazione di De Dominicis alla Biennale di Venezia del 1972, si veda ELEONORA CHARANS, *Gino De Dominicis. 2. soluzione di immortalità (l’universo è immobile)*, Milano, Scalpendi, 2012.

momento di “svolta”, certo incompiuta e sofferta, ma senza dubbio significativa.

La concomitante *Documenta* di Kassel aveva invece portato a termine questo “passaggio”, affidando a Harald Szeemann la concezione della rassegna. Szeemann<sup>22</sup> rappresenta con ogni probabilità la figura più carismatica del curatore, e indubabilmente è la personalità che più ha influenzato le generazioni successive di critici e curatori, talvolta con esiti incerti. A *Documenta*, quindi, il passaggio dai professori ai curatori avviene nel 1972. C'è in effetti un giro di boa con la nomina di Szeemann al segretariato generale della rassegna tedesca; qui il curatore svizzero raccoglie le sue esperienze precedenti relative alle ricerche processuali, concettuali, legate a Fluxus e all'happening. Arnold Bode rimane nel gruppo di lavoro composto da Szeemann e Jean Christoph Amman per *Documenta 5*, ma di fatto con l'edizione del 1972 si apre una nuova fase della storia della rassegna tedesca.

Anche la Biennale inizia pertanto dal 1972 a confrontarsi con la nuova generazione di critici militanti affermatasi alla fine degli anni sessanta, da Barilli a Celant, da Trini a Bonito Oliva e Szeemann (gli ultimi due lavoreranno insieme alla Biennale del 1980, istituendo la sezione di “Aperto”, dedicata ai giovani). Alcuni di questi possono senza dubbio essere considerati capostipiti della figura del “curatore”, che si afferma proprio in quegli anni: compagno di strada degli artisti, ideatore di mostre, scopritore dotato di capacità maieutiche, e non di rado coinvolto in un'attività creativa parallela a quella degli artisti<sup>23</sup>. Ricopriranno però il ruolo di direttori del settore arti visive della rassegna veneziana solo negli anni novanta – Bonito Oliva nel 1993, Celant nel 1997 e Szeemann nel 1999 e nel 2001 – acquisendo per-

<sup>22</sup> Cfr. HANS-JOACHIM MÜLLER, *Harald Szeemann: Exhibition Maker*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006; *Harald Szeemann: with by Through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, a cura di Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer, Vienna, Springer, 2004; *Harald Szeemann. Individual Methodology*, a cura di Florence Derieux, Zurigo, JRP Ringier, 2008.

<sup>23</sup> Sulla figura e il ruolo del curatore, cfr. almeno *On Curating. Interviews With Ten International Curators*, a cura di Carolee Thea, New York, Distributed Art Publishers, 2010; MAURIZIO BORTOLOTTI, *Il critico come curatore*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003; HANS ULRICH OBRIST, *A Brief History of Curating*, Zurigo 2008 (ed. italiana, *Breve storia della curatela*, Milano 2011); CHIARA BERTOLA, *Curare l'arte*, Milano 2008; PAUL O'NEIL, *The Culture of Curating and The Curating of Culture (s)*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 2012; TERRY SMITH, *Thinking Contemporary Curating*, New York, s.e., 2012.

tanto uno *status* diverso dalle esperienze precedenti, ovvero di ideatori della rassegna. Negli anni settanta sono tuttavia portatori di idee e contributi notevoli; tra questi va ricordato Tommaso Trini, che ha insistito con Vittorio Gregotti, direttore del settore arti visive e architettura dal 1974 al 1977, per l'introduzione di una sezione dedicata alla performance – che non era mai stata messa in evidenza in precedenza alla Biennale<sup>24</sup> – all'interno della mostra *Attualità internazionali '72-76* (a cura di Granath, Arroyo, Hulten, Trini) agli ex Cantieri Navali della Giudecca.

Così scrive il critico sanremese a Gregotti:

Sollevo la necessità che nell'ambito della mostra '72/'76 sia accolta una nuova sezione aperta agli interventi in luogo, nei giorni d'apertura della Biennale, di pochi artisti impegnati in azioni teatrali e "performances", e chiedo che mi sia affidato l'incarico di coordinarla.

Si tratta di aprire un capitolo molto preciso e specifico su azioni di artisti internazionali che a seguito del tema generale dell'"ambiente fisico" suggerisca come le ricerche più avanzate vogliano e possano proporre una sorta di "insediamento" o di "fondazione" nell'ambiente a contatto col pubblico<sup>25</sup>.

La sezione "Attivo", curata da Trini, ospitava, dal 15 al 25 luglio, dibattiti e performances, a cui partecipano, tra gli altri, Marina Abramović e Ulay (*30 Novembre, Marina Abramović e Ulay*), Michelangelo Pistoletto – Vettor Pisani – Franco Summa (*Plagio*), Eleonor Antin (*The Battle of the Bluffs*), Art & Language (*Music Language*), Vincenzo Agnetti (*Elisabetta d'Inghilterra*), Vettor Pisani (*Il coniglio non ama Joseph Beuys*), Enrico Job (*Silenziosa luna*), Giuseppe Chiari (*Confessione*).

Non si può non ricordare, inoltre, la mostra curata da Celant, *Ambiente-Arte*, sempre alla Biennale del 1976: un percorso storico attraverso il tema della relazione tra opera e ambiente, dal Futurismo alle ricerche contemporanee; in questo caso Celant sembra per certi versi

<sup>24</sup> Il fenomeno della body art viene analizzato per la prima volta in Italia da Lea Vergine nel volume *Il corpo come linguaggio. La "Body-art" e storie simili*, Milano, Giampaolo Prearo editore, 1974.

<sup>25</sup> Lettera di Tommaso Trini a Vittorio Gregotti, 1 marzo 1976. ASAC, La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, b. 242.

riproporre il metodo di Apollonio del 1970, cioè quello di partire da un interesse specifico, o da una “parzialità”, e rintracciarne la genealogia, in un lavoro che unisce storia dell’arte e critica.

La Biennale continua quindi a essere un’occasione di rimeditazione storica, a molti anni dalle Biennali di Pallucchini; d’altra parte anche per il 1978, la mostra centrale *Sei stazioni per artenatura. La natura dell’arte*, coordinata da Bonito Oliva (commissione: Jean Cristophe Amman, Achille Bonito Oliva, Antonio del Guercio, Filiberto Menna) costituisce una ricapitolazione degli sviluppi dell’arte nel XX secolo a partire dalle avanguardie storiche fino all’Arte povera.

Le ultime grandi biennali “professorali” sono quelle di Maurizio Calvesi, che assume il ruolo di direttore del settore arti visive per il quadriennio 1983-1986. Le sue Biennali sono contraddistinte da una forte impostazione storica, che però intende creare, attraverso il taglio tematico, un percorso fino l’attualità (*Arte e arti. Attualità e storia* nel 1984 e *Arte e scienza* nel 1986).

L’apoteosi si raggiunge nell’edizione del 1986 quando lo studioso romano, ponendo il tema *Arte e scienza*, stabilisce un complesso piano di mostra articolata in più sezioni che partiva dal Rinascimento per arrivare agli svolgimenti artistici contemporanei nell’ambito della videoinstallazione.

È nel 1988 in fine con Giovanni Carandente, nominato direttore del settore Arti visive, che si attua la cesura con la lunga “tradizione storicista” della rassegna veneziana, ereditata quanto meno dalle Biennali di Pallucchini, e con quella tematica, avviata negli anni settanta.

Il critico e storico dell’arte napoletano abbandona l’ipotesi di mostre storiche o tematiche, decide infatti per le sue due Biennali di porre al centro l’opera e l’artista, rispetto alla teoria, intento espresso anche dai titoli delle sue edizioni: *Il luogo degli artisti* (1988) e *Dimensione futuro. L’artista e lo spazio*. Sono Biennali di rigore “cartesiano”, di attenzione agli allestimenti di rigorosa selezione nei confronti delle ricerche artistiche italiane, tanto che l’Italia nel 1988 si aggiudica il premio dei Paesi, e di “alleggerimento” teorico: alla Biennale viene riconsegnata l’identità delle origini, di luogo di confronto internazionale della contemporaneità, senza filtri tematici e impegni di ricostruzione storica.

Nel frattempo, la rassegna ha cambiato la propria impostazione, ed è passata negli anni ottanta, proprio con le Biennali di Calvesi, da un sistema “collegiale” a una conduzione più stretta, firmata in prima



persona. In effetti, dal 1948 fino all'edizione del 1982 compresa, a eccezione, per certi versi, della Biennale del 1970, ordinata da Umbro Apollonio, le scelte di impostazione delle mostre non erano riconducibili a un'unica persona, ma erano sempre scelte condivise, anche "compromissorie", e talvolta le fratture in seno alle commissioni erano così forti da portare alle dimissioni.

Il segretario generale prima, e il direttore di settore poi, hanno sempre lavorato con commissioni preposte a delineare i progetti e a realizzarli; non c'è mai stata per molta parte della storia della manifestazione veneziana una gestione, per così dire, "centralizzata" dall'elaborazione del progetto alla sua realizzazione, anche se tutto, ovviamente, doveva essere approvato dal segretario generale o direttore di settore, e dal Presidente.

Di fatto, con la Biennale del 1993 ha inizio l'epoca dei curatori (che è a tutt'oggi in corso), da Bonito Oliva a Celant a Szeemann: gli stessi che avevano partecipato alla nascita di quella figura. Segneranno in modo fortemente personale le loro edizioni: transnazionalità e multiculturalismo per l'edizione di Bonito Oliva nel 1993; grande coerenza di un percorso trentennale per Celant nel 1997; nuove aperture, mescolanza di tempi, opere, storie e geografie per le Biennali di Szeemann nel 1999 e nel 2001.

Non ci sono più temi, né grandi ricognizioni storiche, e in particolare nel caso di Szeemann, le griglie teoriche e storico-critiche sono molto rarefatte, o quasi inesistenti. La Biennale è concentrata esclusivamente sul presente – ci si limita semmai a qualche "inserimento storico" e "antropologico", nel caso di Szeemann – e sull'attualità delle ricerche, il cui scenario va sempre più allargandosi geograficamente; altri quesiti e istanze spingono alla fine del secolo, dall'emersione di nuovi paesi nel panorama del contemporaneo alla riconsiderazione, in concomitanza dell'accelerazione del fenomeno della globalizzazione, del medesimo concetto di internazionalità connaturato alla Biennale. Fa eccezione l'edizione del 1995, una biennale *sui generis*, legata alle celebrazioni del centenario e incentrata su un'ampia ricostruzione storica delineata dal critico francese Jean Clair – primo direttore straniero del settore arti visive – sul tema della corporeità moderna, *Identità e alterità: figure del corpo 1895/1995*: un'altra delle molte e preziose letture del Novecento che la Biennale ci ha consegnato lungo la sua storia.