

UNIVERSITA' CA' FOSCARI VENEZIA

Dottorato di ricerca in

Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, 22° ciclo

Scuola di Studi Avanzati in Venezia

(A.A. 2010-2011)

LA BIENNALE DI VENEZIA 1968 – 1978

LA RIVOLUZIONE INCOMPIUTA

Settore scientifico-disciplinare di afferenza:

L-ART/03

Storia dell'arte contemporanea

Tesi di dottorato di MARIA VITTORIA MARTINI

matricola 955285

Direttore del dottorato:
Prof.ssa DONATELLA CALABI

Relatore:
Prof. CARLOS BASUALDO

Correlatore:
Prof. MARCO DE MICHELIS

Vorrei innanzitutto ringraziare Giorgio Busetto per avere trovato la soluzione che mi ha permesso l'accesso all'ASAC quando era ancora chiuso al pubblico; Antonia Possamai, preziosa memoria dell'ASAC e il personale dell'ASAC, in particolare Adriana Scalise, Elena Cazzaro e Erica De Luigi, che nonostante le difficoltà – soprattutto quelle coincidenti con il primo periodo della mia ricerca – è sempre stato pronto a collaborare con sincero interesse, rispondendo con pazienza alle mie domande e richieste.

Ringrazio Chiara Dall'Olio, Chiara Reverberi, (Fotomuseo Giuseppe Panini, Modena); Giuliana Baldocchi, (Fondazione Ragghianti, Lucca).

Ringrazio Eva Ioannidis, (Moderna Museet, Stoccolma), Marco Ferraris, (Palazzo Grassi, Venezia), Henry De Langle, (Archives du centre Georges Pompidou, Parigi) e Marylène Malbert per avermi aiutato nel tentativo di risalire alla corrispondenza tra Pontus Hultén e la Biennale di Venezia: questa sarà la mia prossima ricerca; Ringrazio Elisabeth Jani, (Centre Information Unesco-Icom, Parigi); Carla Ceresa, (Archivio Museo Nazionale del Cinema, Torino), Cristina Santilli, Francesco Maselli, (ANAC, Roma) e il prof. Antonio Costa per avermi aiutato a ricostruire le *Giornate del cinema italiano*.

Ringrazio lo Studio Valle, Franco Raggi, Vittorio Pavan (Bianconero, Venezia), Orietta Lanzarini, Antonio Bartalini.

Ringrazio il prof. T. J. Demos e il prof. Robert Lumley, University College of London, Londra.

Ringrazio la Libreria OOLP di Torino per avermi sempre segnalato con tempestività l'uscita di pubblicazioni sull'argomento e Mattia Boero.

Irene Calderoni, Zaven e Federica Martini colleghi e amici preziosi.

Ringrazio Carlo Ripa di Meana, Vittorio Gregotti, Olle Granath, Renato Barilli e Daniela Palazzoli per avere risposto con entusiasmo alle mie domande. Un pensiero a Graziella Lonardi, fonte inesauribile di aneddoti.

Sono profondamente riconoscente a Lorenzo Capellini per la sua entusiasta disponibilità. Insieme a me ha guardato e selezionato centinaia di fotogrammi del suo archivio per intere giornate, facendo rivivere storie e fatti che per tanto tempo avevo studiato soltanto sulla carta.

Ringrazio in maniera speciale Pierluigi Martini, mio papà: le sue letture accurate sono state essenziali nelle prime e fondamentali fasi di costruzione della tesi.

Ringrazio Francesca Castellani e Angela Vettese per le loro letture critiche, i loro consigli e il loro supporto.

Sono infinitamente grata a Marco De Michelis e a Carlos Basualdo per avere sempre avuto fiducia in me.

Questa ricerca non sarebbe stata possibile se Angela Vettese non mi avesse dato l'occasione di incontrare Antoni Muntadas e scoprire la storia della Biennale.

Questo lavoro è dedicato a Pietro che nel frattempo è diventato mio marito a Venezia.

INDICE

INTRODUZIONE p. I

1. CONTESTAZIONE p.1

Le origini del problema dello statuto
Il convegno del 1957 e la questione della funzione della Biennale
A Venezia non scherzavano
La contestazione della XXXIV Esposizione internazionale d'arte
La contestazione della XXIX Mostra internazionale d'arte cinematografica
Le ragioni della contestazione

2. SPERIMENTAZIONE p. 43

La mostra del 1968. Il primo tentativo di cambiamento
Il dibattito post-contestazione
L'Assemblea del personale
Progetto per la completa sperimentazione di una nuova Biennale
1970: La Biennale sperimentale

3. TRANSIZIONE p. 85

La situazione istituzionale nel 1972
Le Giornate del cinema
La Biennale del 1972. Il ritorno all'ordine
La partecipazione italiana. Le "polarità" opera o comportamento
L'Indagine conoscitiva del 1972
La proclamazione dello statuto

4. RIVOLUZIONE p. 150

La nuova Biennale
Il piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)
Venezia punto e a capo. Le manifestazioni del 1974 e 1975
Continuità e progettualità. Il settore Arti visive e architettura 1974-1975
La questione dei padiglioni nazionali e la nascita della formula tematica
B76: la prova della formula
La Biennale del Dissenso e la fine del quadriennio

5. CONCLUSIONE p. 209

Il "riflusso"
La rivoluzione incompiuta

Documentazione fotografica

Bibliografia p. 222

INTRODUZIONE

La Biennale di Venezia ... ha diminuito la nostra incompetenza dell'arte del ventesimo secolo. Di conseguenza, in futuro, il vecchio modello delle antologie o delle rassegne non sarà più sufficiente per richiamare sia gli specialisti che il pubblico più ampio. Probabilmente sarà necessario un maggior controllo delle esposizioni, così che tematiche attuali possano essere mostrate in maniera efficace, considerato che ovviamente questo presenterà difficoltà, data la struttura cellulare della Biennale ... Il problema per la Biennale ora è elaborare un sistema di controllo che sostituisca il *laissez-faire*, senza perdere la cooperazione delle trentasette nazioni che partecipano nel 1966.¹

Con queste parole Lawrence Alloway concludeva il suo viaggio nella storia della Biennale di Venezia dalle origini al 1968. *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*, offriva al lettore due direzioni di analisi parallele: una prettamente storica e una critica che apriva, in maniera inedita per l'epoca, al confronto con il più ampio sistema espositivo. Per anni rimasto l'unico resoconto critico della più celebre e longeva *biennale*, il libro di Alloway è stato uno dei primi a proporre la storia dell'arte dal punto di vista della sua distribuzione. Analizzando la Biennale di Venezia come un sistema, Alloway suggeriva una storia dell'istituzione in connessione con l'arte nella società, guardando all'opera d'arte non come oggetto artistico in sé, ma come parte di un sistema di comunicazione. Studiata come "un'entità nel tempo", la Biennale risultava adattarsi di volta in volta ai cambiamenti politici e sociali, senza mai perdere "l'anima della sua identità istituzionale".²

Il critico d'arte inglese comprese come fosse urgente che la Biennale elaborasse un "sistema di controllo" sulle mostre che risolvesse la complessa "struttura cellulare" formatasi negli anni, costituita sull'incomunicabilità tra la mostra centrale e l'autarchia delle partecipazioni nazionali. La Biennale, infatti, non aveva alcuna

¹ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (CT), 1968, p. 153. Traduzione dall'inglese di chi scrive.

D'ora in poi ci si riferirà alla "Biennale di Venezia" con "Biennale". Nel caso ci si riferisca a un'altra biennale, si specificherà la città di appartenenza.

² Idem, p. 14.

voce in capitolo nei confronti delle scelte artistiche dei paesi partecipanti nei loro padiglioni nazionali e questa situazione portò, verso la fine degli anni sessanta, una grande mostra internazionale, eterogenea, incoerente e non più competitiva criticamente. Parallelamente il *laissez-faire*, causato dalla vecchia struttura normativa che impediva una pianificazione della sua gestione, causò la perdita della funzione culturale e della specificità della Biennale in un mondo che vedeva nascere nuove mostre periodiche internazionali. Nella seconda metà del Novecento la Biennale non era più l'unica mostra del suo genere; le nuove competitori, benché ispirate al suo modello, nascevano in un'epoca lontana dalla tradizione delle grandi esposizioni del XIX secolo nella quale la mostra veneziana era nata.³ Strutturalmente più agili e più moderne e soprattutto con una loro specificità, le nuove mostre periodiche su larga scala internazionali resero evidente l'arretratezza espositiva della Biennale. In quanto istituzione pubblica di cultura, alla fine degli anni sessanta la Biennale di Venezia sembrava non svolgere più un ruolo di produzione culturale, quanto più di interesse meramente mercantile.

Questa situazione rende oggi attuali le parole di Alloway che terminava il suo studio alla vigilia della contestazione con le parole citate sopra. Oggi le nazioni che partecipano alla Biennale sono raddoppiate rispetto al 1968, perché non soltanto esistono i trenta padiglioni nazionali all'interno della sede dei Giardini, ma da un ventennio i paesi privi di padiglione possono partecipare esponendo in spazi disseminati nella città.⁴

Cronologicamente è in questo punto che si innesta questa ricerca: proprio dove termina quella di Alloway. Quando cioè la crisi istituzionale e funzionale della Biennale giunse al culmine diventando la causa che ne fece l'obiettivo della

³ “Since 1948, the Venice Biennial had tackled the task to fill in the historic gaps caused by twenty years of Fascist dictatorship. Documenta, on the other hand, was founded in 1955 with the aim of “producing history” in the particular context of post-war Germany burdened by Nazism.”, Cfr. F. Martini, V. Martini, *Questions of Authorship in Biennial Curating*, in Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (a cura di), *The Biennial reader. An anthology an Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010, p. 263.

⁴ La prima volta che la Biennale ospitò paesi privi di padiglioni, dunque al di fuori della sede storica dei Giardini, fu in occasione dell'edizione del centenario, nel 1995, diretta da Jean Clair.

contestazione sessantottina e quando, di conseguenza, il radicale rinnovamento richiesto dalla società civile si esprime nella riforma dello statuto “democratico e antifascista” del 1973. L’anno successivo il primo Consiglio direttivo insediatosi dopo la riforma elaborò il *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni 1974-1977* che rivoluzionò l’identità della Biennale e le sue pratiche espositive. Il *Piano quadriennale* stabilì la filosofia dell’istituzione riformata, immaginando e disegnando un volto progettuale, sperimentale, aperto al confronto e partecipativo che dava alla Biennale “un’utilizzazione sociale”⁵ per una sua ricollocazione nel dibattito artistico internazionale.

I tempi erano cambiati e non era più prioritaria la realizzazione di mostre che puntassero a definizioni, ma una ricerca più articolata che mirasse ad avere “come mezzo di espressione l’esposizione stessa”.⁶ Per rivoluzionare la Biennale fu indispensabile trasformare la desueta formula espositiva, superare il tradizionale carattere di rassegna e elaborare dei “temi fondamentali” che attraversassero criticamente “l’intero sistema della produzione delle arti visive”.⁷ Lo statuto del 1973 ampliò i settori della Biennale dichiarandone la natura interdisciplinare. Le antiche “arti figurative” divennero “arti visive” unendosi all’architettura, estendendo dunque il campo di ricerca a nuove forme espressive. Il lavoro per progetti diventò il metodo e la nuova formula che trasformò la fase preparatoria della mostra in parte integrante e dinamica di essa.

La riforma che rivoluzionò la Biennale in realtà causò molte complicazioni. La fretta nella proclamazione portò a una legge contraddittoria nella pratica gestionale a partire dal cruciale articolo 10: questo sanciva che la partecipazione alle manifestazioni fosse condizionata dall’invito “diretto e personale” della Biennale.⁸

⁵ *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia, Annuario 1975 Eventi 1974*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975, p. 61.

⁶ *Convegno ai saloni 28-29 ottobre. Seminario Cinema, città avanguardia*, busta 288, Ottobre-Novembre 1974, Fondo Storico, Serie Arti Visive, Archivio Storico delle Arti Contemporanee. D’ora in poi abbreviato FS, AV, ASAC.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. L. 26 luglio 1973, n. 438, “Nuovo ordinamento dell’Ente Autonomo ‘La Biennale di

Così cessava di fatto e all'improvviso la tradizionale autarchia dei paesi partecipanti, come se fosse bastato un articolo di una legge per risolvere l'antica e complessa cellularità strutturale della mostra. E' in questo quadro che prese forma la caratteristica più singolare e significativa della *nuova* Biennale, cioè l'inedito susseguirsi di convegni internazionali organizzati dal settore di Arti visive e architettura con i commissari dei paesi proprietari dei padiglioni nei Giardini.⁹ Dal primo organizzato poco dopo l'insediamento del direttivo nel 1974, queste riunioni sono il massimo sforzo che la Biennale abbia mai compiuto per elaborare una formula espositiva nuova che le permettesse di superare il proprio limite strutturale e puntare a una grande mostra internazionale che non soltanto aggiungesse qualcosa al dibattito, ma ne fosse il motore. Le riunioni internazionali post-riforma si svilupparono intorno alla ricerca di una soluzione espositiva che non andasse fuori legge e nello stesso tempo non offendesse i paesi stranieri. E così fu collegialmente e attraverso il dialogo e lo scambio che fu elaborata la formula espositiva progettuale e tematica che pareva un buon primo "sistema di controllo" sulle mostre della Biennale.

L'ipotesi di questa ricerca è che quel "sistema di controllo" che nel 1968 Alloway auspicò come necessario per superare la "struttura cellulare" della Biennale, sia stato trovato e testato con l'edizione del 1976 e che questo non sia altro che il frutto delle irripetibili esperienze civili e culturali realizzate all'interno e intorno alla Biennale immediatamente dopo la contestazione. Il dibattito aperto, il confronto costante e la messa in crisi di canoni apparentemente immutabili assumendo il fallimento come elemento fertile, portarono alla rivoluzionaria Biennale degli anni '70. Si ipotizza qui che il 1976 non sia stato che il primo tentativo dell'applicazione della nuova formula espositiva per la Biennale e che il dibattito auspicato sia cessato con lo scadere di quel quadriennio rivoluzionario.

Venezia".

⁹ E' così chiamata comunemente la Biennale post-riforma, per distinguerla da quella precedente alla riforma.

Marchiato come retaggio sessantottino, come infarcito di ideologie e demagogie, il primo quadriennio post-riforma fu rimosso e presto dimenticato nel fiume del “riflusso” dei primi anni ottanta. La società italiana cambiò radicalmente nel decennio tra il 1968 e il 1978. Dopo anni di impegno, avvenne la spoliticizzazione delle questioni culturali e sociali e iniziò l’epoca dove al centro non vi era più il bene comune, ma l’individualismo.¹⁰

Si ipotizza qui che il dibattito sul rinnovamento delle pratiche espositive all’interno della Biennale, sia stato considerato risolto assumendo la formula tematica, ma svuotata della forza e dell’impegno che la caratterizzava quando fu elaborata nel corso degli anni ‘70. All’inizio degli anni ottanta vi fu un ritorno alla storia e all’opera d’arte che allontanò la sperimentazione espositiva e artistica per la certezza. L’ipotesi, dunque, è che quel periodo scomodo e presto rimosso, abbia definito la Biennale contemporanea che ne ha ereditato la formula svuotata del suo contenuto.

Risulta dunque evidente come, alla luce dei fatti, la citazione di Alloway si presenti come un produttivo punto di partenza poiché contiene *in nuce* la percezione della trasformazione in corso, anticipandone possibili soluzioni.

Seguendo l’impostazione storico-critica indicata da Alloway si è qui studiata l’evoluzione del modello espositivo della Biennale intesa come un organismo, una struttura sensibile ai cambiamenti politici, sociali e culturali. Questa ricerca si propone come primo passo verso uno studio critico della Biennale contemporanea, ricostruendone i fatti e le emergenze. In questa fase è stato necessario mantenere il punto di vista all’interno dei Giardini della Biennale. Infatti, tutti i protagonisti di questa storia, sono anche i protagonisti di una più ampia con risvolti nazionali e internazionali. Mantenendo il punto di vista all’interno della sede della Biennale, questi personaggi restano circoscritti in una storia altrimenti confusa.

¹⁰ Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma, 2005, p. 566.

E' qui preso in considerazione un breve, ma delicato periodo storico nel quale ogni anno è fortemente caratterizzato da eventi che mutano di volta in volta lo scenario. Per questo motivo è stata necessaria un'impostazione cronologica. Nello stesso momento questo decennio così peculiare cronologicamente, si presenta omogeneo nelle premesse culturali e sociali: la partecipazione alla cosa pubblica e al consumo culturale, la sperimentazione, il confronto, la messa in discussione e il dialogo, diventano dei *Leitmotive* che permettono un'analisi archetipica di questo momento della storia della Biennale di Venezia. Questa doppia anima del decennio qui preso in esame si riflette dunque nell'indice che, pur presentando i fatti in successione cronologica per una precisa ricostruzione storica degli eventi, suggerisce delle chiavi di lettura concettuali con i titoli dei quattro capitoli che diventano le anime tematiche, i fili rossi che percorrono tutta la ricerca.

Contestazione è il titolo del primo capitolo che analizza le radici e le cause che portarono, appunto, alla contestazione della Biennale, ricostruendo ed esaminando i fatti di quella che è la base di questa storia. Non esisteva ancora uno studio sistematico basato sulle fonti primarie. Il presupposto di questa ricerca si situa dunque nella ricostruzione della storia dello statuto della Biennale, dal primo proclamato nel 1894, alla grande trasformazione compiuta dal Governo Mussolini del 1938. Questo breve excursus è stato necessario poiché lo statuto del '38 è quello che rimase in vigore fino al 1973. La storia del rinnovamento dello statuto della Biennale costituisce un'interessante immersione in una delle più spinose questioni giurisdizionali italiane: un "record di procedura di riforma" durato ventitré anni. Questo iter ebbe "valore di precedente sostanziale"¹¹ per il rinnovamento del sistema espositivo italiano. Senza questo retroscena non è comprensibile il motivo per cui la Biennale divenne un obiettivo della contestazione sessantottina. Fu proprio la contestazione, infatti, a mettere la Biennale sotto i riflettori e a costringere la politica a non rimandare più la formulazione di una nuova legge che le permettesse di svolgere il suo ruolo di istituzione culturale pubblica aggiornata ai tempi.

¹¹ C. L. Ragghianti, *La Biennale agli artisti*, in "La Stampa", 22 luglio 1971.

Il titolo del secondo capitolo è *Sperimentazione* e prende in considerazione il periodo del dibattito post-contestazione, cioè dal 1968 al 1970, quello in cui la Biennale iniziò ad andare alla ricerca di nuove formule espositive e gestionali. Questa fase è di grande rilevanza in questa storia perché è la più produttiva, quella nella quale sono gettati i semi del futuro modello espositivo della Biennale. Emerge come già con l'edizione del 1968 la Biennale avrebbe voluto tentare un primo cambiamento di rotta verso una nuova formula espositiva e come l'edizione del 1970 contenga le premesse dell'imminente rivoluzione. E' questo il periodo in cui, abbandonato dalla politica dalla quale dipendevano le nomine e i finanziamenti, il personale della Biennale si costituì in assemblea sperimentando una gestione autonoma dell'istituzione.

Il terzo capitolo studia il periodo cosiddetto di *Transizione*, quello che vede la Biennale rialzarsi dalle macerie dopo il colpo di grazia della contestazione. Questo periodo si apre con il "ritorno all'ordine" sancito con l'edizione del 1972 che si ispirò ad alcune novità proposte nel periodo appena terminato, ma riportando la Biennale sui binari della tradizione. Durante l'edizione del 1972 è evidente come, seppur il desiderio della politica fosse che la Biennale restasse la roccaforte della tradizione, non fosse più possibile ignorare l'avanguardia artistica e espositiva. Nel 1972 emerge inoltre come la Biennale non avesse più una rotta né un'impostazione e come la politica tendesse a rimandarne il rinnovamento. In questo capitolo ci si sofferma sulla cruciale esperienza delle *Giornate del cinema italiano* avvenuta tra il 1972 e il 1973 per opera degli autori cinematografici, gli stessi che nel '68 occuparono il Palazzo del cinema al Lido. In questo quadro le *Giornate del cinema* emergono come il modello sul quale si disegnerà non soltanto lo statuto del 1973, ma anche il *Piano quadriennale*, cioè il manifesto programmatico della prima gestione post-riforma. E' sulle *Giornate del cinema* che si discute nella cruciale Indagine conoscitiva realizzata in Senato nell'estate del 1972 che portò all'accelerazione della proclamazione della L. 26 luglio 1973 n. 438, "Nuovo

ordinamento dell'Ente autonomo "La Biennale di Venezia" che trasformò completamente la Biennale.

L'ultimo capitolo, infine, analizza la *Rivoluzione*, cioè il quadriennio che dalla riforma giunge fino al 1977. La *rivoluzione* si apre certamente con la proclamazione della legge, ma prende forma soltanto con il *Piano quadriennale di massima delle attività e manifestazioni (1974-1977)*. Questo ridisegnò completamente la Biennale sulle linee indicate dalla riforma, stabilendo gli obiettivi del primo quadriennio di gestione sotto la presidenza di Carlo Ripa di Meana. In questo capitolo si vuole dare un resoconto degli aspetti cruciali che stabilirono la nuova funzione e la nuova identità della *nuova* Biennale. Particolare attenzione è stata posta sul lavoro del direttore del settore Arti visive e Architettura, Vittorio Gregotti che emerge come vero artefice della nuova formula espositiva.

Prendere il 1968 come spartiacque tra la "preistoria della società italiana e una sua nuova storia", è quanto mai vero per ciò che riguarda la Biennale di Venezia.¹² Con il 1968 avviene lo scontro tra due epoche e due generazioni e questo è quanto mai evidente all'interno della Biennale. La contestazione del 1968 e la successiva riforma del 1973 segnano la fine della prima epoca espositiva della Biennale.

Prendere Lawrence Alloway come base metodologica, significa inserirsi in una tradizione che ricostruisce una storia istituzionale ed espositiva del passato per renderla produttiva oggi, sollevando questioni di grande attualità. Entità nel tempo che non ha mai perso la propria identità istituzionale nonostante le trasformazioni, la Biennale si deve oggi nuovamente adattare a un mondo molto diverso rispetto a quarant'anni fa. Questo complesso percorso di ricerca che attraversa un decennio di profonde trasformazioni sociali e culturali, ci consegna dunque un interessante paradigma analitico per ripensare la Biennale oggi.

¹² G. Bechelloni, E. Rositi, *Il decentramento culturale: Definizioni e processi*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978 Eventi 1976-77*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1979, p. 1137.

Esiste un buco nero bibliografico nella storia della Biennale di Venezia di questo periodo, in particolare del periodo tra la contestazione sessantottina e la proclamazione del nuovo statuto del 1973. Di conseguenza questa ricerca si fonda principalmente sull'utilizzo delle fonti primarie, in particolare del Fondo Storico Serie Arti visive conservato all'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale (ASAC), Venezia. Il difficile accesso all'archivio - prima a causa del trasferimento delle sue collezioni da Cà Corner della Regina al Vega di Marghera, poi a causa dei suoi orari - è stato origine del prolungarsi dei tempi di ricerca. L'ASAC, non ancora aperto al pubblico nella sua sede di Marghera, per sei mesi mi ha consentito l'accesso con una convenzione secondo la quale dovevo svolgere un lavoro di volontariato. Mi era così permesso l'accesso a giorni alterni ai documenti di specifico interesse mentre svolgevo il riordino dei ritagli stampa negli scatoloni di cartone provenienti da Cà Corner. Il direttore dell'ASAC, Giorgio Busetto, mi concesse di lavorare sulla rassegna stampa del decennio qui preso in considerazione. Quando l'ASAC è stato aperto al pubblico due giorni la settimana, il volontariato era giunto al termine e ho potuto proseguire lo studio. Salvo l'ultimo periodo durante il quale ho recuperato tutti i documenti, la ricerca in ASAC è stata completamente realizzata nell'impossibilità di poter eseguire qualsiasi tipo di copia. I riferimenti alle unità del Fondo Storico Serie Arti visive, sono nel frattempo cambiati per il riordino in corso. La numerazione cui si fa riferimento in questo studio è dunque quella dell'indice cartaceo del 1985 in consultazione nella sala studio dell'ASAC. Il lavoro di volontariato di indicizzazione e selezione della rassegna stampa ha permesso la minuziosa cronaca degli avvenimenti qui presi in considerazione.

Le dinamiche e i fatti della contestazione del '68 sono stati ricostruiti grazie ai resoconti stenografici del Consiglio comunale conservati all'Archivio del Comune di Venezia (ACC) e grazie ai documenti dell'ASAC. La fondamentale Indagine conoscitiva del 1972 è stata recuperata all'Archivio storico della Camera dei deputati, Roma. E' stato purtroppo impossibile accedere all'archivio

dell'Associazione nazionale autori cinematografici, Roma, attualmente in riordino, per ricostruire le *Giornate del cinema italiano* che qui, seppur raccontate brevemente, costituiscono un momento cruciale. Infine, per il quadriennio 1974-1977 e per il 1978, oltre ai materiali d'archivio dell'ASAC, sono stati essenziali i monumentali annuari redatti sotto la guida di Wladimiro Dorigo.

Al termine della ricerca è stato inserito un allegato che contiene la documentazione fotografica. Questa è da intendersi come vero strumento, analogamente ai documenti citati nello scritto: le fotografie rendono immediatamente viva la storia. La preziosa documentazione fotografica dei primi tre capitoli è ciò che è stato possibile recuperare sugli allestimenti delle edizioni delle biennali dal 1968 al 1972. Queste sono il risultato di una ricerca condotta nella fototeca dell'ASAC, nella collezione Archivio Arte Fondazione (Cassa di Risparmio di Modena), in deposito presso il Fotomuseo Giuseppe Panini di Modena e dell'Archivio storico di Cameraphoto Epoche di Vittorio Pavan, presso il laboratorio Bianco Nero, Venezia. La documentazione fotografica del quarto capitolo proviene completamente dall'archivio privato di Lorenzo Capellini, fotografo ufficiale della Biennale dal 1974 al 1986. Con il lavoro di Capellini cambia il modo di guardare alla Biennale che non è più soltanto fatta dei volti dei protagonisti e delle loro opere fotografate singolarmente, ma è una *nuova* Biennale fatta di spazi, allestimenti e spettacoli, dove il pubblico sempre presente è protagonista.

Essenziali sono stati gli incontri e le interviste con alcuni protagonisti di questa storia.

Le citazioni al principio di ogni paragrafo sono da intendersi come chiavi di lettura critica che mettono di volta in volta in evidenza un aspetto che, per chi scrive, è particolarmente rilevante dell'argomento affrontato.

1. CONTESTAZIONE

Le origini del problema dello statuto

When discussing the Biennale, it is impossible to ignore the particular importance of Venice as its host city.¹

Il 19 aprile 1893 il Consiglio comunale di Venezia approvava la proposta del sindaco Riccardo Selvatico e del futuro segretario generale Antonio Fradeletto di “aprire ogni biennio una esposizione *nazionale* [sic] artistica” che si sarebbe chiamata “Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia”.² Il 30 marzo 1894 fu stabilito lo statuto: così nasceva la Biennale di Venezia. La formula della mostra concorso internazionale, collocata in un contesto geografico e storico incomparabile come Venezia, fu un successo immediato.³ Nel 1914 le biennali del segretario generale Fradeletto portarono a Venezia “l’arte di tutto il mondo” e, dopo tredici anni, sette grandi nazioni avevano già eretto un proprio padiglione nei Giardini della Biennale.⁴

¹ S. West, *National desires and regional realities in the Venice Biennale, 1895-1914*, “Art History”, settembre 1995, p. 405.

² *1° Ordinamento della ‘Biennale’ di Venezia*, Indagine conoscitiva, Raccolta di Atti e documenti, Ufficio di Segreteria della VII Commissione permanente, Senato della Repubblica, p. XIV.

Per una breve storia delle origini rimando a A. Stella, *Cronistoria della Esposizione Internazionale d’arte della città di Venezia 1895-1912*, Venezia, 1913; R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia, 1962; R. Pallucchini, *Significato e valore della Biennale nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Storia della Civiltà veneziana*, vol. III, *Dall’età barocca all’Italia contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1979, pp. 387-402; G. D. Romanelli, *Ottant’anni di allestimenti alla Biennale*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977. G. D. Romanelli, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in G. D. Romanelli, J. Clair (a cura di) *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri, Milano, 1995, pp. 21-25 e C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un’istituzione*, idem, pp. 26-38.

³ S. West, *National desires and regional realities* cit., pp. 404-434.

“Venice is perhaps the perfect place for a Biennale. Psychologically it provides isolation from ... everyday realities, that permits one to reconsider or accept another world in its own context”, J. Applegate, *Venice*, “Studio International”, June 1970.

⁴ Belgio (1907), Ungheria (1909), Germania (1909), Gran Bretagna (1909), Francia (1912), Olanda (1912), Russia (1914).

L'ente ebbe riconoscimento definitivo soltanto trentaquattro anni dopo, con la legge varata dal Governo Mussolini n. 3229 del 24 dicembre 1928 che ne mutò la denominazione in “Esposizione biennale internazionale di Venezia”. Il Regio Decreto Legge n. 33 del 13 gennaio 1930, convertito in legge il 17 aprile, costituiva la Biennale in ente autonomo.⁵

La fase che dalla fondazione del 1894 giunge al 1930 è definibile come quella della gestione municipale. Fino a quel momento la Biennale era stata presieduta dal sindaco, diretta da un segretario generale, affiancato da un consiglio direttivo, ed economicamente dipendente dal Comune di Venezia che ne approvava annualmente i bilanci. Il Regio Decreto Legge n. 33, faceva parte di quell'insieme di riforme legislative che il Governo Mussolini attuò per accentrare gli enti di cultura nelle mani dello stato. Tra il 1928 e il 1932 la Biennale fu statalizzata e sottoposta alla dipendenza diretta degli organi centrali dell'Esecutivo. Il Ministero della propaganda fascista mantenne “Venezia” nella nuova denominazione, anche se l'ente non era più gestito dalla città che l'aveva fondata e amministrata per più di trent'anni. Il Governo era interessato a potenziare il legame tra Venezia e la Biennale nel frattempo diventata palcoscenico dell'arte internazionale, vetrina di prestigio per l'Italia e luogo strategico per gli accordi diplomatici.⁶ La politica di riforme che il Governo Mussolini stava applicando a tutte le istituzioni di cultura italiane,⁷ travolse definitivamente la Biennale il 21 luglio 1938, quando il Decreto Legge n. 1517

La convenzione tra il Comune di Venezia e i padiglioni nazionali si può trovare nella *Seduta pubblica del Consiglio comunale di Venezia n. 52392*, Sessione ordinaria d'autunno 28 ottobre 1908, ACC. In questa seduta ci si riferisce al *Contratto di locazione* tra il Comune di Venezia e il Governo del Regno d'Ungheria.

⁵“(…) l'Ente autonomo è titolare del proprio diritto, attua una propria volontà che è distinta da quella dello Stato, ha potestà autarchica ed amministra in nome proprio, e svolge liberamente la funzione per cui è consentito”, C. L. Raghianti, *Per uno statuto costituzionale dell'ente autonomo “Biennale di Venezia”*, in “Rassegna Parlamentare”, Giuffrè, Milano, n. 10, ottobre 1960, p. 1682.

Per una più approfondita storia del periodo rimando a M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine, 2006.

⁶ Cfr. M. Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948 – 1968*, tesi di dottorato, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Parigi, 2006.

⁷ Questa serie di riforme interessò tutte le strutture artistiche italiane, fino all'amministrazione delle Belle arti che, con la legge 1 giugno 1939, diede il monopolio quasi esclusivo sulle cose d'arte contemporanea alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, l'unica ad avere una configurazione nazionale.

istituì il “Nuovo ordinamento dell'Esposizione Biennale internazionale d'arte di Venezia”. Da questo momento si può dire che abbia inizio la seconda fase della vita dell'ente, quella definibile della sua “burocratizzazione”. La legge n. 1517 è lo statuto che resterà in vigore fino al 1973.⁸

La Biennale trasformata dallo statuto del 1938 era un'istituzione-Frankenstein, perché sovrapponeva alla struttura originaria un consiglio di amministrazione nominato e gestito direttamente dal Governo.⁹ La Biennale, in origine un “organismo di cultura che aveva per statuto e per ordinamento istituzionale, per fini e per attività, un servizio di cultura pubblico”, veniva messo nelle mani di persone estranee alla cultura, dei “burocrati”, come li definiva Carlo L. Ragghianti.¹⁰ Per il Governo fascista le mostre d'arte erano un elemento centrale della propaganda di regime, ideali luoghi di scambio e di incontro dei produttori e dei consumatori di cultura.¹¹ In questo quadro la Biennale venne collocata al vertice della piramide del sistema espositivo italiano.¹² Al primo articolo lo statuto del 1938 modificava la denominazione dell'ente in “La Biennale di Venezia esposizione internazionale

⁸ R. D. L. 21 luglio 1938-XVI, n. 1517.

⁹ La Biennale del periodo fascista era amministrata da un Consiglio di amministrazione, composto da personalità designate dalla Presidenza del Consiglio, cioè dal duce. Questi nominava personalmente anche il presidente e il vice presidente. Il Consiglio di amministrazione aveva tutti i poteri deliberativi, mentre la commissione esecutiva, presieduta dal presidente, era divisa in quattro sottocommissioni specifiche per ogni settore di attività, a loro volta presiedute da funzionari dell'amministrazione centrale. I programmi di attività, formulati dalla commissione esecutiva, dovevano avere l'approvazione dei ministeri. La competenza specifica culturale era delegata a un segretario generale, "consulente artistico di tutte le manifestazioni" che partecipava al Consiglio di amministrazione con voto consultivo. La Biennale poteva chiedere la collaborazione di personalità eminenti nel campo delle arti, sia italiane che straniere, che venivano nominate dal presidente. Rimando a C. L. Ragghianti, *Per uno statuto costituzionale dell'ente* cit., p. 1677 e M. De Sabbata, M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte* cit.

¹⁰ C. L. Ragghianti, *I burocrati tenaci di Venezia*, in “L'Espresso”, 15 luglio 1962, p. 18; C. L. Ragghianti, *I burocrati di Venezia*, in “L'Espresso”, 15 marzo 1964; C. L. Ragghianti, *Lo statuto dei burocrati*, in “L'Espresso”, 13 luglio 1964.

¹¹ M. Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton UP, Princeton, 1998, p. 16.

¹² Idem, p. 27.

“The reforms wrought upon the Biennale prefigured changes that the regime would soon impose on the whole exhibition system ... In this way, the reform of the Biennale served as a test case which, once successful, the government applied to the entire system ... By 1934, the Biennale had consolidated its institutional role as a centrepiece of official culture and presented itself as a clearing house for information on contemporary art in Italy”, Idem, pp. 41, 42.

d'arte” e, al secondo, lo definiva come costituito da quattro settori. All’Esposizione internazionale d’arte, fondata nel 1894, si affiancava nel 1930 il Festival di musica, nel 1932 l’Esposizione internazionale d’arte cinematografica e nel 1934 il Festival di teatro di prosa. La Biennale diventava l’unica istituzione di cultura esistente che accoglieva l’espressione di tutte le arti con lo scopo di “far conoscere e valorizzare, nel raffronto delle varie manifestazioni internazionali d’arte moderna, le opere e gli artisti più significativi”.¹³

All’indomani della Liberazione, tutti gli enti autonomi creati dal fascismo furono affidati a commissari straordinari nominati dal Governo che avevano il compito di assicurarne l’amministrazione, ricostituendone le attività perché fossero adeguate alla nuova Costituzione democratica italiana. La gestione commissariale era l’unico sistema per rendere governabili e gestibili queste istituzioni a livello amministrativo ed esecutivo. Questa soluzione si presentò anche come l’unica per ripristinare il funzionamento dell’ente autonomo veneziano e nel 1946 Giovanni Ponti fu nominato commissario straordinario della Biennale. Grazie all’agilità del regime commissariale, Ponti poté nominare i suoi collaboratori in maniera autonoma dalle indicazioni governative.¹⁴ Dall’ipertrofia gestionale precedente, la Biennale passava nelle mani di un commissario straordinario responsabile e di un collegio direttivo di specialisti.¹⁵ Trascorsi più di cinquant’anni dalla sua fondazione, venti dei quali sotto il regime dittatoriale, la Biennale doveva ritrovare una funzione culturale per

¹³ *Ordinamento dell’Esposizione Biennale internazionale d’arte di Venezia del 21 luglio 1938*, Regio Decreto Legge 21 luglio 1938, n. 1517.

¹⁴ “La funzionalità del ‘regime provvisorio’ è provata dal fatto che quando Ponti si trovò a dover creare la sua squadra di lavoro, non andò alla Presidenza del consiglio o ‘alle varie Direzioni generali’, ma andò direttamente a consultare gli specialisti che riteneva i più attenti e i più solleciti nei confronti dell’arte contemporanea, senza dover chiedere il permesso a nessuno”, Intervento di C. L. Raghianti, Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno di studio sulla Biennale*, Cà Loredan 13 ottobre 1957, p.35.

Per una breve storia del periodo rimando a Belli G., *Millenovecentoquarantotto e dintorni*, in G. D. Romanelli, J. Clair (a cura di), Venezia e la Biennale cit., pp. 91-94 e M. Calvesi, *Le Biennali dell’avanguardia*, idem, pp. 95-102.

¹⁵ Tra i collaboratori scelti figuravano personalità come Nino Barbantini, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Raghianti e Lionello Venturi.

Per una più precisa ricostruzione del periodo si rimanda a M. C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano, 1999.

reinserirsi nel panorama internazionale. Secondo il segretario generale Rodolfo Pallucchini¹⁶ il “nuovo clima di libertà” si poteva raggiungere soltanto tornando alle origini, seguendo alla lettera la dichiarazione riportata sul catalogo della prima edizione dell’Esposizione internazionale d’arte:

dovrà attirare maggiormente il pubblico con la fama degli illustri stranieri che vi concorreranno, porgerà a tutti gli intelligenti che non sono in grado di intraprendere lunghi viaggi il modo di conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi e arricchirà il patrimonio intellettuale dei giovani artisti”.¹⁷

Bisognava che la Biennale si sganciasse dall’impostazione di festa ufficiale accademica che aveva assunto sotto il regime fascista, per iniziare a

documentare quanto meglio produce oggi l’arte italiana, non chiudendo la porta in faccia alle varie tendenze ... far affiorare le energie ancora sconosciute, specialmente dopo questi anni di sconvolgimento della vita italiana promuovendo cioè mostre retrospettive e di movimenti di arte ancora poco noti.¹⁸

La ripresa delle istanze programmatiche della Biennale delle origini, era voluta da Ponti e Pallucchini che intendevano ridare un’“origine immacolata” all’istituzione dopo il sopruso fascista.¹⁹ Attraverso una serie di mostre che proponevano i movimenti più recenti dell’arte italiana e internazionale, senza mai scollegarsi dall’analisi storica, la formula delle prime edizioni del dopoguerra riscosse un grande successo e la Biennale tornò sulla scena internazionale.²⁰

Nel 1948 l’urgenza di riavviare le attività del grande ente di cultura veneziano per

¹⁶ Sulla figura di Rodolfo Pallucchini rimando a G. M. Pilo (a cura di), *Omaggio all’arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a dieci anni dalla sua scomparsa*, in “Arte Documento. Rivista di storia e tutela”, n. 13, Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1999; *Rodolfo Pallucchini e le Arti del Novecento*, Convegno di studi Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 3 – 4 novembre 2008.

¹⁷ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia XXIV Esposizione internazionale d’arte*, Edizioni Serenissima, Venezia, 1948, p. XII.

¹⁸ Idem, p. XIII.

¹⁹ L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 133.

²⁰ Roberto Longhi, membro della sottocommissione, sosteneva che “la storia passata si ricolore da quella del presente” e che fosse “il passato ad offrirci non già la regola ma la liberà mentale necessaria a bene interpretare il presente”. Le prime Biennali del dopoguerra diffusero il gusto per l’arte contemporanea, informando il pubblico e consacrando gli artisti in un’ottica didattica. L’intento di Pallucchini era di “provvedere alla contrizione e ricognizione di fronte alla cultura figurativa moderna da cui l’Italia si era stolidamente estromessa per quasi un secolo”, M. C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra* cit.

dare un segnale di ripresa al paese e al mondo, aveva lasciato tempo soltanto per semplici modifiche formali allo statuto.²¹ Ma perché la nuova funzione informativa e didattica data da Ponti e Pallucchini potesse diventare effettivamente il fulcro degli obiettivi istituzionali della Biennale, doveva essere corrisposta dall'aggiornamento legislativo.

²¹ L'unico decreto promulgato tra il 1938 e il 1973, è quello del 1947 che disponeva l'abolizione della terminologia fascista: Duce, Podestà di Venezia, Ministero delle corporazioni, diventavano presidente del Consiglio, sindaco di Venezia, presidenza del Consiglio dei Ministri.

Il convegno del 1957. La questione della funzione della Biennale

il maggiore difetto ... risiede ... soprattutto nel fatto, che tali Esposizioni si sono mantenute e si mantengono nella 'dimensione di Museo'.²²

Nell'introduzione al catalogo del 1956, Rodolfo Pallucchini dichiarava terminato il ciclo delle mostre storiche: "sarebbe utopistico credere di poter dare alla Biennale ogni due anni il quadro completo dell'arte".²³ Secondo il segretario generale l'attività storico-informativa era stata portata a compimento e si poteva iniziare un'altra fase, quella dell'"arte nuova".²⁴ Il termine del mandato di Pallucchini e la fine del ciclo delle mostre storiche provocò l'acuirsi del dibattito sulla funzione della Biennale.

La discussione sul problema del rinnovamento delle strutture dell'ente veneziano era iniziata nell'immediato dopoguerra e procedeva parallelamente in due direzioni. Da un lato era opinione comune che vi fosse la necessità di una nuova struttura normativa, dall'altra che fosse necessario ricercare una nuova funzione culturale.

A chi si rivolgeva la Biennale? A che tipo di pubblico? Che scopo dovevano avere sue mostre: informativo, educativo, critico? Come si collocava la Biennale nel panorama artistico internazionale contemporaneo? Queste domande vennero formulate in occasione del *Convegno di studi sulla Biennale* del 1957 che riunì per la prima volta diversi specialisti italiani del settore artistico-museale dell'epoca, diversamente coinvolti nelle questioni della Biennale come Sergio Bettini, Carlo L. Ragghianti, Giulio C. Argan, Lionello Venturi.²⁵ All'apice di una crisi istituzionale che aveva visto sospendere la gestione commissariale per un ritorno alla "regolarità

²² Intervento di S. Bettini in Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno* cit., pp. 25 – 26.

²³ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte*, Catalogo generale, Venezia, Alfieri, 1956, p. XVII.

²⁴ L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 140.

²⁵ Tra gli invitati che non poterono recarsi compagno Roberto Longhi, Giuseppe Marchiori, Carlo Scarpa, Giuseppe Mazzariol, Neri Pozza.

legale”²⁶ dello statuto del 1938, il Comune e la Provincia di Venezia organizzarono il convegno per chiedere “consiglio e conforto” a “un gruppo di intellettuali italiani” in nome dell'autonomia dell'ente.²⁷ In questa occasione emerse come decisivo il fatto che il rinnovamento della funzione culturale della Biennale doveva procedere di pari passo con quella normativa.²⁸ Per la prima volta si inserì la questione della funzione culturale della Biennale nel più ampio contesto delle mostre d'arte contemporanea in Italia. Per la sua periodicità e per l'assenza di altre istituzioni specifiche, la Biennale aveva infatti assunto un ruolo simile a quello di un museo: le sue mostre, cioè, erano gestite e pensate come fossero state all'interno di una dimensione museale.²⁹ Di conseguenza il dibattito del convegno investì la questione degli spazi espositivi e in particolare quello della sede dell'Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo delle Esposizioni ai Giardini, continuamente rimaneggiato senza alcun progetto, nei decenni era diventato uno spazio espositivo labirintico, impraticabile e fisso.³⁰ Vi era la consapevolezza che le problematiche che si ponevano alle mostre periodiche di arte contemporanea non fossero per niente simili a quelle che si incontravano nell'allestimento museale. Era necessario che la

²⁶ Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno* cit., p. 35.

²⁷ Idem, p.4.

²⁸ “Le scelte legislative da compiere ... riguardavano non soltanto l'ovvia esigenza di una rielaborazione del sistema normativo superato su cui era ordinata la ‘Biennale’ ... ma anche l'attesa di un profondo ripensamento critico delle sue strutture e finalità, in vista di un recupero di capacità competitiva rispetto alle altre grandi manifestazioni artistiche internazionali, e dell'adeguamento alle recenti acquisizioni della ricerca estetica”, *1° Ordinamento della ‘Biennale’ di Venezia*, Indagine conoscitiva, Raccolta di Atti e documenti, Ufficio di Segreteria della 7° Commissione permanente, Senato della Repubblica 1972, p. XI.

²⁹ “L'errore, che è alla base della decadenza ... delle Esposizioni di arte contemporanea, è soprattutto ... quello di voler continuare ad esporre le nostre opere come se fossero ‘antiche’, come in un Museo”, intervento di S. Bettini, in Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno* cit., p. 25.

Per la figura di Sergio Bettini, cruciale in questi anni per la Biennale, rimando a R. Pallucchini, *Commemorazione di Sergio Bettini (1905-1986)*, in “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, vol. CXCI, 1988; Cavalletti A. (a cura di), *Sergio Bettini. Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Quodlibet, Macerata, 1996; Bernabei F. (a cura di), *Ricordando Sergio Bettini*, Il Poligrafo, Padova, 2007.

³⁰ B. Zevi, *Una camera mortuaria per i quadri italiani*, in “L'Espresso”, 1 luglio 1962.

D'ora in poi ci si riferirà alla sede della mostra della Biennale indifferentemente come Palazzo delle Esposizioni dell'Esposizione o padiglione centrale. In origine chiamato Palazzo dell'Esposizione, per anni fu chiamato padiglione centrale o padiglione Italia. Dall'edizione della Biennale del 2009 la sede è chiamata Palazzo delle Esposizioni.

Biennale superasse e si liberasse dell'“estetica del museo”, per rinnovare e aggiornare le sue esigenze al carattere della cultura e dell'arte contemporanee. Fu dunque in occasione del convegno del '57 che emerse come il rinnovamento funzionale della Biennale fosse subordinato a quello degli ambienti dell'esposizione. Gli spazi espositivi di una Biennale ideale avrebbero dovuto essere aperti, “temporalizzati” per creare una rispondenza strutturale tra il luogo e la funzionalità della mostra come “strumento vivo di cultura”.³¹ All'inizio degli anni sessanta, la Biennale di Venezia non era più unica nel suo genere. Riprendendo e rinnovando il modello espositivo veneziano, erano nel frattempo nate la Biennale a São Paulo (1951), la Documenta a Kassel (1955) e la Biennale a Parigi (1959) che acquisirono immediatamente una funzione, un ruolo definito e un'agilità strutturale che la vecchia mostra veneziana non aveva più.³² Per rinnovarsi la Biennale doveva farsi più giovane delle sue nuove concorrenti, anche se il suo bagaglio storico sembrava fosse diventato più un fardello che un patrimonio. Vi erano numerosi ostacoli a questo progetto di rinnovamento, primo tra tutti la mancanza di una “coscienza dell'arte contemporanea”, come denunciava Rodolfo Pallucchini ancora nel 1954,³³ o di una “resistenza contro l'arte moderna”, come la definì Lionello Venturi in occasione del convegno del '57. In Italia, infatti, era diffuso l'atteggiamento “contro tutto quello che c'è di più moderno nell'arte che c'è stata dal 1950 in poi”.³⁴ Ma tra

³¹ Intervento di S. Bettini, in Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno* cit., p. 31.

³² “What was stirring [about Documenta] was the quality, the superabundance, and the sense that a little town on the edge of nowhere had somehow got the best, not from ‘everywhere’, but from all the right places”, J. Russel, *Ciao, with friendship*, in “Studio International”, luglio/agosto 1969.

R. Hartmann, *Qual è la differenza fra Venezia e Kassel?*, in “Frankfurter Neue Presse”, 16 settembre 1964, busta 200, *Varie 1965 1966 1967*, FS, AV, ASAC.

³³ R. Pallucchini, *Il problema delle gallerie d'arte moderna in Italia*, Galleria d'arte moderna, Milano 20 ottobre 1954, p. 6 poi in Edizioni F.lli Rossanigo, Milano, 1956. Per questo argomento cfr. anche F. Castellani, *Keywords on la biennale: The strategies of a journal in the Rodolfo Pallucchini years*, in R. Clarissa (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, et.al, Milano, 2010.

³⁴ “C'è stata una resistenza contro l'arte moderna ... non bisogna per principio essere nemici dell'arte moderna quando si fa una mostra di arte moderna. Ricordiamo l'assurdo di un Ministro che mentre doveva ringraziare tutti coloro che avevano mandato delle opere d'arte, diceva: ‘Ci avete mandato questi stracci!’”, intervento di L. Venturi, Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno* cit., p. 43. “L'organismo è diretto da persone che d'arte moderna non si interessano e che, anzi, come il presidente Marcazzan dichiaravano pubblicamente di non essere interessati”, B. Alfieri, *Editoriale*, in “Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea”, n. 12, 1966.

gli ostacoli al rinnovamento, c'era principalmente l'annosa questione della partecipazione italiana denunciata a più riprese da Pallucchini.

La costante pressione da parte della grande massa di coloro che operando nel campo dell'arte non si sono ancora resi conto del compito internazionale della Biennale che deve essere soltanto una mostra di confronto ... non un campionario.³⁵

La partecipazione italiana alla Biennale era gestita dai sindacati degli artisti.³⁶ Questi applicavano lo strumento della rotazione che provocava un divario assurdo tra la pletoricità della partecipazione italiana e le partecipazioni internazionali. Il risultato era che il Palazzo delle Esposizioni si riduceva a un grande *salon*, una mostra campionaria dove era impossibile applicare criteri di coerenza o di indirizzo critico come stavano facendo le altre mostre periodiche. Tutto ciò avveniva avvilendo il compito e il ruolo indipendente delle commissioni per le arti figurative.³⁷ In origine il Palazzo delle Esposizioni era stato pensato per accogliere gli artisti italiani e quelli stranieri invitati dalla commissione internazionale. A seguito delle incessanti polemiche da parte degli artisti italiani che già avevano portato a una parcellizzazione delle sale interne al Palazzo delle Esposizioni, nel 1907 Antonio Fradeletto ideò i padiglioni nazionali così che gli artisti italiani, suddivisi per regioni, avessero più spazio espositivo a disposizione. “Il minor numero significa

³⁵ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia XXV Esposizione internazionale d'arte*, Catalogo generale, Alfieri, Venezia, 1950, p. XI.

³⁶ Per la questione delle mostre sindacali fasciste rimando a S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna, 2000, pp. 17-25.

“Il progetto statale di riforma muove dal basso, dalla miriade di mostre di varia intonazione ed occasione cittadina o provinciale, di categoria o di promozione. Per queste è prevista una gestione sindacale, con un disegno aperto: ogni forma o tendenza vi è tollerata, sotto la motivazione di mostre per giovani, le cui incompetezze possono giungere a risultati ‘inquinati dagli eccessi delle tecniche’, da accettare almeno in quel caso”, P. Fossati, *Pittura e scultura tra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda, *Dal Medioevo al Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, p. 231.

Nel catalogo del 1950, Pallucchini dichiarava che la commissione non era riuscita ad arrivare a una rosa di nomi di artisti italiani che potesse rappresentare una reale “mostra di confronto”. In un'esposizione internazionale come la Biennale, infatti, ogni nazione avrebbe dovuto presentare il meglio della propria produzione artistica. Per dare un'idea, nel 1948 la Commissione per l'arte figurativa aveva dovuto prendere in considerazione circa quattromila opere sottoposte dagli artisti italiani che, dopo la selezione, raggiunsero il numero sempre esorbitante di quattrocento, se si pensa che i paesi stranieri presenti alla Biennale erano rappresentati da uno o due artisti.

³⁷ P. Boudillon Puma, *Carlo. L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)*, in “Selearte”, n. 3, 1989, p. 28.

maggior qualità, se la scelta è fatta da chi se ne intende”,³⁸ sosteneva Lionello Venturi, mettendo sul tavolo una questione essenziale che era stata combattuta per anni anche da Pallucchini: da troppo tempo la Biennale era come una mostra sindacale. Nonostante nel catalogo del 1950 Pallucchini esortasse a “un’uniformità dei metodi di presentazione” per giungere a mostre limitate a pochi artisti, “scelti fra i più rappresentativi”, in realtà era in guerra aperta contro i sindacati che usavano l’Esposizione internazionale per i loro interessi.³⁹ Ancora nel 1968 Pino Pascali descrive così la Biennale:

una rotazione per cui tutti i pittori italiani prima o poi hanno la possibilità di esporre. Non è un sacrario né niente. E’ un postaccio dove uno ha la possibilità di esporre i propri quadri anche a gente a un livello culturale superiore al nostro.⁴⁰

La “larghezza eccessiva” della sezione italiana sviliva qualsiasi intento innovativo della mostra d’arte della Biennale e diventava una questione nazionale. Come rilevava esasperato Pallucchini ancora nel catalogo del 1956, evidentemente non c’erano abbastanza strutture espositive in Italia e la Biennale era diventata l’unico luogo espositivo e l’unica occasione per gli artisti italiani. Ma la quantità inficiava la qualità.⁴¹ E’ durante il convegno del 1957 che tutte queste problematiche si connetterono convergendo nella questione della “responsabilità culturale” delle mostre della Biennale. Rimettere l’istituzione nelle mani di uomini di cultura, non soltanto avrebbe assicurato l’autonomia gestionale che la Costituzione garantiva agli istituti di cultura con gli articoli 5 e 33, ma ne avrebbe assicurato anche l’autonomia culturale. Di chi era la responsabilità delle mostre speciali e della partecipazione

³⁸ Intervento L. Venturi, Comune di Venezia e Provincia di Venezia, *Atti del convegno* cit., p. 44.

³⁹ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia XXV Esposizione internazionale d’arte* cit., p. X.

⁴⁰ P. Pascali, *Io la contestazione la vedo così*, in “Bit arte: oggi in Italia”, n. 3, 1968, p. 49.

⁴¹ “Ancora una volta quanto è accaduto per l’ammissione della Biennale veneziana postula la necessità dell’istituzione di un vasto ciclo di mostre nazionali”, R. Pallucchini, *Introduzione*, in *Catalogo XXVIII Biennale* cit., p. XVII.

A questo proposito è interessante la citazione di Nino Barbantini riportata in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia* cit., “[Così la mostra veneziana] seguì a squilibrarsi e vuotarsi moltiplicando vanamente il numero dei padiglioni stranieri, ma senza informarsi prima se nei relativi paesi ci fossero o non ci fossero pittori e scultori, o senza adottare almeno qualche criterio di proporzione o precedenza”, p. 38.

italiana alla Biennale? Chi le firmava? Ancora alla fine degli anni sessanta le mostre veneziane erano realizzate da commissioni eterogenee formate principalmente da accademici e da artisti. La funzione principale che assolveva l'Esposizione internazionale d'arte era celebrativa. Luogo per eccellenza della mondanità internazionale, alla fine degli anni cinquanta Venezia era diventata il luogo più esclusivo e piacevole dove fare affari e incontrare il mondo dell'arte, come scriveva Lawrence Alloway, "la Biennale come un party".⁴² Nel convegno del 1957 si cercò dunque di definire quale fosse la figura professionale più adatta a ricoprire il ruolo di responsabile culturale delle mostre della Biennale: se un accademico, un critico o un artista. Nel 1966, dalle pagine di "Metro", l'editore Bruno Alfieri notava come anche in Italia stesse nascendo una coscienza critica nuova dell'arte contemporanea. A suo parere stavano decadendo le vecchie strutture e istituzioni e si stavano moltiplicando le gallerie private che proponevano mostre profondamente innovative, non più competitive, ad opera di giovani critici che lavoravano "in condizioni di eccezionale libertà".⁴³ In termini diversi, nel 1968, Giorgio De Marchis, critico attento all'attualità, centrava il problema parlando di crisi "del criterio e della funzione delle mostre d'arte".⁴⁴ De Marchis sottolineava come le mostre allestite a Venezia tenessero ancora in considerazione la distinzione tra scultura e pittura sia negli inviti che nei premi ed erano organizzate da commissioni eterogenee "divise tra inviti e accettazione". Secondo De Marchis per queste commissioni l'attualità era sempre

un panorama o un'antologia in cui convivono beatamente tendenze, sopravvivenze, evasioni, anacronismi, turni, generazioni: mostre cioè non impostate criticamente ma frutto dei più orridi compromessi.

Nel 1957 gli esperti riuniti al convegno stabilirono che per attuare una radicale ristrutturazione dell'ente, bisognava che la Biennale fosse completamente autonoma da ingerenze politiche o sindacali e che potessero avere pieni poteri sulla sua

⁴² "It is the four days of the official opening that give the Biennale a special value", L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 23.

⁴³ B. Alfieri, *Editoriale*, in "Metro", n. 12, 1966.

⁴⁴ G. De Marchis, *Mostre e attività critica*, in "Metro", n. 13, 1968, p. 22.

gestione soltanto uomini di cultura. Per fare tutto ciò, bisognava dare una nuova legge alla Biennale che ne ridefinisse la funzione. Così i partecipanti del convegno elaborarono una mozione grazie alla quale il Governo Italiano tornò a interessarsi della riforma, istituendo la prima di una lunga serie di commissioni che avevano l'incarico di preparare e redigere gli schemi dei provvedimenti legislativi per il "riordinamento delle grandi mostre d'arte".⁴⁵ Da quel momento iniziarono a fiorire le proposte e i disegni di legge che fanno dell'iter dello statuto per la Biennale, una delle più lunghe e complesse vicende legislative italiane.⁴⁶ Non bastava una riforma, bisognava rinnovare radicalmente le strutture dell'esposizione alle nuove esigenze culturali.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Dal 1948 al 1973 sono stati presentati 19 disegni di legge. A questi si aggiungono le commissioni istituite dalle varie legislature succedutesi per lavorare sulla riforma; di queste commissioni, soltanto due, nel 1961, giunsero a formulare un ordine del giorno che fu presentato in Senato e che comunque rimase senza esito. Soltanto dal 1970 iniziarono ad essere approvati degli articoli risultanti dall'unificazione di diversi disegni di legge proposti in questo arco di tempo. Infatti, i progetti di statuto redatti dai ministeri o dalle commissioni ministeriali fino al 1957, ricalcavano per lo più lo statuto fascista con "varianti non considerevoli, ma tutte dovute alla inevitabilità di fare qualche concessione alla cultura", cfr. C. L. Ragghianti, *Per uno statuto costituzionale dell'ente* cit, p. 1678.

A Venezia non scherzavano⁴⁷

Una volta acquisita la coscienza dei propri diritti 'democratici',
non la si può più dimenticare.⁴⁸

Dall'inizio degli anni cinquanta e per tutti gli anni sessanta, alla Biennale furono presentate tutte le tendenze artistiche internazionali, dall'Informale alla Pop-art. Venezia era stato il luogo del dibattito cultural-politico tra astrattismo e figuratismo, il palcoscenico del declino di Parigi capitale dell'arte contemporanea e dell'emergere di New York, del mercato e dell'arte statunitense. Nel 1968 l'Esposizione internazionale d'arte era giunta alla trentaquattresima edizione. Nonostante avesse superato due guerre mancando soltanto quattro edizioni,⁴⁹ le ripetute crisi istituzionali, causate dall'obsoleta struttura normativa, ne avevano minato le fondamenta. Arroccata in un ghetto per specialisti e élites, la Biennale non era riuscita ad aggiornare il suo modello espositivo che ricalcava ancora quello delle origini, basato sulla competizione tra nazioni. Aveva perso il contatto con la realtà in un mondo che stava rapidamente cambiando.⁵⁰ Era dal 1945 che si discuteva della necessità di un nuovo statuto per la Biennale che sostituisse quello del 1938. Dal 1945 al 1968 tutti i governi che si susseguirono riconobbero che gli enti di cultura italiani, tra i quali la Biennale non era che l'esempio più evidente, dovevano essere riformati completamente. In cinque legislature, ventitré anni, la classe dirigente italiana non era riuscita a elaborare una nuova legge, mentre il Governo fascista, nell'arco di dieci anni, "ne aveva create sei di sostanziale ristrutturazione".⁵¹ In compenso, non si contano i disegni e le proposte di legge di riforma su iniziativa

dell'ente stesso in regime commissariale, da parte della presidenza del Consiglio dei ministri (...) e dei suoi organi, del ministero della PI [sic], degli enti locali veneziani, dei sindacati di artisti, di persone di cultura singole o associate, di parlamentari del

⁴⁷ P. P. Pasolini, *Il Caos*, in "Tempo", 10 settembre 1968.

⁴⁸ P. P. Pasolini, *Il Caos*, in "Tempo", 14 settembre 1968.

⁴⁹ 1916, 1918, 1944, 1946.

⁵⁰ B. Alfieri, *E' utile la Biennale di Venezia?*, in "Metro" n. 6, giugno 1962.

⁵¹ G. Di Genova, *Periplo e peripezie del cosiddetto ente autonomo la Biennale*, Officina, Roma, 1972, p. 13.

senato o della Camera.⁵²

I governi succedutisi avevano preferito mantenere lo status quo del vecchio statuto che garantiva numerose poltrone.⁵³ Come disse esemplarmente un consigliere durante una riunione del Consiglio comunale di Venezia:

Un ente culturale come la Biennale, rappresenta una di quelle pedine di potere e di scambio ... dò la Biennale, per me tengo l'IRI, a quell'altro dò l'ENI, a quell'altro dò la tal banca e via di questo passo. Ma a questo punto gli interessi culturali di una mostra, quello che è il respiro vitale di una mostra dove vanno a finire?⁵⁴

Il dibattito, mai sopito, riprese nuova vitalità con i fatti del '68 che coinvolsero tutte le istituzioni di cultura a livello internazionale.

La contestazione della Biennale di Venezia era nata in seno alla Triennale di Milano per “estensione di programma, automaticamente”.⁵⁵ Ma se a Milano l’occupazione fu facile e furono distrutte opere comunque “destinate a durare poco”, a Venezia erano esposte opere d’arte di proprietà internazionali di grande valore che sarebbero state protette contro ogni rischio.⁵⁶ Se a Milano la contestazione trovò le porte spalancate e un presidente incline al dialogo, a Venezia avrebbe dovuto conquistare una trentina di padiglioni che funzionavano come piccole ambasciate, sparse in un parco.⁵⁷ Quando a maggio gli studenti occuparono il Palazzo della Triennale a

⁵² C. L. Ragghianti, *Per uno statuto costituzionale dell'ente cit.*, p. 1677.

⁵³ Il termine lottizzazione è stato coniato in Italia da Alberto Ronchey, *Scandalusia*, in *Accadde in Italia 1968-1977*, Garzanti, Milano, 1977, p. 103.

La prassi della lottizzazione politica era una tradizione in Italia: ad ogni nuova legislatura, ogni grande istituzione pubblica offriva poltrone, cioè luoghi di scambio per “la ripartizione più minuziosa dei posti più rilevanti del vertice aziendale e sempre all'interno dell'area governativa”. G. Crainz, *Il paese mancato cit.*, p. 423.

⁵⁴ Intervento consigliere Zecchi. Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 4 settembre 1968, p. is-2/b, Archivio generale del Comune di Venezia, Venezia d’ora in poi abbreviato ACC.

⁵⁵ C. Lonzi, *Biennale di Venezia e contestazione*, in “L’Approdo letterario”, ottobre 1968, pp. 144-146.

⁵⁶ F. Dentice, *I barbudos della laguna*, in “L’Espresso”, 16 giugno 1968.

⁵⁷ “Sarebbe bastato un po’ di buon senso per accorgersi che la stessa dislocazione topografica della mostra (cui si accede, oltre che per via d’acqua, solo attraverso due esigui ponti) avrebbe reso palesemente impossibile la ripetizione delle manifestazioni avutesi alla Triennale milanese e alla Mostra del Cinema nuovo di Pesaro”, A. Bandinelli, *Il vento della protesta*, in “Astrolabio”, n. 26, 1968, p. 32. Per la Mostra del Cinema nuovo di Pesaro rimando a Pescatore G., *Pesaro e i nuovi festival*, in Canova G., (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, Marsilio Edizioni di Bianco&Nero, Venezia, 2002, pp. 520-522.

Milano, l'Accademia di Belle Arti di Venezia era già in mano alla contestazione studentesca da cento giorni.⁵⁸ Sull'onda della "protesta globale", gli studenti veneziani si battevano per una riforma radicale dell'istituto. Nella tarda primavera dell'anno precedente, l'occupazione dell'Istituto Universitario di architettura non aveva provocato le irruzioni della polizia come a Torino, perché "le proposte che in altri luoghi sembrano eversive, a Venezia diventano realtà nell'unica facoltà aperta e moderna".⁵⁹ Inoltre, come scrive ironicamente Lawrence Alloway, l'Accademia di Venezia non aveva la fama di essere un "covo di ribelli",⁶⁰ ma erano gli studenti che, dopo settimane di occupazione, ignorati dalle autorità municipali, decisero di entrare in azione. Occupare i Giardini della Biennale, impedendo l'inaugurazione della mostra, era il bersaglio perfetto per attirare l'attenzione sulla loro protesta. Nel frattempo, il 7 giugno, sui muri di Venezia comparve un manifesto dattiloscritto rivolto a "studenti, operai e cittadini", firmato "Comitato di boicottaggio della Biennale" che era composto da vari artisti veneziani capeggiati da Emilio Vedova.⁶¹ Il comitato si aggiunse alla voce di protesta degli studenti e invitava gli artisti che partecipavano alla XXXIV Esposizione internazionale d'arte a ritirare le loro opere per contestare la "struttura repressiva del capitale".⁶² Il manifesto si concludeva con l'avvertimento che il 18 giugno, giorno dell'inaugurazione della Biennale, la contestazione si sarebbe "manifestata in lotta".⁶³

Ai primi sussulti della contestazione a Venezia si diffuse immediatamente il panico

⁵⁸ Venezia era stata il "punto caldo" nel 1966-67: la contestazione ebbe il suo centro nell'Istituto universitario di Architettura che iniziò l'occupazione nella primavera del 1967. "Una serie di vicende ne aveva fatto [dell'Istituto universitario di Architettura di Venezia] negli anni passati la scuola di architettura più avanzata d'Italia", R. Rossanda, *L'anno degli studenti*, De Donato 1968, p. 57. Venezia fu l'unico caso italiano in cui i professori e il rettore -nonostante la "circolare riservata" che nel 1966 il ministro dell'interno Taviani diffuse tra i rettori degli atenei italiani- rifiutarono l'intervento della polizia contro la protesta degli studenti. La Circolare di Taviani, emessa il 1 luglio 1966, "rendeva sostanzialmente fuorilegge l'unica forma efficace di agitazione negli atenei ... se fino a quel momento la polizia interveniva se chiamata da rettore. Ora interviene a meno che rettore non lo vieti", G. Crainz, *Il Paese mancato* cit., p. 217.

⁵⁹ Idem, p. 212; R. Rossanda, *L'anno degli studenti* cit., p. 45.

⁶⁰ L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 24.

⁶¹ C. Cederna, *All'assedio di Venezia*, in "l'Espresso", 30 giugno 1968.

⁶² Volantino del Comitato di boicottaggio della Biennale s.d., busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC.

⁶³ Idem.

nella categoria dei commercianti e degli albergatori che fomentarono una campagna stampa allarmistica, sostenuta dai giornali locali. Secondo loro un eventuale annullamento o rinvio dell'Esposizione internazionale d'arte sarebbe stata una catastrofe per la vita economica della città.⁶⁴

Preoccupato per la situazione, il presidente della Biennale, Giovanni Favaretto Fisca, il 9 giugno convocò d'urgenza il consiglio di amministrazione. La seduta straordinaria stabilì all'unanimità che, nonostante la minaccia della contestazione, l'inaugurazione non sarebbe stata rimandata e si sarebbe regolarmente tenuta il 18 giugno perché "il paese, il mondo intero, sa che la Biennale si aprirà quel giorno".⁶⁵ La decisione del consiglio di amministrazione di blindare le date dell'inaugurazione era un evidente segnale di rifiuto di dialogo con la contestazione. Questa decisione provocò l'inasprimento del fronte della protesta che portò a una massiccia produzione di volantini e slogan da parte del "Comitato studenti operai e intellettuali per il boicottaggio della Biennale", con un conseguente incremento della tensione. Un'ora prima dell'inizio della seduta del 10 giugno del Consiglio comunale di Venezia, il gruppo democristiano che rappresentava la maggioranza in sede di consiglio presentò "un'istanza urgentissima" per discutere della situazione della Biennale, prima degli altri argomenti dell'ordine del giorno. L'interpellanza chiedeva al sindaco di conoscere quali iniziative intendesse prendere e quali sollecitare per consentire alla Biennale d'arte di svolgersi secondo programma, nonostante le minacce di un'occupazione.⁶⁶ La questione era quanto mai complessa poiché il sindaco era anche il presidente della Biennale. Sfruttando il tradizionale binomio Biennale-turismo come elemento necessario per la sopravvivenza della città in crisi, i consiglieri democristiani giocarono su un terreno sicuro. Per la Democrazia cristiana sarebbe stato

un profondo dispiacere ... che non trovando nella coscienza non tanto della

⁶⁴ *Appello al senso di responsabilità*, in "Il Gazzettino", 12 giugno 1968; *E' importante garantire la vita della Biennale*, in "Il Gazzettino", 12 giugno 1968; *Appello dei commercianti per la Biennale*, in "Il Gazzettino", 14 giugno 1968

⁶⁵ Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 10 giugno 1968, p. db1 7/A, ACC.

⁶⁶ Idem, p. is-2/a, ACC.

cittadinanza quanto nelle componenti studentesche o di talune componenti artistiche questo nostro linguaggio, questa nostra speranza, non trovando eco, si dovesse tenere una mostra d'arte sotto il controllo della polizia. Non sarebbe simpatico per Venezia, ma realisticamente dobbiamo porci questo problema.⁶⁷

Fu in quell'occasione che per la prima volta fu presa in considerazione l'ipotesi di un intervento militare a difesa dell'ente.⁶⁸ L'apertura a tutti i costi della XXXIV Esposizione internazionale d'arte era diventata una questione di responsabilità pubblica e di difesa dello stato di diritto. D'altronde la repressione poliziesca era diventata una prassi da tempo diffusa in un'Italia che sembrava non dover più difendere "l'ordine pubblico, ma l'ordine costituito".⁶⁹ In quella seduta del Consiglio comunale, i consiglieri di sinistra denunciarono la volontà repressiva e proposero al contrario la strada del dialogo. Sia i consiglieri comunisti che quelli socialisti vedevano nella contestazione un'occasione per salvare e rinnovare definitivamente la Biennale. Ma per il sindaco esistevano delle "cause di forza maggiore, di pressione"⁷⁰ a causa delle quali non si poteva prendere in considerazione l'ipotesi di annullare o rinviare l'apertura della Biennale. Infatti, secondo la legge in vigore, uno dei compiti istituzionali della Biennale era appunto realizzare l'Esposizione internazionale d'arte ogni due anni: sarebbe occorso un decreto governativo per rimandare o annullare la mostra.⁷¹ Favaretto Fisca aggiunse che l'utilizzo della polizia non gli era "mai passato per la testa, né come sindaco, né come presidente".⁷² Quella notte il consiglio comunale approvava un ordine del giorno bilaterale, cioè

⁶⁷ Idem, p. dbl 3/A, ACC.

⁶⁸ Questo stimolò la pubblicazione di un celebre volantino degli studenti che, accanto al disegno di un poliziotto in assetto antisommossa, scrissero: "Non sapevamo che gli albergatori amassero tanto l'arte e la cultura al punto di farla difendere con le armi! Gli studenti dell'Accademia sono commossi e si domandano 'perché non lo avete detto prima?' L'Accademia è occupata per questo da 100 giorni!", busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC.

⁶⁹ "Nelle lotte molti studenti hanno scoperto anche -aggiungono alcuni docenti 'riformisti'- che la polizia non difende l'ordine pubblico ma l'ordine costituito", G. Crainz, *Il paese mancato* cit., p. 235. Crainz rimanda in nota agli articoli di Giorgio Bocca del 10, 15, 23 e 30 marzo 1968 su "Il Giorno".

⁷⁰ Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 10 giugno 1968, p. dbl 7/A, ACC.

⁷¹ Riunione dei commissari stranieri per l'organizzazione della Biennale d'arte 1970, busta 225, *Conferenza padiglioni stranieri*, FS, AV, ASAC.

⁷² "In merito poi alla repressione non mi è mai passato per la testa, né come Sindaco, né come Presidente, le parole io non le conosco, io conosco soltanto il termine libertà nel più alto senso della parola, e la mia vita -credo- ne sia testimonianza", Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 10 giugno 1968, p. dbl 2/D, ACC.

basato sull'accordo tra i consiglieri democristiani e socialisti.⁷³ Se da un lato la Biennale rappresentava un "importante momento della vita culturale, sociale ed economica della città", ed era certamente importante "garantirne lo svolgimento e riaffermare la necessità della sua permanenza", non si poteva dimenticare come la struttura istituzionale fosse completamente da rinnovare.⁷⁴ Il consiglio comunale dichiarava dunque che "anziché rispondere con la repressione autoritaria", avrebbe cercato il dialogo. Dalle discussioni della notte del 10 giugno nel palazzo comunale emergono questioni essenziali. I consiglieri democristiani si erano fatti portavoce delle potenti categorie commerciali e turistiche veneziane, mettendo le mani avanti. Al contrario, la parte più progressista del Consiglio comunale, rappresentata dai socialisti e dai comunisti, dichiarava il proprio scetticismo riguardo una Biennale che fosse esclusivamente un evento di natura economica e turistica. I socialisti sostenevano che ascoltare la contestazione fosse dovere dell'ente perché da quella critica si sarebbero potuti trovare degli spunti per l'atteso rinnovamento. I socialisti erano convinti che la causa della crisi della Biennale non fosse soltanto il suo statuto desueto, ma anche la sua "struttura internazionale arretrata e insufficiente" e il suo essere diventata principalmente un luogo di speculazione.⁷⁵

Intanto l'Azienda di soggiorno e i dirigenti delle varie categorie commerciali veneziane emettevano comunicati allarmanti sulle "gravi conseguenze" per il turismo, sui "mortal pericoli" e sull'"attentato agli interessi turistici della città" che avrebbe potuto provocare un boicottaggio della Biennale.⁷⁶ Gli albergatori e commercianti avevano scritto un esposto in cui richiedevano di "adottare con decisione ogni provvedimento", per sventare qualsiasi tentativo di occupazione.⁷⁷ L'allarmismo, che sfiorava la psicosi, era amplificato dai giornali locali, nei quali si faceva balenare l'ipotesi di un'invasione della città da parte dei "barbuti" e dei

⁷³ L'ordine del giorno è presentato dall'on. Gagliardi, Democrazia Cristiana, e dal consigliere De Michelis, Partito socialista.

⁷⁴ Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 10 giugno 1968, p. db13/D, ACC.

⁷⁵ Intervento consigliere G. De Michelis, idem, p. eg-4/b, ACC.

⁷⁶ m.p., *Minacciate misure repressive alla 34a Biennale di Venezia*, in "l'Unità", 14 giugno 1968; d.d., *Venezia: la borghesia affida al manganello la difesa dell'arte*, in "l'Unità", 17 giugno 1968.

⁷⁷ Idem.

“cinesi”⁷⁸ che avrebbero dato sostegno al Comitato per il boicottaggio e agli studenti dell'Accademia. Tale era il parossismo che si cominciò a parlare di una “strategia della tensione”⁷⁹ organizzata e sostenuta dai vertici politici comunali e nazionali. Stranamente sembrava però che nessuno conoscesse l'entità della possibile occupazione, quanti studenti ci fossero dentro l'Accademia e quanti se ne sarebbero aggiunti, si andava avanti alla cieca, anche se tutto avveniva a pochi metri di distanza. Il Comitato per il boicottaggio e gli studenti avevano centrato perfettamente il bersaglio perché avevano dimostrato come la Biennale fosse il simbolo della decadenza di una città che stava morendo di speculazione o, come diceva il loro slogan, “Venezia muore di capitalismo, di acqua alta e di Gazzettino”.⁸⁰

Alla vigilia dell'inaugurazione dell'Esposizione d'arte si tenne una seduta del Consiglio comunale che non prevedeva nessuna discussione sulla Biennale, nonostante lo stato di evidente emergenza. Iniziata in serata, tra il pubblico erano presenti un centinaio di persone delle quali metà portuali in sciopero e metà studenti e intellettuali vicini alle posizioni del Comitato di boicottaggio.⁸¹ I giovani, muniti

⁷⁸ Così erano chiamati i giovani contestatori per il loro essere filomaoisti e “capelloni”, cfr. P. P. Pasolini, *Il “discorso dei capelli”*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2008, p. 5.

⁷⁹ “Così alla fine un dubbio rimane. Perché mai tutta questa violenza allo scopo di calmare gli animi? Possibile che per tranquillizzare commercianti e turisti contro piccole azioni di disturbo fosse necessaria un'azione di guerra? A meno che, ed ecco il dubbio, con questo esibizionismo (i fotografi potevano liberamente agire nei loro immediati dintorni cogliendoli nelle pose più violente) non si volesse creare apposta uno stato di psicosi fra i piccoli borghesi, allo scopo di convincerli dell'ineluttabilità e dell'utilità di uno Stato forte in cui la polizia ammonisce e corregge”, C. Cederna, *All'assedio di Venezia* cit. “Per quale ragione il Governo ... si è dimostrato violentemente ostile a una richiesta così squisitamente democratica, com'era quella delle forze di contestazione contro la Mostra di Venezia? ... nel momento stesso ... in cui chiedevamo che un ente statale ... fosse autogestito dagli interessati ... era evidentemente una richiesta di ‘decentramento’ del potere dello Stato che noi chiedevamo ... Non era una richiesta rivoluzionaria ... era semplicemente una pretesa di democrazia reale ... Oppure tutto questo è terribile, e minaccia il vecchio apparato statale (per certi aspetti ancora clericofascista) a cui sembriamo tanto affezionati?”, P. P. Pasolini, *Il Caos*, in “Tempo”, 21 settembre 1968.

⁸⁰ Volantino, busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC.

⁸¹ Erano giorni di alta tensione sociale a Venezia. Mentre i portuali erano già in sciopero da giorni, il 21 giugno entrarono in sciopero i quasi 10.000 lavoratori chimici della Montedison per le loro rivendicazioni sindacali.

Cfr. M. Passi, *A Venezia la lotta per la Biennale si salda con quella dei lavoratori*, in “l'Unità”, 22 giugno 1968.

di megafono, impedirono il corso regolare della seduta che fu tolta per l'impossibilità di proseguire qualsiasi discussione.⁸² Nello stesso momento giungeva da Roma un ispettore di Pubblica Sicurezza che, di fatto, esautorava i commissari locali e assumeva il controllo della città.⁸³

⁸² Il titolo che "Il Gazzettino" riporterà il giorno successivo sarà: *Tumulti di estremisti in Consiglio Comunale*, 18 giugno 1968.

⁸³ C. Cederna, *All'assedio di Venezia* cit.

"La tutela dell'ordine pubblico compete agli organi statali, non dipendono dal sindaco che al riguardo hanno poteri di autonome decisioni, le quali non ammettono nel vigente ordinamento legislativo, ingerenze esterne. Pur tuttavia ... vari organismi si sono dimostrati disposti ad accogliere alcune ferme sollecitazioni del vostro sindaco... nell'ambito della Biennale all'atto dell'inaugurazione non si registravano presenza non giustificate di agenti di pubblica sicurezza", intervento Favaretto Fisca, Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 1 luglio 1968, p. is-6/e, ACC.

La contestazione della XXXIV Esposizione internazionale d'arte

The Biennale has never had a governing idea.
It was never a crusade.⁸⁴

In occasione della XXXIV Esposizione internazionale d'arte, oltre alle tradizionali partecipazioni nazionali, erano state previste due mostre speciali: *Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture* e *Quattro maestri del futurismo italiano*. La decisione presa il 9 giugno dal consiglio di amministrazione della Biennale di non rimandare l'inaugurazione nonostante la minaccia di contestazione ricadde sull'organizzazione delle mostre in programma. A seguito della decisione del consiglio di amministrazione, il segretario generale Dell'Acqua convocò la Sottocommissione delle arti figurative per informare che, a seguito dei fatti verificatisi alla Triennale di Milano, era impossibile ottenere il prestito di molte opere determinanti per la realizzazione delle due mostre speciali.⁸⁵ Dell'Acqua sostenne che la sottocommissione fosse stata troppo ambiziosa nella programmazione, non valutando la situazione di crisi dell'ente. Oltretutto quell'anno erano stati decisi "importanti e onerosi lavori di riadattamento del padiglione centrale", cosa che aveva richiesto molto tempo e denaro.⁸⁶ Si comprese allora che le due mostre speciali, "spina dorsale" della XXXIV Esposizione internazionale d'arte, non sarebbero state pronte per l'inaugurazione prevista per il 18 giugno. La situazione di disordine internazionale aveva reso riluttanti i prestatori e quando fu chiaro che la contestazione della Biennale era più che una minaccia, i proprietari

⁸⁴ J. Russel, *Ciao, with friendship* cit., idem.

⁸⁵ *Perché era stato proposto il rinvio della Biennale*, in "Il Gazzettino", 13 giugno 1968.

⁸⁶ "Sottolineata ancora l'importanza dei lavori effettuati su progetto di Carlo Scarpa nel cuore del padiglione centrale, non si può non far presente ancora una volta che permangono sostanzialmente i motivi di grave preoccupazione dovuti allo stato di fatiscenza dell'edificio. Anche quest'anno sono stati ripassati i tetti a cura del Comune; ma certo ciò non ha potuto evitare le consuete infiltrazioni d'acqua, a danno dei velari e delle tinteggiature e con rischio delle stesse opere d'arte. D'altra parte la carenza di un razionale impianto di energia elettrica per l'illuminazione delle sale ... hanno costretto a ricorrere a parziali, provvisorie e insoddisfacenti soluzioni di ripiego. Inappagata resta infine l'esigenza di idonei locali di deposito...", G. Dell'Acqua, Relazione del segretario generale, in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968, p. 9, busta 221, *Relazione sulle attività della Biennale*, FS, AV, ASAC.

delle opere già giunte a destinazione ne richiesero la restituzione per precauzione, mentre per quelle già giunte a Venezia fu richiesto di porle al sicuro in depositi.⁸⁷ Avuta comunicazione dell'impossibilità di posticipare la data dell'inaugurazione per portare a termine le due mostre speciali, due membri della Sottocommissione, Giuseppe Mazzariol e Giuseppe Santomaso, minacciarono le dimissioni. Il posticipo richiesto - cioè una data "vicina a quella precedentemente stabilita" -⁸⁸ avrebbe potuto evitare una situazione che avrebbe causato gravi conseguenze per la città e per la Biennale. Giuseppe Mazzariol sosteneva che con l'arrivo dell'estate e la chiusura delle scuole si sarebbe allentata la tensione della contestazione. Oltretutto, visto che per ragioni tecniche non era possibile realizzare le mostre programmate, la partecipazione italiana sarebbe stata circoscritta alla sola presenza degli artisti invitati che sarebbero rimasti "lesi nei loro interessi di legittimo prestigio".⁸⁹ La segreteria generale diede il consenso per rinviare l'apertura delle due mostre speciali a data da definirsi, ma l'inaugurazione della Biennale sarebbe rimasta fissata come da programma. Mazzariol e Santomaso si dimisero. Queste dimissioni erano gravissime poiché provenivano da due membri dell'organo culturalmente responsabile dell'Esposizione.⁹⁰ Come spiegava Mazzariol, tacciato di essere "filocinese" dal Gazzettino e "mistificatore" dalla contestazione, non era "un tardivo rifiuto di responsabilità, proprio da parte di chi ha la maggiore responsabilità

⁸⁷ "Si provvide così a fermare alle località di provenienza molte sculture e dipinti destinati alle mostre stesse e già pronti per la rispeditura, mentre si costituiva fuori della Biennale, presso la Galleria d'Arte Moderna di Cà Pesaro, un deposito delle opere già giunte a Venezia", G. Dell'Acqua, Relazione del Segretario, in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968, p. 3, busta 221, *Relazione sulle attività della Biennale*, FS, AV, ASAC.

"Unfortunately, the owners of most of the paintings which form the omissions were already reluctant to lend for the fear of possible damage. They now feel that with the disturbances that have taken place at the Biennale, they are even more unwilling to lend their works. Naturally, I find it difficult to reassure them that there is no possibility of their works being harmed", Lettera di K. McShine a G. Dell'Acqua, 9 luglio 1968, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

⁸⁸ *Perché era stato proposto il rinvio della Biennale* cit., idem

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Mazzariol e Santomaso pubblicano su diversi quotidiani le giustificazioni delle loro dimissioni, "I sottoscritti ritengono che l'inaugurazione della Biennale dovrebbe essere rinviata a data da destinarsi ... considerata la possibilità che la situazione si chiarisca...attraverso un libero confronto delle posizioni culturali", L. Manisco, *La Biennale "contestata"*, in "Il Messaggero", 18 giugno 1968.

nell'organizzazione", come sostenevano le illazioni, ma era una posizione di "serietà culturale".⁹¹

Tra il 10 e il 17 giugno si cominciò a notare la presenza della polizia a presidiare il territorio dei Giardini della Biennale e dell'area intorno all'Accademia. Le motivazioni ufficiali che giustificavano questa presenza erano da un lato la protezione delle opere d'arte, dall'altro quella dei padiglioni di proprietà dei paesi stranieri.⁹² Fin dalla loro origine i padiglioni presenti nei Giardini della Biennale erano proprietà di ciascun paese e avevano uno statuto simile a quello delle ambasciate.⁹³ Era diffuso il timore che un'occupazione dei Giardini potesse infrangere l'extraterritorialità dei padiglioni, complicando delicate relazioni internazionali. Alla vigilia dell'inaugurazione, Favaretto Fisca tentò il compromesso con i contestatori: se il Comitato per il boicottaggio non avesse intralciato l'inaugurazione dell'Esposizione d'arte, avrebbe ottenuto il permesso per una non meglio definita occupazione simbolica dei Giardini "per un giorno, o anche due".⁹⁴ Consentendo uno spazio controllato alla protesta, cercando di assorbirla neutralizzandola, la Biennale ammetteva di essere in difficoltà come e forse più delle grandi istituzioni di cultura internazionali che nei mesi precedenti avevano dovuto soccombere sotto il peso della contestazione.

Qualche giorno prima dell'inaugurazione, il 13 giugno, una parte dei commissari dei padiglioni nazionali, capeggiati dal commissario svedese Olle Granath, chiese un incontro con il presidente Favaretto Fisca per capire quali fossero le intenzioni della Biennale nei confronti di una possibile contestazione. Essi chiesero esplicite garanzie per il regolare svolgimento dell'Esposizione per tutti i quattro mesi della

⁹¹ S.a., *Perché era stato proposto il rinvio della Biennale* cit., idem.

⁹² "Le misure eccezionali di polizia adottate dai responsabili dell'ordine pubblico non solo per garantire lo svolgimento della mostra, ma particolarmente per la protezione dei padiglioni di proprietà dei Paesi stranieri", G. Dell'Acqua, Relazione del segretario generale, in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968, p. 3, busta 221, *Relazione sulle attività*, FS, AV, ASAC.

⁹³ Cfr. V. Martini, *A Brief history of I Giardini*, in A. Muntadas, B. Mari (a cura di), *Muntadas: On Translation I Giardini*, Actar 2005.

⁹⁴ g. Ob., *Madrina la polizia alla Biennale d'arte*, in "Paese sera", 17 giugno 1968.

sua durata.⁹⁵ Alcuni commissari proposero di tenere chiuso il padiglione italiano, in quanto obiettivo principale della contestazione e, di conseguenza, minaccia nei confronti degli altri paesi. Lo stesso giorno comparve un volantino firmato “Movimento studentesco delle Belle Arti” che invitava gli artisti che partecipavano all’Esposizione internazionale d’arte a ritirare le loro opere dalla mostra.⁹⁶ Intanto, si era già dimesso dalla Sottocommissione per le arti figurative, Arnaldo Pomodoro, ponendo agli stessi artisti “un problema di coscienza”.⁹⁷ Pomodoro esortava i colleghi a rifiutarsi di esporre alla presenza della polizia, ma per molti di loro questo significava mettere in gioco la propria carriera.

Il 17 giugno, diciotto dei ventitré artisti italiani invitati a partecipare alla XXXIV Esposizione internazionale d’arte sottoscrissero una lettera indirizzata alla presidenza della Biennale. Chiedevano il rinvio dell’inaugurazione, rendendo noto di non volersi “prestare ad essere strumentalizzati né dalle pressioni esterne, né dall’Ente Biennale”, non accettando di essere protetti dalla polizia “contro una protesta che si rivolge alle strutture e non agli artisti e alle loro opere”.⁹⁸ In conclusione, gli artisti ritennero che non ci fossero “le condizioni di libertà culturale”⁹⁹ per esporre il loro lavoro prendendo così le distanze sia dalla contestazione sia dalla militarizzazione della Biennale. Lo stesso giorno il commissario francese, Michel Ragon, diede le dimissioni esprimendo la sua solidarietà con gli intellettuali e gli artisti francesi che stavano partecipando al

⁹⁵ I rappresentanti delle nazioni espositrici erano responsabili delle opere nei confronti dei rispettivi governi, di conseguenza, pretesero legittimamente dal Comune e dalla Biennale l’impegno ad assicurare la “massima tutela del materiale espositivo”, Appunti, busta 215, *Paesi con proprio padiglione*, FS, AV, ASAC.

⁹⁶ Volantino firmato “Movimento studentesco delle AA.BB.”, 13 giugno 1968, busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC.

⁹⁷ “Per maturato motivo morale rinuncio incarico di membro sottocommissione organizzativa inviti Biennale”, telegramma da Arnaldo Pomodoro alla presidenza della Biennale, giugno 1968, busta 216, *Sottocommissione arti figurative*, FS, AV, ASAC. Pomodoro era già stato protagonista dell’occupazione della Triennale di Milano.

La Sottocommissione era composta da Valentino Martinelli, Giuseppe Mazzariol, Mario De Biasi, Arnaldo Pomodoro, Mario Radice, Giuseppe Santomaso.

⁹⁸ G. Ob., *Tesa vigilia alla Biennale*, in “Paese sera”, 18 giugno 1968.

⁹⁹ A. Talamini, “*Vernice*” alla Biennale minacciata dalla contestazione, in “Il Tempo”, 18 giugno 1968

movimento rivoluzionario. Ragon si rifiutava di rappresentare a Venezia il Governo gollista e il suo ministro André Malraux.¹⁰⁰

E' una Biennale blindata quella che si presenta la mattina del 18 giugno, all'apertura per i giornalisti. Le forze dell'ordine erano presenti in maniera così massiccia da creare un clima surreale di tensione. I giornalisti erano scortati fino all'ingresso ed erano stati muniti di pass speciali di riconoscimento. I Giardini della Biennale erano così presidiati che "sembrava di entrare in un centro missili della NATO".¹⁰¹ Usciva così finalmente allo scoperto la consistenza della temuta contestazione: un centinaio di giovani, anche se molti giornalisti parlano di un numero notevolmente inferiore, sessanta, massimo settanta.¹⁰² Tenuti a distanza di sicurezza da ogni accesso ai Giardini della Biennale da diversi cordoni di forze dell'ordine, i contestatori pronunciavano i loro slogan con un megafono. Agli studenti dell'Accademia e al Comitato di boicottaggio si erano aggiunti degli studenti di Cà Foscari e di architettura, alcuni studenti del movimento studentesco e qualche cittadino.¹⁰³ Vista l'impressionante militarizzazione dell'area dei Giardini della Biennale, i manifestanti si mantennero a debita distanza, senza alcuna intenzione di agire: vedendo la città e la Biennale assediate dalla polizia, avevano capito di avere già vinto. Finalmente i giornalisti riuscirono a entrare nei Giardini. Quale sorpresa notare i bar senza sedie e tavolini, i vasi senza fiori, gli imbianchini e i carpentieri che entravano e uscivano dal padiglione centrale e il palco per la cerimonia inaugurale ancora da montare! Tanto da far domandare a Dino Buzzati, "Perché è tutto così orribilmente in ritardo? Si faceva tanto affidamento sui maoisti, castristi, marcusiani, cheguevaristi?"¹⁰⁴ Mentre i giornalisti visitavano quel poco che c'era da vedere della XXXIV

¹⁰⁰ Ragon lasciava l'incarico di commissario del padiglione francese avendo portato a conclusione il lavoro con i quattro artisti -Arman, Schoeffler, Kowalsky e Dewasne- in maniera che la sua scelta individuale non ricadesse su di loro. Gli artisti appoggiavano la sua decisione, anche se Arman decise di non aderire alla protesta.

¹⁰¹ Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 1 luglio 1968, p. is-7/b, ACC.

¹⁰² Il più preciso sembra essere Agnolo Bandinelli che riferisce la presenza di "sessantadue studenti dell'Accademia", nell'articolo *Il Vento della protesta* cit.

¹⁰³ S. Meccoli, *Ciò che resta della Biennale inaugura oggi a Venezia*, in "Corriere della sera", 22 giugno 1968; M. Passi, *La Biennale ridotta a caserma*, in "l'Unità", 19 giugno 1968.

¹⁰⁴ D. Buzzati, *La Biennale non si vede ancora*, in "Corriere della sera", 19 giugno 1968.

Esposizione, nel padiglione centrale gli artisti italiani, capeggiati da Gastone Novelli e Achille Perilli, iniziarono a girare i quadri, a coprire le sculture e a sbarrare le proprie sale.¹⁰⁵ Olle Granath affisse un cartello fuori dal padiglione svedese che diceva che a quelle condizioni non avrebbe aperto l'esposizione.¹⁰⁶ La decisione di Granath era pienamente sostenuta dal Comitato statale svedese per le esposizioni di arte contemporanea all'estero. Le ragioni di quella decisione erano dovute all'inammissibile trasformazione della Biennale in una caserma e al fatto che fosse inaccettabile che le due mostre centrali non fossero ancora pronte come da programma. Questo mancato adempimento degli impegni da parte della Biennale screditava anche la presenza svedese, che di conseguenza trasformò la propria sede espositiva in uno spazio aperto di assemblea.

Il pomeriggio dell'apertura dell'Esposizione si tenne, come annunciato, il corteo del Comitato per il boicottaggio e degli studenti in piazza San Marco. Sotto gli occhi dei giornalisti di tutto il mondo e dei cittadini, la Celere caricò a più riprese il corteo.¹⁰⁷ L'azione fu descritta come una "violenza inaudita" perché immotivata dato l'esiguo numero e l'inoffensività dei manifestanti.¹⁰⁸ Le cariche durarono quattro ore travolgendo passanti, artisti e giornalisti stranieri. Come scrisse Daniela Palazzoli, le

¹⁰⁵ Il primo comunicato a giungere alla presidenza della Biennale è firmato da Gastone Novelli, datato 20 giugno 1968: "Visto il clima anticulturale creatosi, viste le assurde esibizioni di forza della polizia di Venezia e di quella chiamata da Padova e da Trieste, vista la vostra completa mancanza di sensibilità politica per i problemi del momento. Vi diffido dall' esporre qualsiasi mia opera nella 34a Biennale e rendo la Biennale stessa responsabile per qualsiasi danno che dette opere possano subire se non verranno subito a me restituite. Non considererò più validi gli articoli vincolanti del regolamento e, se lo desiderate, vi concedo di farmi causa", busta 216, *Sottocommissione arti figurative*, FS, AV, ASAC.

¹⁰⁶ Relazione di Favaretto Fisca al Ministero Affari Esteri, Presidenza Consiglio Ministri, Ministero Pubblica Istruzione, Oggetto: partecipazione della Svezia alla XXXIV Biennale, busta 215, *Paesi con proprio padiglione*, FS, AV, ASAC. Il padiglione svedese si trovava nel padiglione dei paesi nordici.

¹⁰⁷ Il 2° battaglione Celere di Padova era "specializzato in repressione" ed era stato creato dal ministero dell'Interno per reprimere manifestazioni politiche e scioperi, C. Cederna, *Il bastone di Stato*, in "L'Espresso", 16 dicembre 1962

¹⁰⁸ "A Venezia per la vernice della Biennale è stato diverso. E' avvenuta una provocazione nostra che non avevamo calcolata come grave: ... alzammo bandiera rossa sul pennone di piazza San Marco tenuta dieci minuti ... La conseguenza fu che la sera del pomeriggio dopo -a speranze svanite, si era così pochi- un avvio di manifestazione nella stessa piazza ha spinto il battaglione a reagire con lo stato d'assedio della piazza ... Come mai tanta violenza repressiva?", F. Leonetti, *Da Milano a Venezia*, in "Che fare", Inverno 1968 -1969.

cariche ebbero l'effetto di un'“Aufklärung” generale, cioè da quel momento nessuno ebbe più dubbi sulla posizione da tenere, era diventata una questione morale.¹⁰⁹ Quella sera alcune delegazioni straniere e alcuni artisti italiani si incontrarono all'Accademia con gli studenti e il Comitato per il boicottaggio, per discutere sulla posizione da prendere in seguito alle violenze. L'incontro si risolse con un “armistizio” tra il Comitato, gli artisti e i commissari stranieri che prevedeva la “resa condizionata e parziale degli espositori”.¹¹⁰ Sostanzialmente, gli artisti invitati alla Biennale e i commissari dei paesi stranieri decisero di rifiutarsi di esporre, se l'inaugurazione ufficiale del 22 giugno si fosse ancora tenuta sotto il controllo delle forze dell'ordine. Nello stesso momento, in una lettera scritta a Dell'Acqua, il nuovo commissario francese Julien Alvard comunicava che gli artisti francesi non avrebbero partecipato all'inaugurazione.¹¹¹ Poco a poco, quasi tutti i padiglioni nazionali si unirono alla protesta degli artisti italiani chiudendo le proprie sale per impedire l'inaugurazione regolare. Il Giappone, la Jugoslavia, la Danimarca, il Venezuela, i Paesi nordici, il Belgio, che precisò che la chiusura era dovuta esclusivamente a una questione di sicurezza.¹¹² Il giorno dopo gli scontri Venezia si svegliò con la sua laguna e i suoi canali di uno smagliante verde smeraldo: un gesto simbolico di pace che l'artista argentino Uriburu dovette giustificare in questura. Intanto i commissari stranieri spedivano telegrammi di denuncia e condanna al ministero dell'Interno italiano, al questore di Venezia, al presidente della stampa estera in Italia. Partivano poi cinque telegrammi per le più alte cariche del Governo

¹⁰⁹ D. Palazzoli, *Diecimila stambecchi del Gran Paradiso vogliono uscire dalle riserve*, in “Bit: arte oggi in Italia”, n. 3, 1968, p. 40.

Il 19 giugno, su iniziativa di Arturo Schwarz, i galleristi italiani decisero di tenere chiuse le gallerie il giorno 22 giugno, giorno dell'inaugurazione, in segno di protesta contro la repressione veneziana.

¹¹⁰ G. Ob., *Tesa vigilia alla Biennale* cit.

¹¹¹ Il commissario informava che tre artisti su quattro avevano aderito alla protesta, di conseguenza il padiglione sarebbe rimasto provvisoriamente chiuso, ma concedendo a Arman, “qui a seul tenu ses engagements”, di esporre. Lettera dal Commissario del padiglione francese Julien Alvard a Gian Alberto Dell'Acqua, 21 giugno 1968, busta 215, *Paesi con proprio padiglione*, FS, AV, ASAC.

¹¹² Cfr. busta 215, *Paesi con proprio padiglione*, FS, AV, ASAC.

Il commissario del padiglione degli Stati Uniti, quell'anno gestito dallo Smithsonian Institution di Washington, minacciò che qualora la XXXIV Biennale fosse saltata, il suo paese “si [sarebbe astenuto] e dalle future esposizioni veneziane per almeno mezzo secolo”, busta 215, *Paesi con proprio padiglione*, FS, AV, ASAC.

italiano, firmati da novantotto critici e artisti che chiedevano le dimissioni del presidente e del segretario generale della Biennale e l'immediata chiusura dell'Esposizione.¹¹³

A due giorni dall'inaugurazione ufficiale, nel padiglione italiano regnava la confusione tra gli artisti e soltanto tre su ventitré non avrebbero preso parte alla protesta. "Protezione contro la violenza poliziesca", "no, a qualsiasi violenza", "Biennale fascista", "la violenza uccide la cultura", era il tenore di alcuni dei cartelli affissi nelle sale dagli artisti italiani. Attenendosi allo statuto, il segretario generale Dell'Acqua comunicò agli artisti italiani che l'eventuale ritiro delle loro opere avrebbe comportato una serie di problemi di carattere giuridico, derivanti da determinati impegni che essi stessi avevano sottoscritto aderendo all'invito della Biennale.¹¹⁴ La repressione di piazza San Marco aveva spostato la protesta dall'Accademia al cuore della Biennale: nei Giardini.

Il giorno dell'inaugurazione era arrivato. Il 22 giugno, dal tradizionale palco di "velluto rosso e smerli d'oro",¹¹⁵ Favaretto Fisca inaugurò la XXXIV Esposizione internazionale d'arte al cospetto del senatore veneziano Gatto, sottosegretario del Ministero del Tesoro e unico rappresentante del Governo Italiano, degli

¹¹³ Tra i firmatari: Daniela Palazzoli, Pierre Gaudibert, Nello Ponente, Ennio Calabria, Germano Celant, Arturo Schwarz, Enzo Mari, Lea Vergine, Carla Lonzi, Luciano Pisto, Marisa Volpi, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Pierre Restany. Il telegramma diceva: "Indignati inutile e assurda brutalità cariche di ingenti forze di polizia contro piccoli gruppi studenti e artisti pacificamente manifestanti, scandalizzati violenze contro inermi cittadini in piazza San Marco, artisti, critici, intellettuali convenuti a Venezia per Biennale chiedono fermamente revoca prefetto e questore, chiedono inoltre immediatamente allontanamento forze speciali polizia dalla città", G. Obici, *Miseramente fallita la Biennale di Venezia*, in "Paese Sera", 21 giugno.

¹¹⁴ Caso interessante quello di Gastone Novelli. Il 20 giugno -a due giorni dall'inaugurazione ufficiale- Novelli scrisse il telegramma che sarà sottoscritto da quasi tutti gli altri artisti italiani, in cui informava la Biennale del proprio ritiro. Novelli aveva diffidato la Biennale dall'esporre qualsiasi sua opera alla XXXIV Esposizione d'arte e ne chiese la restituzione. Il 26 luglio il segretario generale Dell'Acqua e il direttore amministrativo Deuglesse Grassi gli risposero che le sue opere erano state messe al riparo in un magazzino, ma che per l'inadempienza agli articoli 22, 25 e 26 del regolamento poteva essere perseguito legalmente. La lettera si concludeva aggiungendo che la Biennale respingeva "decisamente" le affermazioni dell'artista contro "circa il 'clima anticulturale' ... nonché la presunta 'completa mancanza di sensibilità politica'" della Biennale. Ad agosto inoltrato Novelli chiese nuovamente la restituzione delle opere che non gli erano ancora pervenute nonostante i solleciti, comunicando che "riguardo l'art. 7 del regolamento, lascio a voi di decidere se farmi causa o meno", busta 216, *Sottocommissione arti figurative*, FS, AV, ASAC.

¹¹⁵ C. Cederna, *All'assedio di Venezia*, cit.

ambasciatori e dei consoli delle trentacinque nazioni presenti nei Giardini. Favaretto Fisca inaugurava un'Esposizione internazionale d'arte senza mostre, ma pronunciò comunque un discorso che si concludeva così:

Io credo che nonostante tutto, nonostante la veste assolutamente inconsueta che oggi ha dovuto assumere, anche quest'anno [la Biennale] sia ben viva: anche perché la misura della sua vitalità definitiva sarà data dal grado con cui germoglieranno i semi del dialogo, di incontro, di rinnovamento che noi oggi vogliamo gettare.¹¹⁶

Il 24 giugno gli studenti dell'Accademia decisero la disoccupazione. Nella seduta del 1 luglio il Consiglio comunale decise di organizzare un convegno “non oltre il mese di agosto” per discutere dei problemi delle istituzioni culturali veneziane “e in particolare della Biennale, aprendolo alle forze politiche, agli operatori culturali e al movimento studentesco”.¹¹⁷ Il 2 luglio la Svezia comunicò alla presidenza della Biennale la decisione di tenere chiusa la propria mostra per tutta la durata dell'Esposizione.¹¹⁸ Intanto la direzione affiggeva un comunicato all'ingresso del padiglione italiano che diceva,

Nel proposito di rispettare incondizionatamente la libertà di espressione degli espositori le sale della sezione italiana vengono presentate nelle condizioni nelle quali i singoli artisti hanno spontaneamente scelto di manifestare il proprio atteggiamento.¹¹⁹

Poi il 12 luglio cominciò a ritornare la normalità nei Giardini. Poco alla volta riaprirono i padiglioni nazionali. Il 16 luglio Favaretto Fisca spediva lettere a tutti gli artisti italiani che avevano aderito alla protesta, confermando la “normalizzazione intervenuta ... in seguito all'esaurirsi delle pressioni da più parti esercitate nella fase iniziale della mostra” sugli stessi artisti.¹²⁰ Favaretto Fisca puntava il dito contro “gli incresciosi incidenti verificatisi ... fuori dalla sede dell'Esposizione ... del tutto estranei alla volontà degli organi responsabili della

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Consiglio comunale, Resoconto stenografico della riunione 1 luglio 1968, p. is-7/e, ACC.

¹¹⁸ Seguirà una serie di lettere tra Favaretto Fisca e il Ministero dell'Interno che infine accetteranno la decisione svedese, cfr. busta 215, *Paesi con proprio padiglione*, FS, AV, ASAC.

¹¹⁹ Volantino in tre lingue, busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC e riportato in F. Passoni, *La Biennale di Venezia ritorna alla normalità*, in “Avanti!”, 13 luglio 1968.

¹²⁰ Lettere spedite a tutti gli artisti italiani da Favaretto Fisca, 16 luglio 1968, busta 216, *Sottocommissione per le arti figurative*, FS, AV, ASAC.

Biennale.”¹²¹ Il presidente esortava inoltre a un ripensamento circa l’“atteggiamento di protesta” che parer suo era stato nocivo solo per gli artisti, atteggiamento che era stato “incondizionatamente rispettato” dalla Biennale.¹²² Invitava infine gli artisti a partecipare al convegno di studi che sarebbe stato organizzato al più presto dal Comune. Il 30 luglio quasi tutti gli artisti italiani aderirono all’invito del presidente e riaprirono le proprie sale; il 10 agosto venivano aperte al pubblico le due mostre speciali, pur se decisamente decurtate rispetto i progetti iniziali. La premiazione fu posticipata a ottobre per timore di ulteriori contestazioni. Il 17 ottobre 1968 la giuria assegnò i premi, poi sottoscrisse un documento che stabiliva che la formula dei premi della Biennale andasse rivista e auspicava che “fossero aboliti in quanto designazioni assolute”.¹²³

Nonostante le richieste di dimissioni giunte da più parti, Favaretto Fisca decise di restare in carica per garantire lo svolgimento delle manifestazioni di tutti i settori della Biennale. Ma il timore diffuso era che si ripetessero gli stessi disordini anche durante l’inaugurazione della XXIX Mostra internazionale d’arte cinematografica che si sarebbe tenuta a fine agosto al Lido.

¹²¹ Idem.

¹²² Idem.

¹²³ La giuria era composta da Maurizio Calvesi, Cesare Brandi, Dietrich Mahlow, Emile Langui, Robert Jacobsen, René Berger e Ryzard Stanislawski. I premi principali furono assegnati a Nicholas Schoffer, Bridget Riley, Gianni Colombo e Pino Pascali. Lettera sottoscritta da tutti i membri della giuria, 17 ottobre 1968, busta 217, *Premi*, FS, AV, ASAC.

“I premi erano nati con la Biennale nel 1895, ma la suddivisione di essi risaliva al 1938. Fino al 1958 la giuria di assegnazione dei premi era internazionale e composta prevalentemente dai commissari dei paesi partecipanti, dal 1960 l’assegnazione spettava a una giuria formata da sette personalità della cultura e dell’arte di riconosciuta serietà, cinque straniere e due italiane. Dal 1962 sei erano le personalità straniere e tre italiane”, Comunicato dalla Segreteria della Biennale alla direzione dell’Ente Provinciale per il Turismo, 10 febbraio 1969, busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC.

La contestazione della XXIX Mostra internazionale d'arte cinematografica

...la Mostra non è che una delle tappe,
il punto di partenza per un'azione più vasta.¹²⁴

Al rientro estivo, come previsto, Venezia era di nuovo nel caos. L'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC) decise di "procedere, all'apertura della Mostra, ad una pacifica occupazione del Palazzo del cinema".¹²⁵ Durante la contestazione del 1968 l'ANAC, nata negli anni cinquanta per tutelare il film d'autore, si era messa in testa alla lotta contro i meccanismi di produzione, distribuzione e fruizione cinematografici, mettendo in discussione le strutture del sistema dell'industria cinematografica italiana. Era ancora possibile difendere il cinema italiano? Si chiedeva l'ANAC quando a maggio gli studenti contestavano la Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, diretta da Lino Micciché, uno dei festival europei più avanzati e indipendenti. A Venezia gli autori cinematografici chiedevano una gestione più democratica e meno accademica della Mostra e un nuovo regolamento che non permettesse più gestioni autoritarie. L'obiettivo dell'ANAC era di esautorare gli organi dirigenti, rivendicando "l'autogestione di una struttura" che sostenevano appartenesse loro di diritto, impegnandosi a modificare radicalmente l'istituzione.¹²⁶ Apparentemente immemore delle cause che avevano portato ai disastrosi fatti di giugno e sottovalutando la gravità degli

¹²⁴ Discorso di C. Zavattini riportato da M. Serini, *I tigrotti di Zavattini*, in "L'Espresso", 1 settembre 1968.

Per la ricostruzione storica della contestazione della Biennale del cinema di Venezia rimando a G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano* cit., pp. 354, 592-612.

¹²⁵ M. Serini, *Cà Foscari spara sul Lido*, in "L'Espresso", 25 agosto 1968.

¹²⁶ "Per il cinema italiano vogliamo: un nuovo ordinamento legislativo che capovolga la situazione di privilegio di cui gode l'iniziativa privata, garantendo condizioni di libertà per un cinema veramente libero. L'autogestione da parte degli autori critici e organizzatori culturali e il potenziamento democratico degli Enti di Stato. L'abolizione di ogni forma di censura e la riforma del codice penale fascista. Il superamento dell'organizzazione turistico - festivaliera della cultura cinematografica e lo sganciamento dalle servitù produttive italiane e straniere (americane prima di tutte) ... si tratta di lottare ... perché cambino i rapporti di produzione ... Il movimento per la liberazione del cinema iniziato a Venezia continuerà in tutta Italia e nel mondo, appena terminata questa prima battaglia per il cinema.", CM 34/6, 1968, *Fascicolo comunicato Assemblee riunite degli autori, giornalisti, critici*, Fondo storico, Serie cinema, ASAC.

avvenimenti, la Biennale lasciò invariata la data dell'inaugurazione al 25 agosto, nonostante le richieste di rinvio giunte da più parti. In segno di protesta i membri dell'ANAC in concorso alla XXIX Mostra, Pier Paolo Pasolini, Liliana Cavani, Bernardo Bertolucci e Dino Risi, consegnarono le loro opere all'associazione per impedirne la proiezione. Il direttore dell'Esposizione internazionale d'arte cinematografica era da cinque anni Luigi Chiarini,¹²⁷ teorico e critico cinematografico, che aveva apportato un deciso rinnovamento rilanciando internazionalmente la mostra del cinema della Biennale. Da direttore, Chiarini si era sempre rifiutato di accettare “quei meccanismi di equilibrio diplomatico e di compromesso con l'industria”¹²⁸ che erano diventati tradizione all'interno dell'istituzione veneziana. L'intento riformatore di Chiarini nei confronti di una formula superata com'era la mostra del cinema di Venezia alla fine degli anni sessanta fu travolto dalla contestazione che aveva già fatto soccombere il Festival del cinema di Cannes pochi mesi prima.¹²⁹

Alla vigilia dell'inaugurazione il Palazzo del cinema del Lido era già presidiato dalle forze dell'ordine e, nonostante le richieste, l'ANAC non trovò il dialogo sperato da parte della Biennale. Così il segretario generale Francesco Maselli, decise di

¹²⁷ “Il bilancio della direzione Chiarini della Mostra del Cinema di Venezia, che dura il quinquennio 1963-1968, è controverso tanto quanto la sua figura. Luigi Chiarini (Roma 1900 – 1975), negli anni trenta era stato il fondatore del Centro Sperimentale di Cinematografia che aveva diretto con l'intenzione di farne uno dei pochi luoghi di apertura culturale del regime. Era stato un fascista in continuo conflitto con l'ufficialità, per poi intruparsi nelle fila del Partito Socialista a guerra terminata, inoltre aveva fondato la storica rivista cinematografica “Bianco e Nero” nel 1937, diretto film e portato, assieme a Carlo Ludovico Ragghianti, lo studio del cinema all'università Un personaggio atipico, colterico e intransigente, privo dello spirito del critico militante ma al tempo stesso importante studioso e grande organizzatore culturale”, in D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna, 2007, p. 135.

¹²⁸ Scriverà Chiarini più tardi, “Si cercava allora di fare della Mostra una cosa seria: tale concezione sollevò un enorme scandalo tra i benpensanti abituati a considerare il cinema come un divertimento propizio all'industria, al commercio, al turismo e alla mondanità ... Si riteneva delittuoso mettere la Mostra al servizio dell'intelligenza o sganciarla dai burocrati per garantirle una posizione di indipendenza ... Altro scandalo: si sono nominate personalità della cultura nelle giurie senza tener conto del rapporto di 1 a 5 in favore dei produttori”, Idem, p. 136. Cfr. anche L. Chiarini, *Un leone e altri animali*, Sugar, Milano, 1969.

¹²⁹ Idem, p. 147.

Come a Cannes, a Venezia la lotta per una riforma era combattuta in prima fila dagli autori cinematografici.

costituire un “Comitato direttivo dell’occupazione”, formato da diverse forze di opposizione.¹³⁰ Il Comitato chiedeva le dimissioni di Chiarini e la riforma dello statuto della Biennale. Questa richiesta conteneva un’alternativa in quanto proponeva al direttore di entrare nel Comitato “per raggiungere insieme i risultati definitivi e ‘strutturali’” che egli da solo non avrebbe potuto raggiungere.¹³¹ Lo stesso giorno, il 24 agosto, in un clima di grande incertezza e confusione in cui non si sapeva se la mostra sarebbe stata inaugurata e se Chiarini si sarebbe dimesso, si tenne una riunione generale in Comune. Erano presenti il sindaco e presidente della Biennale Favaretto Fisca, il direttore della Mostra Luigi Chiarini, i membri dell’ANAC Ferreri, Pasolini, Pontecorvo, Faenza, Pirro, Ferrara, Angeli, Solinas, Zavattini, e “le forze politiche della sinistra, i dirigenti dei circoli e delle riviste del cinema, i tedeschi dell’Sds, i francesi della Unef e degli ‘Stati generali del cinema’”.¹³² Il Comitato direttivo dell’occupazione ribadì l’intenzione di occupare pacificamente la sede della Mostra, non per impedirne lo svolgimento, ma per prenderne le redini e per garantire un’edizione rinnovata. Cesare Zavattini prese la parola con un discorso memorabile che riassume le ragioni della contestazione dell’ANAC:

la Mostra non è che una delle tappe, il punto di partenza per un’azione più vasta che chiede la gestione degli enti pubblici di cultura per i critici e gli autori. Contestiamo ... una forma di cultura congelata, un cinema soffocato ... La cultura non è una mongolfiera. Sulle ceneri di questa Mostra noi chiediamo che sorga un centro operoso, un punto d’incontri internazionali e continui, un laboratorio di ricerca di nuove espressioni.¹³³

Ma al termine della convulsa riunione Chiarini rifiutò di dimettersi. Così quella notte due portavoce dell’ANAC e del comitato, Pier Paolo Pasolini e Gillo Pontecorvo, raggiunsero Chiarini all’Excelsior, dove alloggiava, per cercare di

¹³⁰ L’ANAC era riuscita a formare un vasto e compatto fronte di protesta, insieme ad altre associazioni nazionali come l’ARCI (Associazione ricreativa culturale italiana) e la FICC (Federazione nazionale circoli dei cinema).

¹³¹ P. P. Pasolini, *Il Caos*, in “Tempo”, 10 settembre 1968.

¹³² M. Passi, *In corso a Venezia le trattative per una mostra più democratica*, in “l’Unità”, 27 agosto 1968.

¹³³ M. Serini, *I tigrotti di Zavattini* cit.

convincerlo in extremis. Il gesto pacificatore che riproponeva al direttore una collaborazione per realizzare una Mostra rinnovata aveva principalmente l'obiettivo di evitare "stupidi disordini".¹³⁴ Ma nonostante il gesto, Chiarini restò irremovibile. Il giorno stabilito per l'inaugurazione, il 25 agosto, il caos era totale. Il direttore si era asserragliato nel Palazzo del cinema del Lido. Il presidente della Biennale e i membri del Consiglio comunale cercavano di convincere Chiarini ad accettare il compromesso proposto dal comitato degli autori. Infine il direttore preferì dimettersi. Le sue dimissioni mettevano formalmente la gestione della XXIX Esposizione internazionale d'arte cinematografica nelle mani del sindaco di Venezia. Come primo passo Favaretto Fisca rimandò l'inaugurazione al 27 agosto, poi decise di trattare con il Comitato direttivo per l'occupazione in una riunione che si tenne quella notte.¹³⁵ In conclusione, il sindaco accettò che la direzione amministrativa, tecnica e burocratica della Mostra fosse di competenza del Comune, mentre la direzione culturale passasse a un'assemblea formata da tutti gli autori cinematografici. L'assemblea si mise immediatamente al lavoro per elaborare le proposte per un nuovo regolamento per la Mostra, occupando pacificamente e "senza limiti di orario" la Sala Volpi del Palazzo del cinema con il benestare del presidente della Biennale. Le cronache che seguono sono confuse. Ogni ora sono emessi decine di comunicati stampa dell'Assemblea degli autori, dei giornalisti internazionali uniti in assemblea, della dirigenza della Biennale, del Comune di Venezia.¹³⁶ La confusione generale culminò nello sgombero violento del Palazzo del

¹³⁴P. P. Pasolini, *Il Caos*, in "Tempo", 10 settembre 1968.

¹³⁵ Il rinvio fu deciso anche per la mancanza di film in concorso, dal momento che anche i francesi si erano allineati al boicottaggio cfr. CM 34/6, 1968, *Communiqué de presse*, 3 settembre 1968, FS, Serie cinema, ASAC.

¹³⁶ "Coincide questo rovesciamento di situazione e questa chiusura, si dice, con l'arrivo a Venezia di un altissimo personaggio della DC ... pare che sia arrivato a Venezia addirittura l'on. Piccoli che è venuto qui a dettar legge e a dare un certo indirizzo, diverso da quello che era stato previsto", Intervento on. Gianquinto, Resoconto stenografico della seduta del Consiglio comunale del 4 settembre 1968, p. is-2/a, ACC.

"Arriva l'uomo di Governo ... Si sa intanto che un importante uomo politico è venuto da Roma, ed è con lui che il sindaco parla", P. P. Pasolini, *Il Caos*, in "Tempo", 14 settembre 1968.

cinema da parte della polizia.¹³⁷

Il 27 agosto ebbe luogo l'inaugurazione sotto la direzione di Chiarini che nel frattempo aveva ritirato le dimissioni. Nella relazione conclusiva consegnata alla presidenza della Biennale, Chiarini liquida i fatti avvenuti in questo modo:

il 25 agosto doveva essere inaugurata a XXIX Mostra internazionale d'arte cinematografica. L'inaugurazione dovette essere rinviata al 27 agosto a causa delle manifestazioni di contestazione organizzata da un gruppo di appartenenti all'ANAC, coadiuvati da elementi provenienti dal Centro Sperimentale di cinematografia e da altri ambienti di contestazione. La Mostra ha poi avuto regolare svolgimento...¹³⁸

Chiarini continuava sottolineando come la Mostra avesse subito gravi conseguenze dal punto di vista economico e come la giuria avesse risentito del clima della contestazione. La XXIX edizione dell'Esposizione internazionale d'arte cinematografica premiò i film di Alexander Kluge, Carmelo Bene e Pier Paolo Pasolini, a conferma che Chiarini organizzò una mostra che era “la quintessenza della contestazione, dell'avanguardia e dello sperimentalismo: uno schieramento di

¹³⁷ “Io ero presente, quella notte. E ho visto con i miei occhi le violenze della polizia. L'ho già descritto in questa stessa sede: la polizia prendeva di peso i dimostranti (che, a loro pieno diritto, stavano nella sala Volpi) e li gettavano in messo alla folla dei teppisti e dei fascisti che li linciavano: letteralmente”, P. P. Pasolini, *Il Caos*, in “Tempo”, 5 ottobre 1968.

Il consigliere comunale Gianquinto riferisce: “...la polizia, man a mano che portava fuori di peso coloro che prendevano parte alla Assemblea nella Sala Volpi, graziosamente buttava queste persone tra i fascisti del Lido, ingannati, forviati, male informati, perché era stato detto loro, che noi volevamo portare via da Venezia la mostra ...”. Nella stessa seduta il consigliere Zecchi continua: “... non abbiamo avuto il tempo di fare questa verifica perché siamo stati sbattuti fuori. Fuori c'erano dei gruppi di persone, che io mi rifiuto di identificare con la popolazione del Lido ... hanno picchiato, una alla volta, tutti quelli che, uno alla volta, venivano buttati fuori dalla polizia. Abbiamo chiesto alla polizia di fare qualcosa. Ci venne risposto che se noi avessimo obbedito immediatamente, senza protestare all'ordine di scioglierci, ci avrebbero potuto proteggere, ma dato che avevamo resistito formalmente all'abuso della polizia, loro non erano in grado di proteggerci ...”, intervento consigliere Zecchi, Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 4 settembre 1968, p. eg-1/a, ACC.

A seguito dello sgombero il sindacato dei giornalisti italiani pubblica un comunicato: “Gli iscritti al sindacato presenti a Venezia e riuniti il 30 agosto e il 1 settembre 1968, di fronte alle numerose violazioni della libertà d'informazione compiute dai dirigenti della Biennale e agli impedimenti frapposti ripetutamente all'uso delle strutture informative e degli uffici e sale stampa ... rivendica la gestione delle strutture informative della Mostra del cinema ...”, CM 34/6 1968, *Fascicolo Comunicati per giornalisti*, Fondo storico, Serie cinema, ASAC.

¹³⁸ L. Chiarini, Relazione conclusiva del Direttore della Mostra del cinema, in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968, p. 2, busta 221, *Relazione sulle attività*, FS, AV, ASAC.

film serissimi, impegnati, anticommerciali, in gran parte opere prime.”¹³⁹ Questo perché, come scrisse Tullio Kezich, le posizioni di Chiarini e quelle dei contestatori non erano così lontane: anche Chiarini voleva una riforma della Mostra, ma la sua strategia per raggiungerla era opposta a quella dell’ANAC.¹⁴⁰ Il 7 ottobre decadeva il consiglio di amministrazione della Biennale, Favaretto Fisca annunciava le dimissioni lasciando l’ente senza gestione.

¹³⁹ E. Patti, *Questi film non piaceranno al pubblico*, in “Tempo”, 10 settembre 1968.

¹⁴⁰ T. Kezich, *Il '68 a Venezia: la XXIX Mostra e la contestazione*, in “Bianco e Nero”, n. 2-3, 1998.

Le ragioni della contestazione

Uno slogan, ‘occupare la Biennale’,
è riuscito là dove erano falliti anni di inchieste...¹⁴¹

E’ proprio sulla spinta della contestazione che la politica dovette non soltanto accelerare i tempi, ma giungere a un risultato concreto per la formulazione del nuovo statuto. L’eco della repressione poliziesca alla Biennale aveva fatto il giro del mondo, discreditando Venezia turisticamente, e la Biennale culturalmente, su scala internazionale. Ora la riforma andava a vantaggio di tutti, perché la Biennale era paralizzata e sotto i riflettori. Nel 1968 la Biennale incarnava tutte le contraddizioni che più di venti anni di dibattiti e polemiche non erano riusciti a risolvere e per questo diventò uno dei bersagli principali della contestazione del movimento studentesco.

Uno slogan, ‘occupare la Biennale’, è riuscito là dove erano falliti anni di inchieste e di dibattiti, tentativi di aggiornamento e progetto di legge mai giunti alla discussione parlamentare.

Gli studenti si erano accorti che la Biennale era morta come fatto culturale e lo dissero ad alta voce.¹⁴² Per la prima volta l’istituzione veneziana era criticata dalla piazza e non dalle *élites* di accademici, intellettuali e parlamentari, dal chiuso di qualche palazzo. La Biennale era contestata innanzitutto per la mancata adempimento alle sue responsabilità di istituzione pubblica che invece di promuovere la cultura autonoma, aperta alla conoscenza e alla critica, sembrava essere irrimediabilmente legata alla politica e viziata da criteri organizzativi ritenuti casuali. Questo sistema portava a mostre più attente alla cultura subalterna e al mercato che non alla ricerca e all’approfondimento critico e scientifico. In secondo luogo la Biennale era stata contestata per la sua arretratezza strutturale e culturale, per il suo essersi

¹⁴¹ A. Bandinelli, *Il vento della protesta* cit.

¹⁴² “Il pericolo più grosso della Biennale in questo momento è di morire come fatto culturale, è di scomparire come fatto culturale da Venezia, dall’Italia e dal mondo”, intervento consigliere G. De Michelis, Comune di Venezia, Resoconto stenografico della seduta del 10 giugno 1968, p. eg-4/b, ACC.

imbalsamata in un modello espositivo che non aveva più nemmeno la funzione culturale d'informazione e aggiornamento. Le si contestava il suo essere avulsa da qualsiasi tipo di produzione culturale aggiornata e il suo persistente isolamento rispetto alla vita della città in cui si trovava. Anche Giulio C. Argan affermava che la Biennale fosse morta perché “non serviva all’arte, ma al turismo veneziano”¹⁴³ e, così dicendo, intendeva che collegata esclusivamente agli interessi turistici e lasciando in disparte i contenuti culturali la Biennale rischiava di morire per asfissia. Era opinione comune che fosse l’ente più prestigioso e l’attività culturale principale della città, arrivando a rappresentarla nel mondo,

non si parla della Biennale di Venezia se non si parla di Venezia e non si parla di Venezia se non si parla della sua Biennale.¹⁴⁴

Il legame tra la Biennale e il “progetto per la città” per rendere “economicamente produttiva” la storia di Venezia per trasformarla in un “laboratorio per la modernità”, era stata alla base dell’idea di Selvatico che aveva lanciato l’ente nel 1894.¹⁴⁵ Fu con il fascismo che grazie a questa sinergia unica di elementi la Biennale raggiunse l’apice del suo splendore, diventando il più raffinato sistema di comunicazione culturale del Governo Mussolini e motore dello sfruttamento turistico-imprenditoriale della città. Ma Venezia si stava spopolando, era una città in una profonda crisi funzionale e la contestazione strumentalizzò il binomio Biennale-turismo come retaggio di un’impostazione fascista, e ne fece uno degli slogan principali.¹⁴⁶ L’uso ideologico del binomio, in realtà, era una protesta più generale

¹⁴³ “La Biennale è morta (...) Non serviva all'arte, ma al turismo veneziano (...) E poi non è questione di statuto (...) E' questione di struttura o, come si dice, di formula. Ma, per cambiarla, bisogna prima riconsegnare alla cultura gli organismi culturali”, G. C. Argan, *Fine di un equivoco*, in “Astrolabio”, n. 26, 1968, p. 31.

¹⁴⁴ Intervento dell’on. Gagliardi, Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 10 giugno 1968, p. is-5/a, ACC.

¹⁴⁵ Cfr. G. D. Romanelli, *Biennale 1895: nascita, infanzia cit.*, p. 22.

¹⁴⁶ L’Esposizione d’arte e il rilancio della città attraverso l’industria del turismo, si svilupparono così simultaneamente, nutrendosi una dell’altro. Fin dalla prima edizione del 1895, l’Associazione degli albergatori fu uno dei più ricchi sponsor dell’Esposizione, poi, dal 1906, fu la CIGA. Fondata dall’“ultimo doge di Venezia”, Giuseppe Volpi, la Compagnia Italiana Grandi Alberghi, nacque al Lido, all’Hotel Excelsior, il primo della rinomata compagnia di hotel di lusso. E’ grazie alla CIGA che la striscia di sabbia del Lido diventò la spiaggia più elegante d’Europa, amata e frequentata da intellettuali e dall’aristocrazia internazionale. Nel 1917, Volpi fondò il polo industriale di Marghera e

verso la gestione di Venezia. La Biennale era colpita perché “rappresenta, nonostante tutto, ancora la più grossa e sicura carta artistica e culturale internazionale che possiede l’Italia”,¹⁴⁷ ma doveva aggiornare i suoi fini.

La contestazione studentesca della XXXIV Esposizione internazionale d’arte e l’occupazione degli autori cinematografici del Palazzo del cinema al Lido aprirono una piattaforma di lotta più avanzata. A prescindere dalle ideologie dell’epoca, l’obiettivo della contestazione non era distruggere gli enti artistici, ma riuscire a destrutturarli per ricostruirli coerentemente al loro tempo. Così come non si trattava di distruggere la Biennale, ma di rinnovarla completamente nelle sue funzioni. Fu principalmente l’azione degli autori alla Mostra del cinema a portare la contestazione da un piano culturale a uno politico. Fu subito chiaro come la contestazione della Mostra fosse soltanto il primo passo di una protesta che si sarebbe allargata a tutte le strutture culturali italiane. Come sottolineò Pier Paolo Pasolini, se nell’“occupazione pacifica di lavoro” degli autori al Lido, l’opinione pubblica aveva visto un momento della battaglia culturale di quel periodo storico, la politica capì immediatamente che l’iniziativa aveva un altro obiettivo.¹⁴⁸ Gli autori cinematografici volevano, infatti, sperimentare una “forma di democrazia diretta

nel 1932 fu nominato presidente della Biennale. Fu Volpi, nella sua doppia veste di presidente e imprenditore, a decidere di innestare nel suo Lido una mostra d’arte cinematografica.

Negli stessi giorni in cui avveniva la contestazione della Biennale, a Palazzo Grassi si apriva la mostra *Italia da salvare*, organizzata da Italia Nostra. In mostra vi era una sezione di drammatica denuncia dedicata a Venezia. Dopo l’alluvione del 1966 iniziò la lunga battaglia per ottenere una legge speciale per la sua salvaguardia di Venezia. Lo spopolamento del centro storico, lo stato di fatiscenza del tessuto edilizio, l’assenza di un piano regolatore, la mancanza cronica di case di abitazione, il mancato controllo delle acque, stavano uccidendo la città, cfr. B. Zevi, *Gli orfani di Venezia*, in “L’Espresso”, 13 ottobre 1968.

“Dal 1951 al 1966 la popolazione è diminuita al punto che ... i posti di lavoro eccedono la manodopera disponibile: in cinque anni se ne sono andati in 55mila. ... Decade il tessuto edilizio quando una città viene abbandonata ... Il comune inoltre non ha mai messo in programma nessuna previdenza per il risanamento del centro storico ...”, C. Cederna, *Addio Venezia*, in “L’Espresso”, 25 agosto 1968.

Per la legislazione sull’argomento rimando a S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l’ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁴⁶ L. Trucchi, in G. Dell’Acqua, Relazione del segretario generale, p. 12, busta 221, *Relazione sulle attività della Biennale 1968*, FS, AV, ASAC.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ P. P. Pasolini, *Il Caos*, in “Tempo”, 14 settembre 1968.

assolutamente nuova per l'Italia e forse per l'Europa", nel "microcosmo culturale della Mostra".¹⁴⁹ Pasolini fu tra i primi a capire che la contestazione della mostra del cinema e in generale delle strutture culturali italiane non si sarebbe fermata finché non fosse veramente avvenuta una trasformazione. Le riforme non bastavano più, "l'altra Italia non vuole riforme", scriveva Pasolini al presidente del Consiglio, Giovanni Leone,

Il riformismo socialdemocratico non ha nulla a che fare con la nozione di 'democrazia reale e diretta', così come una concessione non ha nulla a che fare con un'applicazione di diritti democratici. Purtroppo, suppongo, gli autori dell'Anac non potranno accettare la 'riforma' dell'ente veneziano; così come gli studenti non potranno accettare la riforma dell'Università. Una volta acquisita la coscienza dei propri diritti 'democratici', non la si può più dimenticare.¹⁵⁰

Pasolini sottolineava come la contestazione chiedesse la reale applicazione di diritti già esistenti in un paese democratico come l'Italia e non semplici riforme passeggere, ma una vera trasformazione del sistema. Una volta acquisita, continuava Pasolini, la coscienza dei propri diritti poteva diventare "aggressiva e terroristica".¹⁵¹ Un anno dopo l'Italia piombava nella lunga stagione del terrorismo con la prima grande strage che mutava il volto del paese.

Dopo l'intensa fioritura di entusiasmo e partecipazione politica del Sessantotto, si comincia ben presto a respirare un'atmosfera gravida di inquietudine e di minacce.¹⁵²

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ P. P. Pasolini, *Il Caos*, in "Tempo", 5 ottobre 1968.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² B. Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino, 2009, p. 142.

2. SPERIMENTAZIONE

La mostra del 1968. Il primo tentativo di cambiamento

Peccato,
la Biennale quest'anno ha avuto troppo coraggio.¹

Calmatesi le acque della contestazione e ritornato l'ordine nei Giardini, il 10 agosto 1968 si aprivano le due mostre speciali che dovevano essere il “fulcro” della XXXIV Esposizione internazionale d'arte.² Infatti la Sottocommissione per le arti figurative, organo responsabile della mostra, oltre a formulare gli inviti per la sezione italiana, propose di allestire due mostre speciali nel padiglione centrale: *Quattro maestri del primo futurismo italiano*, che proseguiva idealmente la tradizione delle mostre storiche inaugurata nel 1948, e *Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture* che voleva essere una grande rassegna tematica internazionale.³

Nell'anniversario dei vent'anni dalla prima Biennale del dopoguerra, consapevole della sua crisi istituzionale e bisognosa di un profondo rinnovamento, la Biennale aveva concepito l'edizione del 1968 come conclusiva di un ciclo.⁴ La volontà di strutturare l'esposizione in maniera innovativa rispetto alle passate edizioni era innanzitutto evidente nella drastica riduzione del numero degli artisti invitati a partecipare nella sezione italiana, ventitré, quando solo quattro anni prima erano

¹ T. Trini, *Zig-Zag dall'informale alle strutture primarie*, in “Domus”, n. 466, settembre 1968.

² G. Dell'Acqua, Introduzione, in *La Biennale di Venezia XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'arte Venezia*, Catalogo generale, 2. ed., Fantoni, Venezia, 1968, p. XXIII.

³ Rimando a Capitolo 1, *La contestazione della XXXIV Esposizione internazionale d'arte*, in questa tesi.

⁴ Come scriveva nel testo a catalogo il segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua, in due decenni “gli aspetti e i termini della produzione artistica contemporanea [erano] mutati radicalmente”, erano “entrate in crisi le categorie tecniche tradizionali” e il mondo era rapidamente cambiato. E' in questo clima di profondi mutamenti che la XXXIV Biennale era stata concepita con “propositi innovatori” rispetto al passato, G. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia XXXIV Esposizione* cit., ibidem.

ancora settantadue. La Biennale voleva dare un segnale di cambiamento, cercando innanzitutto di non dare un’“impostazione sovrachante”⁵ rispetto alle sezioni straniere com’era sempre avvenuto in passato e come, tra gli altri, aveva a lungo sollecitato Rodolfo Pallucchini.

L’incarico per l’organizzazione e la concezione di *Quattro maestri del primo futurismo italiano* venne dato al presidente della sottocommissione, il critico e storico dell’arte Valentino Martinelli.⁶ Dal momento che nel 1966 la Biennale aveva realizzato una grande retrospettiva sull’opera di Boccioni, nel 1968 decise di dedicare la mostra storica agli altri quattro protagonisti del movimento, Balla, Carrà, Russolo e Severini.⁷

I “propositi innovatori” che la Biennale voleva incarnare nel 1968, si sarebbero concretizzati soprattutto con *Linee della ricerca contemporanea: dall’Informale alle nuove strutture*. Era la prima volta che la Biennale organizzava una mostra di confronto tra le più attuali tendenze artistiche internazionali. Anche Lawrence Alloway sottolineò come la “mostra tematica”⁸ fosse un primo passo benvenuto, pur se moderato, verso un’altra forma di mostra rispetto a quella tradizionale, basata sulle partecipazioni nazionali e le mostre retrospettive. Il titolo stesso stabiliva immediatamente che l’obiettivo non era mirare a risultati, ma formulare

⁵ Idem, p. XXV.

“La Mostra, ben distinta dalla sezione italiana, come dai Padiglioni dei paesi partecipanti ufficialmente alla Biennale, avrà carattere largamente internazionale”, Azienda autonoma di soggiorno e turismo Venezia, Comunicato stampa, 18 aprile 1968, busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC. Questa giustificazione è una contraddizione poiché la stessa sottocommissione comunicò che la “speciale rassegna internazionale” era concepita come indipendente, sia dalla sezione italiana che dalla partecipazione straniera, Comunicato stampa 4/B/68, 9 aprile 1968, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

⁶ Cfr. G. Mazzariol, *La via dei futuristi italiani*, in “La Biennale di Venezia” n. 36-37, luglio – dicembre 1959, p. 11.

“Da tempo è in atto – per merito soprattutto della nuova generazione di critici da Calvesi e Menna a Maurizio fagiolo – una ampia rilettura di questo momento fondamentale dell’arte moderna”, T. Trini, *Zig-Zag dall’informale alle strutture primarie* cit.; M. Fagiolo dell’Arco, *Futur-BALLA*, in “Metro”, n. 13, febbraio 1968, p. 91.

⁷ In previsione del centenario della nascita di Balla (1971), si stavano organizzando mostre e pubblicazioni.

⁸ L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 26. E’ importante sottolineare che gli accenni di Alloway all’edizione del ’68, si basano soltanto sui comunicati stampa. Il suo libro, infatti, andò in stampa proprio mentre inaugurava *Linee della ricerca*.

un'intenzione, un metodo di lavoro che rinnovasse il modello di mostra-rassegna che ancora nel '68 era la formula espositiva usata alla Biennale.

Alla fine di novembre del 1967 il presidente Favaretto Fisca nominò gli esperti della “speciale commissione internazionale” che avrebbe affiancato il segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua e il membro della sottocommissione Giuseppe Mazzariol, i due responsabili della Biennale per la concezione e realizzazione di *Linee della ricerca*. Furono nominati Umbro Apollonio, Guido Ballo, Kynaston McShine, Dietrich Mahlow e François Mathey.⁹ Gli esperti avevano un ruolo essenzialmente di consulenza, in quanto la responsabilità della mostra era nelle mani della Sottocommissione per le arti figurative. Questa delineò il piano della mostra che successivamente sottopose alla commissione di esperti. Il progetto proponeva un taglio cronologico che intendeva riassumere “ad alto livello e su piano internazionale, i movimenti e le tendenze artistiche più recenti, a partire dal 1950 circa”, per arrivare alla data limite del 1965.¹⁰ Per la prima volta venivano “deliberatamente omesse” le tradizionali indicazioni tecniche nella formulazione degli inviti degli artisti. Questo segnava un altro importante elemento di novità dell'edizione del '68 che apriva la strada alle esperienze artistiche più attuali, alle *arti visuali*, come iniziavano a essere chiamate anche in Biennale le tradizionali arti figurative. In questa maniera potevano essere incluse non soltanto opere di pittura e scultura, come sanciva lo statuto, ma il confronto poteva essere esteso tutti gli aspetti della creatività artistica. Questa apertura rese possibile l'ingresso in Biennale di discipline altre rispetto alle classiche “arti figurative”.¹¹ La mostra voleva dunque

⁹ Umbro Apollonio, Conservatore dell'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale; Guido Ballo, docente di storia dell'arte all'Accademia di Brera; Kynaston Mc Shine, curatore del Jewish Museum di New York; Dietrich Mahlow, direttore del Kunstsammlungen der Stadt di Norimberga; François Mathey conservatore capo del Musée des arts decoratifs di Parigi.

¹⁰ G. Dell'Acqua, Relazione del segretario generale in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968, p. 2, busta 221, *Relazione sulle attività*, FS, AV, ASAC.

¹¹ “Del resto, le strutture delle arti di oggi ... sono proprio in quest'ordine: dall'architettura al disegno industriale e non è senza significato che dalla Biennale continuino ad essere escluse proprio coteste arti di struttura formale più attuale e più aperta, a cominciare dall'architettura ... Come gli amici Raggianti, Zevi ed io andiamo da tempo predicando, è assurdo che l'architettura sia esclusa dalle arti ospitate”, Comune di Venezia, Provincia di Venezia (a cura di), *Atti del convegno* cit., p. 28.

offrire una “possibilità di revisione critica” degli ultimi quindici anni del clima artistico.¹² Come si permisero di far notare gli esperti stranieri alla prima riunione con la sottocommissione tenutasi a Venezia nel novembre del 1967, un simile bilancio realizzato attraverso il confronto aperto a tutti i linguaggi artistici, rischiava di essere arbitrario nella selezione e nella periodizzazione.¹³ Così la sottocommissione decise di articolare in sezioni i quindici anni presi in esame dalla mostra perché *Linee della ricerca* voleva raccogliere tendenze e linguaggi molto diversi tra loro, proprio per rilevare la tensione verso il profondo rinnovamento linguistico che si stava sviluppando nella produzione artistica contemporanea. La *ricerca* del titolo era da intendere come proposta e l’accento era posto sul “farsi”, sul “divenire”¹⁴ e spiegava perché ogni sezione della mostra sarebbe stata preceduta da una selezione di “precursori”. Ognuna delle sezioni avrebbe “creato un clima” per dare allo spettatore un’idea delle differenze di linguaggio insite in una stessa tendenza, con una decisa impostazione didattica.

La prima bozza di schema elaborata dalla sottocommissione prevedeva sei sezioni:

Nel 1968 l’architettura sarebbe stata rappresentata, all’interno della mostra speciale, da quattro personalità contemporanee, due italiane e due straniere. Le personalità scelte dalla sottocommissione erano Carlo Scarpa, Franco Albini, Louis Kahn, Paul Rudolph. Gli architetti invitati avrebbero dovuto presentare “non già una mostra di opere precedenti, ma una testimonianza del loro linguaggio” che doveva essere considerato, a confronto con le opere degli artisti, “negli aspetti più strettamente formali”. G. Dell’Acqua, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia XXXIV Esposizione* cit., idem. È interessante notare come il segretario della Triennale, Tommaso Ferraris, si lamentasse dell’evidente concorrenza della Biennale. Dell’Acqua rispose “l’invito rivolto a due architetti italiani e due stranieri ... non intende affatto mettere la rassegna veneziana in concorrenza con la Triennale sul piano di una mostra di architettura vera e propria, ma soltanto esemplificare, in rapporto alle varie tendenze contemporanee della scultura e della pittura, il linguaggio plastico elaborato dagli architetti e gli aspetti più strettamente formali del lavoro”, Lettera G. Dell’Acqua a T. Ferraris, 11 aprile 1968, busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC. In realtà, fin dal primo progetto di mostra, “le sale di architettura” furono relegate nelle cosiddette “arti minori” e considerate così propaggini della mostra principale. Alla sua prima apparizione in Biennale l’architettura è dunque inclusa nella mostra, ma non integrata. “Le quattro mostre personali –salvo, per motivi affatto casuali quelle di Scarpa– appaiono come isole, autonomi inserti privi di qualsiasi connessione diretta con il resto della mostra”, A. D. Pica, *Architetti alla XXXIV Biennale di Venezia*, in “Domus”, n. 466, settembre 1968.

¹² G. Ballo, *Linee della ricerca contemporanea: dall’Informale alle nuove strutture*, La Biennale 1968, p. 3.

¹³ Varie *Linee della ricerca*, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

¹⁴ G. Ballo, *Linee della ricerca* cit., idem.

1. Informale: segno/gesto/materia/scrittura; 2. Nuova astrazione: spazio/geometria/colore; 3. Strutture percettive: ritmo/movimento/luce; 4. Tra Espressionismo e surrealità: figure/grotteschi/visioni, 5. Realismo oggettuale: cose/persona/segnali; 6. Dimensioni nuove nello spazio: pittura oggetto/opera-ambiente/strutture primarie”.¹⁵

Se si prende in considerazione soltanto la prima sezione, era previsto un excursus da Malevic a Duchamp, da Kandinsky a Tobey, da Brancusi a Giacometti per giungere a Pollock e Burri.¹⁶ In realtà le cose andarono diversamente e la mostra fu realizzata, ma in maniera decisamente diversa. Una dettagliata descrizione di come avrebbe dovuto essere la mostra la fornisce Guido Ballo nella guida breve pubblicata a posteriori. Un incipit informa che il testo “si riferisce al piano stabilito per la mostra e non tiene conto perciò della indisponibilità di talune opere dovute a causa di forza maggiore”.¹⁷ Questa nota è significativa in quanto è il documento che oggi ci permette di poter avere un’idea di quella che avrebbe dovuto essere *Linee della ricerca*. Se si confronta la lista iniziale degli artisti proposta dalla sottocommissione e la struttura definitiva della mostra, ci si rende conto della direzione e dell’irrealizzabilità del progetto. La lista ideale diventò una lista di ripieghi dov’era diventata più importante la data dell’opera, rispetto al suo valore storico.¹⁸ Come gli esperti della commissione internazionale non avevano mancato di sottolineare fin dalla prima riunione con la sottocommissione, il progetto sarebbe stato ambizioso perfino per i tempi e i mezzi di un museo. I tre esperti stranieri espressero l’impressione che fossero stati scelti troppi artisti e ne proposero una riduzione,¹⁹

¹⁵ Linee della ricerca dal 1950 ad oggi, in busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

¹⁶ Cfr. G. Ballo, *Linee della ricerca* cit.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ “Rispetto al piano prestabilito, la rassegna ha presentato alcune discontinuità dovute a causa di forza maggiore, sostanzialmente la mancata acquisizione, per volontà dei prestatori, di opere già promesse e non potute sostituire tempestivamente. Ciò vale soprattutto per le presenze ... ‘storiche’”, G. Dell’Acqua, Relazione del segretario generale in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968, p. 6, busta 221, *Relazione sulle attività*, FS, AV, ASAC.

¹⁹ “Celui-ci me paraît tellement important que le choix qui sera fait va bloquer l’histoire, au moins quelque temps, sous la forme arbitraire qui en sera donnée. Notre propos était de retracer une histoire aussi exacte que possible mais à travers une optique contemporain ... nous n’avons pas un recul suffisant pour en juger en toute honnêteté ... il serait beaucoup plus sage de s’en tenir au rappel et à la démonstration des deux grands courants qui sont en même temps deux attitudes constantes de la

riducendo di conseguenza le sezioni per concentrare la mostra su una lettura generale dell'arte astratta tra il 1950 e il 1965. Attenendosi all'astrazione lirica e all'astrazione geometrica, le due correnti che avevano costituito le tendenze principali della creazione artistica degli ultimi quindici anni, gli esperti proponevano uno schema più rigido, ma probabilmente più produttivo e fattibile che avrebbe permesso di delineare almeno le frontiere storiche e estetiche del quindicennio. Altrimenti si rischiava di realizzare una mostra che avrebbe tracciato una storia fittizia, forzata e faziosa che sarebbe stata più "il riflesso del mercato internazionale che non dell'arte come vera creazione".²⁰ Per François Mathey il progetto di una mostra di ricognizione storico-critica come *Linee della ricerca* era "talmente importante che le scelte che saranno fatte bloccheranno la storia per un periodo, sotto la forma arbitraria che le sarà data".²¹ Secondo il commissario francese la proposta di delineare una "storia esatta", attraverso un'ottica contemporanea, poteva essere "seducente", ma rischioso. Mathey dichiarò così di non sentirsi a suo agio ad utilizzare come metodo di selezione un punto di vista soggettivo "decretante".²² E benché fosse quello di una commissione internazionale, il punto di vista sarebbe sempre stato parziale e avrebbe comunque sempre dato una visione limitata della "verità storica". Questo diventava più difficile se, accanto ai movimenti degli anni cinquanta che si potevano già leggere in un'ottica storica, si fosse affiancata la

création", Lettera di F. Mathey a G. Dell'Acqua, 28 dicembre 1967, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

"C'est pourquoi je me suis demandé s'il ne vaudrait pas mieux de réduire les sections, nous en tenir à un aperçu général de l'art abstrait entre 1950-1965 ... L'ensemble serait clair et décrirait l'évolution de l'expressionnisme abstrait jusqu'à l'op-art, la construction de l'espace", Lettera D. Mahlow a G. Dell'Acqua, 20 dicembre 1967, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

²⁰ "Si l'on s'en tient à cette conception, il serait beaucoup plus facile d'en tracer les frontières historiques, esthétiques, d'en montrer les tenants et aboutissants et l'on éviterait de tracer un panorama fictif qui, en définitive, m'apparaît à la réflexion, beaucoup plus le reflet du marché international de l'art que celui-ci de la véritable création", Lettera di F. Mathey a G. Dell'Acqua 28 dicembre 1967, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

²¹ Idem. Nel 1972 François Mathey curerà la mostra *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972* al Grand Palais di Parigi sotto il patrocinio di Georges Pompidou. La mostra, soprannominata "72-72", fece scandalo in quanto per la prima volta le tendenze più recenti dell'arte contemporanea entravano in un'istituzione dedicata ai grandi maestri del passato.

²² Idem.

lettura dell'attualità dell'arte. Mathey sosteneva che non si potesse “essere critici militanti e storici nello stesso momento”.²³ Secondo il critico francese la discrepanza tra storia e attualità nella stessa mostra e l'assenza di un lasso di tempo sufficiente per giudicare il lavoro dei giovani, avrebbe impedito una lettura obiettiva degli avvenimenti. I telegrammi provenienti da New York di Kynaston McShine erano concitati, perché il progetto che all'inizio sembrava promettente stava portando verso una mostra metodologicamente scorretta. McShine si doveva occupare della checklist degli artisti statunitensi per la mostra veneziana e assolse il suo ruolo di esperto restando nei limiti della consulenza stabilita dalla sottocommissione. Nel minimo raggio d'azione a disposizione, il curatore americano sollecitò più volte la sottocommissione ad accettare i suoi cambiamenti alla selezione degli artisti in mostra, almeno per correggere le lacune più evidenti e le incongruenze.²⁴

Secondo la sottocommissione, *Linee della ricerca* doveva assolvere la funzione informativa e didattica e doveva chiudere un ciclo espositivo tentando di aprire la strada al futuro. Per questo motivo, secondo Dell'Acqua, la mostra non poteva essere ridotta alle due grandi correnti astratte, come indicavano i commissari stranieri. Inoltre lo stato di profonda crisi dell'istituzione raggiunse il suo apice proprio durante l'organizzazione della mostra, costringendo a drastiche modifiche di percorso.

La mostra ... intende porre a confronto artisti che hanno contribuito a determinare i nuovi orientamenti emersi nell'ultimo quindicennio, presentando opere rappresentative, anche per quanto concerne la datazione, o singolarmente scelte.²⁵

²³ Idem

²⁴ “... Motherwell to informale very important stop add Brancusi to introduction of Nuova astrazione stop add Ad Reinhardt and Dan Flavin to Strutture percettive stop add Henry Moore to Espressionismo stop omit Cornell from Espressionismo stop Dubuffet in two sections questionable stop question Millares and Posteguy stop add Cornell to introduction of Realismo oggettuale stop omit Nevelson stop add Larry Rivers and Pistoletto to Realismo oggettuale stop omit Rickey from nuove dimensioni stop add Larry Bell and Donald Judd to Nuove dimensioni stop add Adami to Realismo oggettuale stop question Cavaliere and Ceroli”, Telegramma K. McShine a G. Dell'Acqua, aprile 1968, busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

²⁵ Lettera K. McShine a G. Dell'Acqua, 9 luglio 1968, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

Linee della ricerca doveva essere una “puntualizzazione storica di un certo aspetto dell’arte contemporanea”.²⁶ La validità della formula dipendeva dal rigore che sarebbe stato applicato per invitare “pochissimi artisti che ormai tutti sono in grado di individuare”.²⁷ Ma era proprio quella la presunta formula che François Mathey aveva messo in dubbio.

A un mese dall’inaugurazione la sottocommissione era riuscita ad ottenere quasi tutti i prestiti per le opere richieste per entrambe le mostre speciali. Alla fine di maggio la notizia dell’occupazione della Triennale di Milano fece il giro del mondo e l’Europa e gli Stati Uniti rimasero travolti dalla protesta sessantottina. I rapporti con Mathey, gli artisti e i prestatori francesi, furono i primi a interrompersi. Poco dopo si diffuse la notizia che sarebbe stata occupata anche la Biennale e, a quel punto, ci fu il black-out organizzativo.²⁸ La presidenza della Biennale decise di non posticipare la data dell’inaugurazione e di aprire in un secondo momento le due mostre speciali, costringendo come si è visto Giuseppe Mazzariol alle dimissioni. Poiché era in atto un boicottaggio internazionale nei confronti della Biennale a seguito delle violenze perpetrate dalla polizia durante i giorni dell’inaugurazione, Kynaston McShine comunicò che i prestatori americani da lui contattati si

²⁶ Promemoria per la mostra *Linee della ricerca* dal 1950 al 1965, busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

²⁷ “Per ogni artista di un certo valore che si dovesse invitare, bisognerà non escludere alcun altro che si trovi in una posizione equivalente: altrimenti sarà evidente che si tratta di una formula di comodo e saranno giustificate le scuse di favoritismo”, *idem*.

²⁸ Rende l’idea della concitazione di quei giorni il telegramma del gallerista Luciano Pistoï, “Prego restituirmi subito Balla *Compenetrazione* iridescente previsione occupazione Biennale Luciano Pistoï, Galleria Notizie”, telegramma 7 giugno 1968, busta 219, *Documenti della contestazione*, FS, AV, ASAC.

“Si provvide così a fermare alle località di provenienza molte sculture e dipinti destinati alle mostre stesse e già pronti per la spedizione, mentre si costituiva fuori della Biennale, presso la Galleria d’Arte Moderna di Cà Pesaro, un deposito delle opere già giunte a Venezia”, G. Dell’Acqua, *Relazione del segretario generale in Relazioni sulle attività della Biennale di Venezia nel 1968*, p. 3, busta 221, *Relazione sulle attività*, FS, AV, ASAC.

“Unfortunately, the owners of most of the paintings which form the omissions were already reluctant to lend for the fear of possible damage. They now feel that with the disturbances that have taken place at the Biennale, they are even more unwilling to lend their works. Naturally, I find it difficult to reassure them that there is no possibility of their works being harmed”, Lettera di K. McShine a G. Dell’Acqua, 9 luglio 1968, busta 210, *Comitato di esperti della mostra Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

rifiutavano di spedire le opere a Venezia, “sia per ragioni estetiche che politiche”.²⁹ Amareggiato dal comportamento tenuto dalla Biennale che non ascoltò i suoi suggerimenti e non creò nemmeno le condizioni per il dialogo, il 9 luglio McShine comunicava le sue dimissioni dalla speciale commissione internazionale.³⁰ Il curatore statunitense le giustificò con la recente nomina a curatore al Museum of Modern art di New York, ma non mancò di rivolgere una critica severa rispetto a *Linee della ricerca* che, a suo avviso, sarebbe stata “incompleta e storicamente inaccurata”.³¹

Le due mostre speciali erano allestite nel padiglione centrale, nelle sale appena rinnovate da Carlo Scarpa.³² Oltre alla nuova copertura per la facciata, all'interno Scarpa realizzò il soppalco che raddoppiava permanentemente lo spazio espositivo. In attesa di un nuovo palazzo per l'esposizione, Scarpa sviluppò l'interno portando un contributo di rilievo nella “definizione e caratterizzazione” dello spazio per la mostra-laboratorio,³³ come secondo la sottocommissione era da intendere *Linee della ricerca*. Dal cuore del padiglione centrale, *Linee della ricerca contemporanea*

²⁹ “Many of the artists at the moment do not want to participate in international exhibitions for either political or aesthetical reasons”, Lettera di K. McShine a G. Dell'Acqua, 11 aprile 1968, busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

³⁰ Lettera K. McShine a G. Dell'Acqua, 9 luglio 1968, busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

In effetti sono dello stesso periodo una serie di lettere e telegrammi che Umbro Apollonio spedisce a diversi artisti e collezionisti per richiedere qualsiasi opera, bastava fosse anteriore al 1965. Cfr. busta 210, *Varie Linee della ricerca*, Fondo storico, Serie arti visive, ASAC.

³¹ Lettera K. McShine a G. Dell'Acqua, 9 luglio 1968, busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

Le difficoltà organizzative dell'ultimo momento si rifletterono anche sulla mostra dei futuristi che riuscì comunque a ottenere un importante corpus di opere di Giacomo Balla, a discapito degli altri tre artisti, presentandosi in conclusione storicamente squilibrata. “Dopo la retrospettiva di Boccioni, perché non continuare con il solo Balla o con il solo Carrà? ... data la disparità del trattamento tra Balla e gli altri tre”, R. Barilli, *La XXXIV Biennale*, “Il Verri”, senza data, p. 104.

³² La mostra era stata realizzata in collaborazione con l'Azienda autonoma soggiorno e turismo di Venezia. L'Azienda autonoma aveva anche concesso un contributo di 15 milioni di lire per la risistemazione e l'allestimento permanente del salone centrale del Palazzo delle Esposizioni, ad opera di Carlo Scarpa.

³³ E' Romanelli che definisce “laboratorio” la Biennale del 1968. G. Romanelli, *Il padiglione Italia ai Giardini di Castello*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975 Eventi 1974*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1975, p. 795.

si sviluppava in sei sezioni nell'ala ovest, occupandone più di un terzo.³⁴ Fin dall'apertura, a metà agosto, le critiche sono unanimi. La sensazione diffusa era che si fosse “voluto strafare o che mancasse lo spazio”,³⁵ che la mostra fosse solo per iniziati e non per il pubblico. Questo aspetto si faceva più pregnante a seguito della contestazione appena terminata, che aveva richiesto una Biennale più democratica, non più soltanto per le *élites* e per gli esperti, dal momento che era un servizio di cultura pubblico. Secondo Tommaso Trini la mostra non aveva avuto una reale guida nell'organizzazione e, di conseguenza, non era stato seguito alcun criterio nella sua concezione, arrivando a dichiarare “qui non c'è né capo né coda”.³⁶

Nonostante le critiche, Dell'Acqua sostenne fino all'ultimo come l'elemento essenziale fosse l'enfasi sull'“efficacia documentaria e anche didattica della rassegna”³⁷ che era stata volutamente chiamata “ricerca”, e non “tendenze” o “linguaggi”, in quanto non voleva stabilire un bilancio definitivo, ma “fornire una qualificata documentazione di alcune tra le più significative tendenze emerse nell'ultimo quindicennio”.³⁸ “Ricerca” era anche la parola chiave di quel periodo di sperimentazione delle pratiche artistiche e espositive internazionali che indicava la tensione verso un profondo rinnovamento formale. La ricerca come oggetto dell'opera proposta oltre ogni preoccupazione del risultato assoluto, il *farsi*, erano diventati un metodo di lavoro in cui il percorso diventava più importante del risultato. La sottocommissione della Biennale aveva applicato questo metodo diffuso nelle pratiche artistiche contemporanee, a una mostra che intendeva riassumere ciò che era successo nelle arti visive dal dopoguerra.³⁹ *Linee della*

³⁴ Quattro maestri del primo futurismo italiano era allestita nelle prime sale dell'ingresso, mentre la partecipazione italiana occupava tutta la parte centrale; le sale più a est del padiglione ospitavano i padiglioni nazionali di Cipro, Colombia, Congo, Messico Sud Africa e Perù.

³⁵ P. Rizzi, *Biennale nuova?*, in “Gazzettino”, 20 agosto 1968; R. Sandri, *A contestare la Biennale son rimasti soltanto i ragni*, in “L'Adige”, 22 ottobre 1968.

³⁶ T. Trini, *Zig-Zag dall'informale alle strutture primarie* cit., idem.

³⁷ Lettera G. Dell'Acqua a F. Mathey, 15 gennaio 1968, in busta 210, *Varie Linee della ricerca*, FS, AV, ASAC.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Nel 1958, sotto la direzione di Apollonio, nasce l'*Osservatorio*, la rubrica della rivista “La Biennale di Venezia”. L'*Osservatorio* era affidato a giovani critici tra i quali Germano Celant, Marisa Volpi, Lara Vinca-Masini e voleva informare i lettori sui fatti più recenti delle arti.

ricerca poneva infatti le basi dello sviluppo delle arti visive contemporanee nell'informale e nell'astrattismo, quando, nel frattempo, si erano sviluppate e diffuse la pop art e la minimal art, che avevano scardinato tutti i presupposti storici precedenti, aprendo la via all'arte concettuale che nel 1968 era ormai un linguaggio internazionale. La Biennale aveva deciso di affiancare la sottocommissione preposta per l'organizzazione della mostra da esperti internazionali di alto livello.⁴⁰

Nel corso della seconda metà degli anni sessanta, le nuove pratiche artistiche avevano stravolto il modo in cui si erano organizzate le mostre fino a quel momento

⁴⁰ Nel 1966 Kynaston McShine curò *Primary Structures* al Jewish Museum di New York che per la prima volta presentava le opere minimaliste di artisti americani e inglesi in un confronto sullo sviluppo del linguaggio della "riduzione" in scultura, elaborato criticamente dal curatore in completa autonomia. La mostra apriva *Precronistoria 1966-68*, il libro di Germano Celant pubblicato nel 1976 che ripercorreva "gli avvenimenti ... che hanno determinato nella storia dei singoli movimenti, gli atteggiamenti teorici e le definizioni linguistiche", G. Celant, *Precronistoria, 1966-1969: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976, p. 7.

François Mathey era curatore capo del Musée des arts décoratifs di Parigi e, in un'epoca in cui non esistevano musei d'arte contemporanea in Francia, vi organizzò importanti mostre dei movimenti più recenti e i loro protagonisti. Nel 1960 venne incaricato di creare una galleria d'arte contemporanea a Parigi e Mathey propose una sorta di anti-museo organizzato su una rigida selezione storica che presentasse opere d'arte contemporanea mettendone in risalto il valore dell'attualità artistica, senza costituire una collezione. Mathey era membro dell'equipe di esperti per la concezione e realizzazione del futuro Centre National d'art et de culture Georges Pompidou. Nel 1970 François Mathey cura *Quatre artistes italiens plus que nature* al Musée des arts décoratifs di Parigi. La mostra presenta l'opera di Gino Marotta, Jannis Kounellis, Pino Pascali e Mario Ceroli. L'allestimento era curato da una giovane Gae Aulenti.

Umbro Apollonio nel 1962 era stato definito dalla rivista "Metro" "l'unico esperto d'arte contemporanea" all'interno della Biennale, cfr. B. Alfieri, *La Biennale!*, in "Metro", giugno 1962, p. 12. Dal 1950 direttore dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Apollonio contribuiva regolarmente sulla rivista d'avanguardia "Marcatré" e, nel 1967, era stato uno degli ideatori e organizzatori de *Lo spazio dell'immagine*, l'innovativa mostra tenutasi a Foligno, organizzata attorno a un "unico e preciso tema di ricerca attuale", U. Apollonio et al., *Lo spazio dell'immagine*, Catalogo della mostra, Alfieri, Venezia, 1967, p. 6. La novità di quella mostra consisteva nel fatto che la commissione preposta aveva invitato un numero limitato di artisti a produrre un'opera in uno spazio espositivo molto caratterizzato come il medievale Palazzo Trinci. Questo presupponeva che le opere venissero realizzate in situ, trasformando l'allestimento in parte integrante del processo della mostra che voleva trattare il "problema dell'attualità come storia nel suo farsi". "Un problema plastico-spaziale, ma anche un clima, una situazione operativa abbastanza eccitante", T. Trini, *A Foligno*, in "Domus", n. 493, agosto 1967. La sperimentazione espositiva della mostra di Foligno che trattava il era particolarmente significativa perché avveniva su iniziativa di una manifestazione pubblica che normalmente gli artisti di avanguardia rifuggivano. A Foligno non c'erano "intralazzi critici, manovre politiche" e soprattutto non c'erano i premi, G. de Marchis, *Mostre e attività critica cit.*

e emergeva la figura del “curatore come creatore”.⁴¹ Le mostre ancora organizzate da commissioni, come alla Biennale, apparivano dunque desuete, perché si riducevano a rassegne quando il pubblico richiedeva di essere indirizzato criticamente. Il risultato fu una mostra di “proposta” sul vago esempio di ciò che stava succedendo nel mondo, ma che fu realizzata sui presupposti tradizionali della mostra storica. La Biennale avrebbe dovuto stabilire un tema, un punto di vista critico, mettere a fuoco l’evoluzione di una tendenza, o affidandone l’elaborazione ad un unico responsabile oppure a un pool di esperti.

Ma qualcosa era comunque cambiato tra giugno e settembre nei Giardini. Dopo la lunga carrellata tra opere di pittura e scultura di più o meno valore, *Linee della ricerca contemporanea* si concludeva con l’arte più recente, che permetteva al pubblico di interagire entrando fisicamente nelle opere come nell’*Ambiente visuo-cine-estetico: ambiente a struttura e colore permutabili verde-rosso-blu* (1964-68) di Gianni Colombo,⁴² e poteva toccare le strutture di pelo acrilico colorate (*Pelo*, 1968; *Contropelo*, 1968; *Il cesto*, 1968; *Stuoia*, 1968; *Archetipo*, 1968; *Solitario*, 1968; *Le penne d’Esopo*, 1968)⁴³ nella sala personale di Pino Pascali e restare attonito davanti alle tracce di *Omaggio a Venezia. Electronic dé-coll-age-happening room* (1959-1968) l’happening realizzato da Wolf Vostell durante l’inaugurazione. Per la prima volta alla Biennale si vedeva un pubblico nuovo composto da giovani e famiglie. “Peccato, la Biennale quest’anno ha avuto troppo coraggio”, è la conclusione amara e sconsolata di Tommaso Trini nella recensione della mostra. Ma guardandola in prospettiva, se se ne prendono in considerazione tutti i limiti e i

⁴¹ B. Altshuler, *The Avant-Garde in exhibition. New Art in the 20th Century*, Abrams, New York (NY), 1994, p. 236.

⁴² “Mentre riconosciamo ad alcuni artisti cinetici (si veda l’ottima sala di Colombo) il merito di avere creato, con mezzi attuali, un’atmosfera ambientale che riesce a presentare qualcosa di diverso dalla ‘superficie dipinta’, valendosi di semplici eppure indovinati accorgimenti tecnici e d’una sapiente utilizzazione dell’elemento luminoso”, G. Dorfles, *Contestazione e mercificazione alla XXXIV Biennale*, in “Aut Aut”, dicembre 1968, p. 99.

⁴³ “Questo è il caso di alcune -poche- opere dove l’esecuzione manuale non ha perso ogni capacità espressiva ... nelle costruzioni mitico-giocose di Pino Pascali che, valendosi di elementi in pelo acrilico ha creato una sala animata di strani esseri-viventi”, Ibidem. Quell’anno Pascali vinse il Premio internazionale per la Scultura della scultura che fu assegnato postumo.

difetti, *Linee della ricerca* apre il varco verso il rinnovamento futuro. Dopo anni di mostre che definivano e delineavano periodi artistici passati, consacrandoli all'eternità storica, la mostra del '68 proponeva una "ricerca" e apriva una breccia. Nei limiti dati dalla mummificazione di un'istituzione non aggiornata nelle sue funzioni, la Biennale aveva aperto alla possibilità che la sua formula espositiva potesse essere cambiata. L'impostazione di mostra-progetto o mostra-proposta, invece della tradizionale rassegna, segnava una rottura con il passato. La Biennale ammetteva di essere consapevole del cambiamento radicale degli aspetti e dei termini della produzione artistica e ammetteva la consapevolezza della crisi delle categorie tecniche tradizionali. Ma ricerca significa "cercare per scoprire e conoscere" e presuppone un metodo da seguire, per giungere agli obiettivi prestabiliti, dunque una visione critica. Teoricamente *Linee della ricerca* non si poneva più come un'asserzione, ma come una raccolta di informazioni incrociate nella molteplicità disciplinare e aspirava a un'interpretazione che accrescesse la comprensione della creazione artistica attuale. Proprio l'assenza di metodo e di una visione critica inficiarono il progetto. Il fallimento di *Linee della ricerca* non è dunque che la conseguenza di quell'insieme di elementi mai risolti dal dopoguerra e che non potevano più funzionare nel 1968. Si prese definitivamente atto dell'urgente bisogno di un rinnovamento.

Il dibattito post contestazione

Non si può evitare la crisi totale,
non si può sostituire la rivoluzione con un paio di riforme.⁴⁴

Nell'agosto del 1968, Germano Celant definiva l'Esposizione internazionale d'arte come "un ferry boat ottocentesco che naviga indifferente sulle acque della rivoluzione di maggio".⁴⁵ La contestazione di giugno aveva fatto capire quanto fosse urgente che il Parlamento italiano riuscisse a proporre una legge di riforma per la Biennale. Era necessario adeguare l'istituzione veneziana alle esigenze di "autonomia, di rappresentatività e di partecipazione"⁴⁶ che erano sempre più avvertite e diffuse nei settori interessati alla sua attività culturale. Allo stesso modo era urgente pensare al suo rinnovamento istituzionale, cioè a "un ripensamento di fondo della stessa convenzionale struttura 'espositiva'".

A ridosso degli avvenimenti di giugno e settembre del 1968, a Venezia si tennero due importanti convegni che affrontavano la crisi della Biennale. Il primo si tenne a settembre, quando ancora la XXXIV Esposizione internazionale d'arte era aperta e stavano accadendo i fatti del Lido. Nella sede veneziana della rivista "Metro", l'editore Bruno Alfieri organizzò *Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto*. Alfieri invitò Giulio C. Argan, Gillo Dorfles, Ettore Colla e Germano Celant a discutere il progetto di rinnovamento da lui proposto per "stimolare reazioni e idee".⁴⁷ Il piano sul quale si muoveva Alfieri era estremamente tecnico poiché il fulcro della questione, a suo parere, doveva essere il rinnovamento strutturale della Biennale come problema funzionale, intendendo esattamente il rinnovamento delle strutture espositive. Nel suo progetto Alfieri spiegava come gli uomini di cultura italiani avessero capito che se la Biennale era stata contestata, ciò era avvenuto per la perdita di una funzione e di un ruolo nella cultura pubblica

⁴⁴ G. C. Argan, in L. Vergine, *Attraverso l'arte: pratica-politica: pagare il '68*, Arcana 1976, p. VII.

⁴⁵ G. Celant, *Una Biennale in grigio-verde*, in "Casabella", agosto 1968.

⁴⁶ Senato della Repubblica, VI Legislatura, Indagini conoscitive, 1° *Ordinamento della 'Biennale' di Venezia*, 1° Resoconto stenografico 21 settembre 1972, Premessa, p. XII.

⁴⁷ B. Alfieri, *Proposte per la Biennale. Progetto*, in "Metro", n. 15, 1968, p. 55.

italiana e internazionale attuale, funzione e ruolo che non soltanto erano richiesti, ma dovuti. Il suo progetto delineava la gravissima situazione museografica italiana, costituita da istituzioni decrepite che risalivano nelle funzioni e negli statuti alla loro fondazione. Alfieri biasimava l'assenza di didattica museale e il totale disinteresse a livello museale per le cose contemporanee, riaprendo, come già si era tentato nel convegno del 1957, la problematica specifica della Biennale. Secondo Alfieri, il rinnovamento della Biennale di Venezia poteva avvenire soltanto come conclusione di una completa riforma del sistema culturale italiano: non poteva nascere nel deserto istituzionale. In un panorama culturalmente e istituzionalmente trasformato, la Biennale sarebbe diventata un istituto permanente, non un "organismo-pilota", ma un organismo "vivo di selezione critica e comparazione".⁴⁸ Questo organismo ideale sarebbe stato gestito unicamente da personalità della cultura internazionale, eliminando definitivamente la presenza della politica. Alfieri intuì che la Biennale futura avrebbe dovuto eliminare il frazionamento delle diverse discipline, in quanto era viva l'esigenza dell'"unità delle arti".⁴⁹ Una nuova Biennale per "Metro" era possibile, ma "a prezzo della sua totale integrazione nel mondo internazionale della cultura".⁵⁰

Se Alfieri aveva dato per scontato il superamento in toto della Biennale esistente, i partecipanti della tavola rotonda da lui invitati discussero dei problemi specifici, tecnici e concreti che si ponevano alla Biennale. E' in questa occasione che Giulio C. Argan riprese la questione della "dimensione di museo" che Sergio Bettini nel 1957 aveva sostenuto essere un problema intrinseco delle mostre d'arte della Biennale.⁵¹ Argan sosteneva la tesi secondo la quale la Biennale era da troppo tempo

⁴⁸ Idem, p. 62.

Secondo Alfieri, i festival che costituivano la Biennale sarebbero stati assorbiti dal nuovo organismo che sarebbe diventato una sovrastruttura. In quest'ottica la Biennale avrebbe dovuto educare producendo pubblicazioni, eliminando l'ingresso a pagamento, ma non disdegnando i premi che sarebbero stati assegnati a un solo artista, perché potevano essere un utile strumento pubblicitario per la diffusione dell'arte contemporanea.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Idem, p. 71.

⁵¹ Sulla figura di Sergio Bettini rimando a A. Cavalletti (a cura di), *Sergio Bettini. Tempo e forma. Scritto 1935-1977*, Quodlibet, Macerata, 1996 e F. Bernabei (a cura di), *Ricordando Sergio Bettini*,

costretta a fare le veci di un museo, proprio perché che in Italia ve n'era carenza. Sarebbe stato quindi opportuno sfruttare la tradizione di Venezia come città di cultura, per far diventare la Biennale un centro di cultura artistica contemporanea attraverso l'articolazione di manifestazioni coordinate di diverse discipline.⁵² La Biennale, per Argan, avrebbe dovuto diventare un "museo vivo", "attivo" che poteva funzionare attraverso cicli periodici di mostre centrate su problemi e collegate tra loro da una coerenza critica. Secondo Argan tutto questo avrebbe dovuto essere coordinato da un organo internazionale che doveva ruotare attorno ad un perno scientifico permanente. Gillo Dorfles denunciava "il sistema antiquato di esposizione" e proponeva "un taglio netto su quella che è la sistemazione per padiglioni nazionali".⁵³ L'abolizione dei padiglioni, a suo parere, avrebbe garantito unità concettuale alla mostra e avrebbe potuto finalmente dare una panoramica completa della situazione dell'arte internazionale. Dorfles immaginava una "struttura unitaria permanente a elementi estremamente mobili e aperti", finalmente adatti ad accogliere opere d'arte attuali. Anche Germano Celant sosteneva l'abolizione dei padiglioni, causa della dispersione espositiva, che condizionavano in maniera preordinata lo spazio espositivo e annullandone la "malleabilità", requisito essenziale per le pratiche artistiche. Per Celant la Biennale era morta sia "per asfissia creativa che spaziale", in quanto l'assenza di commissioni di esperti di arte contemporanea le aveva negato un percorso di ricerca; la Biennale era destinata a morire se non le si fosse data l'opportunità di realizzare delle mostre che proponessero un taglio critico legato all'evoluzione delle pratiche artistiche contemporanee. La tavola rotonda *Proposte per la Biennale* ebbe un grande impatto sulla discussione in corso concernente la crisi delle istituzioni d'arte italiane.

Il 15 novembre del 1968, il Comune di Venezia aprì i lavori del convegno così a

Atti della giornata di studio, Padova, Palazzo Bo, Archivio Antico, 26 gennaio 2006, Il Poligrafo, Padova, 2007. Le due pubblicazioni contengono una precisa bibliografia degli scritti di e in memoria di Bettini che ne rendono la statura.

⁵² B. Alfieri, *Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda*, in "Metro", n.15, p. 40.

⁵³ Idem, p. 41.

lungo annunciato.⁵⁴ Se la tavola rotonda di “Metro” si era incentrata su questioni funzionali, il convegno organizzato dal Comune aveva posto al centro della discussione il rinnovamento dello statuto. *Una nuova Biennale: Contestazioni e proposte* era il titolo suggestivo e si aprì con l'intervento del sindaco Favaretto Fisca,

la Biennale non è più soltanto un problema formale di adeguamento degli organi alle giuste esigenze degli uomini di cultura, ma sta diventando un fatto di interesse popolare ... perché la Biennale possa essere quello che è stata finora e insieme acquisire i contenuti di un nuovo impegno più moderno e attuale.⁵⁵

Aperto “alle forze politiche, agli operatori culturali e al movimento studentesco”, il convegno fu visto come un tentativo fuori tempo massimo di recuperare un dialogo e andò deserto di quella base che avrebbe voluto coinvolgere.⁵⁶ Erano però presenti tutte le forze politiche che consideravano il convegno come un'occasione per proporre l'avallo agli statuti di riforma dell'ente che attendevano l'esame delle due Camere. L'ultimo giorno di convegno, il 17 novembre, furono presentate due mozioni che proponevano le linee programmatiche per una Biennale trasformata, cioè autonoma e democratica, da sottoporre al Parlamento. La prima mozione era presentata dal gruppo democristiano, la seconda dai socialisti e repubblicani. Le due mozioni avevano molti punti in comune, come l'esigenza di superare la struttura quadripartita disciplinarmente, in modo che la Biennale diventasse “istituto internazionale di informazione artistica”.⁵⁷ Entrambe, inoltre, auspicavano la massima autonomia funzionale e la partecipazione alle attività di tutti i ceti sociali, attraverso un reale inserimento della nuova istituzione nel “tessuto connettivo della

⁵⁴ Il 17 giugno 1968 il Consiglio comunale decise che il convegno si sarebbe tenuto “al più tardi a fine agosto”, Consiglio comunale, Resoconto stenografico della seduta del 17 giugno 1968, ACC.

⁵⁵ G. Favaretto Fisca, Convegno sulla Biennale indetto dal Comune di Venezia, 17 novembre 1968, busta 220, *Convegno sulla Biennale*, FS, AV, ASAC.

⁵⁶ Il 16 luglio, Favaretto Fisca spedì una lettera a tutti gli artisti che avevano partecipato alla protesta di giugno per invitarli a portare il loro contributo di opinioni e proposte al dibattito “sulla futura strutturazione e la funzione stessa dell'Ente”, Lettere da Favaretto Fisca agli artisti italiani partecipanti alla XXXIV Biennale d'arte, busta 216, *Sottocommissione per le arti figurative*, FS, AV, ASAC.

⁵⁷ La Mozione n. 1 lo definisce “centro permanente promozionale della cultura contemporanea”, busta 226, *Documenti per la costituzione di un comitato di agitazione*, FS, AV, ASAC.

cultura reale del Paese”.⁵⁸ La seconda mozione, era più specifica e dettagliata.⁵⁹ Sosteneva che gli organi direttivi della Biennale avrebbero dovuto essere composti soltanto da esperti del mondo dell’arte e della cultura e non più dai “rappresentanti di organismi burocratici come i ministeri”.⁶⁰ La “nuova Biennale” avrebbe dovuto svolgersi su tre livelli: informazione, documentazione e produzione artistica. Avrebbe dovuto essere un istituto permanente di attività culturali per svincolare le manifestazioni dalla loro natura “festivaliera” e stagionale, dunque dall’industria del turismo, in favore di un lavoro culturale sul territorio, i cui cittadini sarebbero diventati il primo pubblico. Le due mozioni avevano assorbito le istanze della contestazione, considerate le uniche proposte produttive per la trasformazione della Biennale perché così legate alle esigenze culturali della società civile. Entrambe le mozioni ponevano al centro del rinnovamento la parola “sperimentazione”. Se la Mozione n.1 auspicava che il nuovo statuto si adattasse alle “esperienze della cultura e dell’arte e alle risultanze della sperimentazione”, la Mozione n.2 sosteneva che la Biennale avrebbe dovuto “essere in grado di promuovere iniziative atte a garantire esempi di produzione e sperimentazione artistica” e si concludeva sostenendo che sarebbe stato necessario “un periodo di ‘sperimentazione’ pratica” del nuovo statuto.⁶¹

Dopo il 1968 era diventato chiaro che il problema della Biennale non era più risolvibile soltanto con un nuovo statuto che rappezzasse quello vecchio, perché la risposta sull’avvenire dell’istituzione veneziana dipendeva dal chiarimento del

⁵⁸ In Mozione n.1. La Mozione n.2 si riferisce specificatamente alla classe lavoratrice, busta 226, *Documento per la costituzione di un comitato di agitazione*, FS, AV, ASAC.

⁵⁹ La mozione n.1 era sottoscritta da “Dorigo, Ammannati, Cavallaro, Cimnaghi, Gambetti, Onegorchio, Laura, Magli, Valmarana”. La mozione n.2 era sottoscritta da Sergio Bettini, Mario Penelope, Cesare De Michelis, Neri Pozza, Gianni De Michelis e Mario Labroca.

⁶⁰ Cfr. Mozione 2, busta 226, *Documento per la costituzione di un comitato di agitazione*, FS, AV, ASAC.

⁶¹ “Perché è impossibile che la ‘preveggenza’ dei politici sia tale da risolvere sulla carta tutti i concreti problemi che la Biennale dovrà affrontare durante il suo ‘nuovo corso’”, idem.

Gli interventi più importanti al convegno comunale sono stati raccolti sulla rivista “La Biennale di Venezia”, n. 64-65, gennaio-giugno 1969 e su “Rivista Veneta”, n.10, 1969. Da segnalare l’intervento di Cesare De Michelis, Gianni De Michelis e Wladimiro Dorigo. Dorigo continua la sua riflessione in *La contestazione delle manifestazioni artistiche e il problema della trasformazione della Biennale*, in “Quest’Italia”, n. 125-126, 1968, pp. 69-101.

rapporto tra Stato e società.⁶² Tutte le proposte di legge presentate dopo il convegno, si rifaranno ai punti essenziali di queste due mozioni. Dopo questo convegno, nessuna proposta abbandonerà più l'elemento della sperimentazione.

⁶² Cfr. U. Ottolenghi, *11 Riforme per la Biennale veneziana*, in "Il Patio", gennaio 1969, p. 38; cfr. intervento Adriano Seroni cit.

L'Assemblea del personale

E' nella concretezza di una aperta e avanzata
sperimentazione
che il rinnovamento della Biennale può fare effettivi passi avanti⁶³

Il 7 ottobre era decaduto il consiglio di amministrazione e il 10 si dimetteva il presidente ad interim Favaretto Fisca. Alla fine del 1968 i vertici responsabili della Biennale erano decaduti. Poiché era un'istituzione pubblica, la Biennale dipendeva dal Governo per le nomine e i finanziamenti. Nonostante fosse al centro di una polemica che investiva tutte le strutture di cultura italiane, la politica sembrò dimenticarsi della Biennale. In reazione all'immobilismo politico, il 20 marzo 1969 il personale si costituì in assemblea pubblicando e diffondendo una mozione.⁶⁴ Questa spiegava come, data la “perdurante attesa di decisioni governative in merito alla situazione dell'ente”, si imponesse agli amministratori in carica, così come al personale dell'ente, “l'obbligo di favorire la normalizzazione” delle attività gestionali e organizzative.⁶⁵ Dopo i suggerimenti emersi nel convegno *Per una nuova Biennale*, l'Assemblea del personale era convinta che si dovesse far fronte alla crisi istituzionale “in modo sperimentale e libero da regolazioni superate e da limitazioni organizzative”. Il personale constatava come non ci fosse ancora stata alcuna proposta concreta da parte del Governo per dare una nuova dirigenza all'ente, così esprimeva un “caldo, pressante appello” affinché si riconoscesse l'avvio immediato della programmazione per le attività del 1969. L'Assemblea dichiarava

⁶³ Il Comitato di lavoro della Biennale sulle attività dell'ente nel 1970, 14 febbraio 1970, 1/CM/70, busta 238, *Atti Comitato di lavoro*, FS, AV, ASAC.

⁶⁴ *Una mozione dell'Assemblea del personale*, in “La Biennale di Venezia”, n.66, settembre 1970, p. 62.

“Per trent'anni [il personale] è andato avanti senza un apposito regolamento, perché quello emanato dopo la legge del '38 mancava il visto del ‘duce’ del fascismo così che non è mai entrato in vigore ... nell'ultimo biennio il personale è stato inquadrato ed ha avuto una sorta di ricostruzione di carriera ex nunc”, Senato della Repubblica, VI Legislatura, Indagini conoscitive, *1° Ordinamento della 'Biennale' di Venezia*, 1° Resoconto stenografico 21 settembre 1972, intervento di F. Longo.

⁶⁵ Una mozione dell'Assemblea del personale cit., idem.

che se non si fosse giunti a un'immediata soluzione, avrebbe agito come "Comitato di iniziativa di emergenza per avviare le attività".⁶⁶

A seguito della mozione, il 31 marzo del 1969 la "Gazzetta Ufficiale" annunciava la nomina temporanea a commissario straordinario di Gian Alberto dell'Acqua.⁶⁷ Il 2 aprile 1969, con una seconda mozione, l'Assemblea del personale eleggeva il "Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale", formato da sette dipendenti di ogni grado e funzione che sarebbe stato il braccio operativo della Biennale in transizione.⁶⁸

In una società nella quale le vecchie forme di comunicazione artistica fin qui attuate dalla Biennale o sono superate o vengono realizzate ormai dovunque, talvolta con maggiore autonomia e ricchezza di mezzi, l'Ente, per sopravvivere, deve trasformarsi nelle funzioni e nei metodi di lavoro.⁶⁹

Il Comitato di lavoro avrebbe collaborato con il commissario straordinario "per la migliore e unitaria elaborazione programmatica".⁷⁰ Questa collaborazione era possibile soltanto se Dell'Acqua e i direttori avessero accettato i vincoli posti dalla mozione del 2 aprile cioè innanzitutto "la dichiarazione programmatica sulla sperimentazione".⁷¹ L'Assemblea del personale voleva aprire la Biennale al dialogo con il mondo artistico. Soltanto con la collaborazione di "tutte le forze democratiche di operatori in tutti i campi dell'arte", l'assemblea era convinta che si sarebbe potuta raggiungere una vera sperimentazione per le attività del 1969 e realizzare così "un

⁶⁶ Il Comitato di lavoro della Biennale sulle attività dell'ente nel 1970, 14 febbraio 1970, 1/CM/70, busta 238, *Atti Comitato di lavoro*, FS, AV, ASAC.

⁶⁷ Essendo decaduto l'organigramma della Biennale, si era nuovamente ricorso al commissariamento per garantire la continuità dell'attività dell'ente. La nuova gestione commissariale sarebbe stata in carica fino alla fine di ottobre 1969.

⁶⁸ Consegnata al Commissario Straordinario una mozione programmatica del Comitato di Lavoro eletto dall'Assemblea dei dipendenti della Biennale per un'innovante sperimentazione delle attività dell'Ente, 2 aprile 1969, busta 228, *Attività per Biennale 70*, FS, AV, ASAC.

⁶⁹ Una mozione programmatica del Comitato di lavoro eletto dall'assemblea dei dipendenti della Biennale per una innovante sperimentazione delle attività dell'Ente, in "La Biennale di Venezia", n.63, gennaio-marzo 1968 p. 62.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ 1/CM/70, Il Comitato di lavoro della Biennale sulle attività dell'ente nel 1970, 14 febbraio 1970, busta 238, *Atti Comitato di lavoro*, FS, AV, ASAC

concreto avvio della trasformazione democratica.⁷² In secondo luogo il commissario straordinario e i direttori avrebbero dovuto accettare il superamento delle tradizionali limitazioni di tempo e luogo, l'eliminazione di ogni ufficialità diplomatica e di ogni aspetto concorsuale e realizzare una politica dei prezzi per aprire l'accesso a nuove categorie di pubblico. Inoltre avrebbero dovuto accettare la sperimentazione di *stages* artistici per la musica, il cinema, il teatro, commissionando esternamente produzioni da inserire in calendario e pensare all'organizzazione di attività all'interno dell'Archivio storico d'arte contemporanea che sarebbe stato il fulcro permanente della Biennale. Infine, le mostre d'arte avrebbero dovuto includere varie discipline, costituendosi come perno di una "sperimentazione e fattiva dichiarazione di intenzioni circa il ripensamento dei campi di iniziativa dell'ente e l'affermata necessaria interdisciplinarietà".⁷³ Dell'Acqua, dipendente della Biennale fin dal 1957, diede completa disponibilità a realizzare le istanze della mozione programmatica dell'Assemblea del personale, così come i direttori.⁷⁴ Il commissario straordinario e il "Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale" iniziarono a programmare le manifestazioni per la stagione 1969. Queste furono predisposte omogeneamente con gli intenti di ricerca e sondaggio di terreni nuovi delineati nella mozione programmatica del 2 aprile. Tutte le manifestazioni adottarono immediatamente la politica dei prezzi e la possibilità di acquistare pacchetti che comprendevano biglietti per le tre manifestazioni a prezzi convenienti che dava un chiaro segnale dell'auspicata fine della divisione in settori della Biennale.⁷⁵ Molti spettacoli furono ubicati nei cinema e nei teatri in terraferma

⁷² Dichiarazioni del commissario straordinario, 29 aprile 1969, B.69.5, busta 228, *Attività per Biennale 70*, FS, AV, ASAC.

⁷³ Una mozione programmatica cit., idem.

⁷⁴ *Le nomine dei direttori e i programmi del 1969 alla conferenza stampa del 29 aprile*, in "La Biennale di Venezia", n. 66, settembre 1970, p. 63. I direttori nominati per le manifestazioni del 1969 erano Wladimiro Dorigo per il teatro, membro del Comitato di lavoro, Mario Labroca per la musica e Ernesto Laura per cinema.

⁷⁵ I ribassi dei prezzi prevedevano anche la possibilità di riduzioni al 50% per lavoratori, studenti, membri di sindacati e associazioni culturali, cfr. La nuova politica di prezzi e abbonamenti alle manifestazioni della Biennale di quest'anno, 15 agosto 1969, 9/B/69, busta 238, *Atti Comitato di lavoro*, FS, AV, ASAC.

e furono aboliti i premi. Tutte le rassegne teatrali, cinematografiche e musicali del 1969, erano corredate da dibattiti, incontri con gli autori e tra i registi e il pubblico che si tenevano subito dopo gli spettacoli. Si tenne uno stage internazionale di circa ottanta giovani provenienti dalle università e scuole di spettacolo di tutto il mondo. I giovani attori, registi e musicisti, oltre ad avere la possibilità di partecipare alle rassegne in programma, avevano l'occasione di incontrare artisti e intellettuali e i dirigenti della Biennale, sia per valutare sul piano critico i primi risultati della sperimentazione, sia per discutere dei temi trattati e dei modelli espressivi. E' nel 1969 che si approntò il progetto di riadattamento del secondo piano di Cà Giustinian, sede della Biennale, perché fosse più adatto a ospitare l'Archivio storico d'arte contemporanea e fu acquistata l'attrezzatura completa per la registrazione "audio-video magnetica" che rendeva possibile la trasmissione degli spettacoli su circuito chiuso e la loro archiviazione.⁷⁶ Vennero anche organizzate una serie di mostre collaterali alle manifestazioni tradizionali, alcune di esse itineranti.⁷⁷ La programmazione del 1969, iniziata a maggio, si concluse a fine ottobre con il festival del cinema e di teatro per ragazzi che mirava a un contatto diretto con il mondo della scuola.

Mettendo in pratica le due mozioni elaborate al convegno comunale del 1968,⁷⁸ l'Assemblea del personale mostrava come fosse possibile la trasformazione della Biennale in istituzione pubblica autonoma e auto diretta di carattere internazionale per l'informazione, la documentazione e la produzione artistico/culturale. I circa cinquanta dipendenti dell'ente riuscirono a sbloccare la situazione e a proporre una formula nuova di gestione, grazie al riconoscimento delle istanze della contestazione che corrispondevano "a gran parte delle esigenze maturate e riconosciute da anni

⁷⁶ Invito del Comitato di lavoro dell'Assemblea della Biennale a tutte le forze democratiche degli operatori artistici a collaborare nella programmazione sperimentale delle attività 1969, B.69.3, busta 228, *Attività per Biennale 70*, FS, AV, ASAC

⁷⁷ Una mostra dedicata a Eleonora Duse, una al manifesto d'arte e una terza di poesia concreta nel cui ambito erano state organizzate delle audizioni. Cfr. G. dell'Acqua, *Consuntivo sintetico delle attività 1969 della Biennale di Venezia*, busta 226, *Consuntivo sintetico attività*, FS, AV, ASAC.

⁷⁸ L'Assemblea del personale dell'Ente Autonomo 'La Biennale di Venezia', 20 marzo 1969, Documento dattiloscritto, busta 228, *Attività per Biennale 70*, FS, AV, ASAC.

all'interno della Biennale".⁷⁹ Nel periodo tra il 1968 e il 1973, il Comitato di lavoro del personale fece forte pressione sugli organi politici perché trovassero una soluzione normativa alla situazione della Biennale, con scioperi che ne bloccavano la gestione, organizzando autonomamente manifestazioni e assemblee, iniziative aperte di scambio, assumendosi completamente la responsabilità dell'ente abbandonato dalle istituzioni.⁸⁰

I fatti che avvennero in Italia tra il 1967 e il 1968 trasformarono profondamente e velocemente il paese e la sua società. Esperienze prima impensabili, adesso erano realizzate ovunque su iniziativa di associazioni, gruppi che sull'onda del movimento studentesco e operaio avevano iniziato a formarsi e a lavorare attivamente a tutti i livelli della società. Un'esperienza come quella forma di autogestione che realizzò il personale dell'ente, opponendosi all'immobilismo politico, con l'azione, la produzione, la programmazione culturale, era figlia di questi tempi.

Le manifestazioni del 1969 si conclusero e l'inverno trascorse senza che il Governo si curasse di emanare qualsiasi provvedimento né legislativo, per il rinnovamento statutario, né esecutivo, per ridare una gestione all'ente. L'emergenza che seguì la contestazione si esaurì e la Biennale tornava a non essere più una priorità, in un'Italia che stava entrando nel periodo più cupo della sua storia contemporanea.⁸¹

⁷⁹ Invito del Comitato di lavoro dell'Assemblea della Biennale a tutte le forze democratiche degli operatori artistici a collaborare nella programmazione sperimentale delle attività 1969, B.69.3, busta 228, *Attività per Biennale 70*, FS, AV, ASAC.

⁸⁰ Il Comitato di lavoro della Biennale sulle attività dell'ente nel 1970, 14 febbraio 1970, 1/CM/70, busta 238, *Atti Comitato di lavoro*, FS, AV, ASAC. Cfr. anche *Il rinnovamento della Biennale può fare passi avanti*, in "Avvenire", 15 febbraio 1970; *Non serve interrompere l'attività della Biennale*, in "La Stampa", 15 febbraio 1970.

⁸¹ Il 12 dicembre 1969 avvenne la strage di Piazza Fontana che si può datare come l'inizio degli "anni di piombo".

Progetto per la completa sperimentazione di una nuova Biennale

Questo programma, di larghissima innovazione, si propone già come completa sperimentazione di una nuova Biennale.⁸²

La Biennale continuava ad essere commissariata, venivano fatte nomine soltanto per garantire la realizzazione delle manifestazioni stagionali e i finanziamenti erano elargiti con decreti d'urgenza che giungevano sempre in ritardo. Dopo le manifestazioni del 1969, coordinate dal Comitato dell'assemblea del personale, il meccanismo si inceppò di nuovo poiché, senza nuovi decreti, l'istituzione era inevitabilmente bloccata. Fu ancora grazie a un appello dell'Assemblea del personale se a febbraio del 1970 il Governo decise di prorogare la gestione commissariale di Dell'Acqua "ancora per una stagione"⁸³ e di assicurare così la realizzazione della XXXV Esposizione internazionale d'arte. La proroga della gestione commissariale scatenò la reazione di un gruppo di artisti, critici, registi, scrittori e autori cinematografici⁸⁴ che sostenevano fosse inammissibile un'ennesima soluzione temporanea e proposero il boicottaggio delle manifestazioni del 1970.⁸⁵ L'Assemblea del personale era invece convinta che fosse necessario realizzare le manifestazioni del 1970 comunque, con o senza la nuova legge, per dimostrare con i fatti che la Biennale aveva un potenziale per potersi trasformare in un ente che produceva cultura. Accettando la mozione costitutiva dell'Assemblea del personale, il 25 febbraio 1970 Dell'Acqua confermò Wladimiro Dorigo alla direzione del festival di teatro, Ernesto Laura per il cinema, Mario Labroca per la musica e Umbro

⁸² Le attività della Biennale nel 1970 e la XXV Esposizione internazionale d'arte, busta 226, *Progetto per le attività della Biennale 70*, FS, AV, ASAC.

⁸³ "Anche quest'anno la Biennale si apre nell'ormai consueta, tediosa atmosfera di "provvisorio, ma stabile", L. Trucchi, *Venezia: si apre la biennale alla solita insegna del 'provvisorio ma stabile'*, in "Momento Sera", 24 giugno 1970.

⁸⁴ "La contestazione ebbe inizio, con un appello della Sezione italiana dell'A.I.A.P.I. [Associazione Internazionale Arti Plastiche] già nel febbraio '70, cioè subito dopo che furono resi noti i nomi dei dirigenti responsabili della Biennale ed il loro programma di massima, ed ebbe forme sempre più accese fino al giugno, mese in cui il Consiglio di Stato respinse la richiesta di sospensiva della partecipazione italiana alla Biennale", L. Mattei, *Venezia La Biennale di mezzo*, Privitera 1970, p. 21.

⁸⁵ Ansacine, 10-11 febbraio 1970; 1/CM/70 cit.; 3CM/70 cit.

Apollonio per l'Esposizione internazionale d'arte.⁸⁶

Dal momento che mancava un consiglio di amministrazione e poiché era vacante l'incarico di segretario generale, Dell'Acqua nominò Apollonio “direttore organizzativo unico” per la XXXV Esposizione internazionale d'arte. La novità di questo incarico non escludeva la presenza della tradizionale sottocommissione per le arti figurative preposta alla nomina e all'invito degli artisti per la sezione italiana.⁸⁷ Per la realizzazione della mostra speciale internazionale, Dell'Acqua nominò un Comitato internazionale di esperti.⁸⁸ Il passo iniziale verso la prima Biennale d'arte “sperimentale” gestita dall'Assemblea del personale, fu la convocazione da parte di Dell'Acqua dei commissari dei paesi proprietari dei padiglioni nei Giardini per presentare e discutere collegialmente il “Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970”.⁸⁹

Tenendo conto di quanto è accaduto nel 1968 ... ci siamo impegnati per soddisfare un certo numero delle esigenze che erano emerse dal pubblico e da quanto gravitava attorno alla Biennale ... Questo sforzo di rinnovare lo spirito delle manifestazioni malgrado che lo statuto dell'Ente fosse rimasto sempre il vecchio statuto ... è stato fatto partendo dall'interno della Biennale.⁹⁰

⁸⁶ Dorigo e Apollonio erano membri del personale della Biennale. Dorigo e Apollonio dal 1950 erano rispettivamente redattore capo e direttore della rivista trimestrale “La Biennale”, edita da Bruno Alfieri, e pubblicata dal 1950 al 1971. Dorigo era direttore del Festival di teatro dal 1963 e capo ufficio stampa dal 1957 al 1970. Era stato uno dei promotori della costituzione dell'Assemblea del personale, entrando poi nel Comitato di lavoro.

Sarebbe utile ricostruire il ruolo chiave avuto da Dorigo nella costituzione della “nuova” Biennale. Al momento in cui si scrive l'archivio Wladimiro Dorigo, donato a Cà Foscari, risulta non essere ancora accessibile. Sarebbe molto interessante analizzare il ruolo che Dorigo ebbe all'interno dell'Assemblea e del Comitato di lavoro del personale.

La figura di Umbro Apollonio, cruciale in questi anni per la Biennale, richiede uno studio specifico che si prevede di iniziare a più presto.

⁸⁷ La sottocommissione era composta da Gillo Dorfles, Giorgio De Marchis, Guido Perocco, Aldo Calò, Piero Dorazio, Bruno Munari e Deuglesse Grassi.

⁸⁸ Giulio Carlo Argan, Università di Roma; René Berger, presidente dell'Association Internationale des critiques d'art e Direttore del Musée Cantonal des Beaux Arts di Losanna; Gillo Dorfles, Università di Milano; Dietrich Mahlow, direttore della Kunsthalle di Norimberga e Josef Svoboda, scenografo.

⁸⁹ Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale, Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970, busta 227, *Comitato lavoro*, FS, AV, ASAC. Questo progetto era ancora subordinato al condizionamento finanziario, poiché il Governo non aveva ancora emesso il decreto per lo stanziamento dei fondi.

⁹⁰ Riunione dei commissari stranieri per l'organizzazione della Biennale d'arte 1970, testo registrazione su nastro trascritta integralmente, busta 225, *Conferenza padiglioni stranieri*, FS, AV, ASAC.

L'esposizione avrebbe ripreso le linee della mozione programmatica del 2 aprile redatta dall'Assemblea del personale. Coinvolgere i commissari stranieri nella discussione su una mostra tradizionalmente di competenza esclusiva della Biennale, era un segnale di apertura importante. Il progetto proponeva una "completa sperimentazione di una nuova Biennale"⁹¹ e, proprio nell'ottica di dare concretamente l'idea di una Biennale rinnovata e "aperta", i proprietari dei padiglioni erano chiamati a collaborare per contribuire al rinnovamento. Fu proposta durante quella riunione, per la prima volta, l'idea di dare un tema alla mostra speciale al quale avrebbero potuto aderire anche le partecipazioni nazionali. Infatti, secondo il Comitato di lavoro, un tema generale avrebbe permesso all'Esposizione internazionale d'arte di superare la sua struttura dispersiva dandole la coerenza cui aspirava. La struttura dispersiva era congenita all'Esposizione stessa ed era causata dal meccanismo slegato tra la mostra centrale e l'autonomia delle partecipazioni nazionali nei padiglioni dei Giardini. Per definire il "titolo-tema generale"⁹² per la XXXV edizione, bisognava risolvere la questione dell'autonomia dei padiglioni rispetto alla Biennale che impediva l'armonia generale del progetto espositivo. Secondo il Comitato di lavoro, il tema generale avrebbe dovuto essere abbastanza "largo e elastico"⁹³ da riuscire a far aderire ad esso il maggior numero di padiglioni. Fu così proposto ai commissari un esempio di tema per l'Esposizione internazionale del 1970: *L'arte nella trasformazione del moderno*.⁹⁴ L'idea del tema generale trovò contraria la Svezia, cui sembrava non percepire alcun cambiamento radicale con il passato. La Svezia era convinta che il superamento dell'eterogeneità della mostra potesse avvenire soltanto proponendo un tema preciso al quale tutti i padiglioni

⁹¹ Le attività della Biennale nel 1970 e la XXXV Esposizione internazionale d'arte, busta 226, *Una nuova Biennale*, FS, AV, ASAC.

⁹² Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970, busta 227, *Comitato lavoro*, FS, AV, ASAC.

⁹³ Riunione dei commissari stranieri per l'organizzazione della Biennale d'arte 1970, testo registrazione su nastro trascritto integralmente, busta 225, *Conferenza padiglioni stranieri*, FS, AV, ASAC.

⁹⁴ Idem.

avrebbero dovuto attenersi.⁹⁵ Il Comitato di lavoro doveva dunque elaborare la proposta, connettendo il “tema specifico” della mostra speciale e quello “generale” da applicare all’intera Esposizione internazionale d’arte. L’elaborazione del tema generale e l’articolazione di questo in una mostra coerente richiedeva tempo, elemento di cui in Biennale vi era cronica mancanza. Il dibattito sul tema che si sviluppò alla vigilia della XXXV Esposizione internazionale d’arte risulta essere il primo passo verso un progetto espositivo unitario e coerente.

Poche settimane dopo la riunione internazionale, il Comitato di lavoro dell’Assemblea del personale diffuse un comunicato stampa dal titolo *Le arti contemporanee nella trasformazione del mondo*: era il progetto ufficiale della Biennale di Venezia nel 1970.

La XXXV Biennale di Venezia del 1970 è una ‘esposizione’ interdisciplinare, della durata di otto mesi, comprese le fasi di preparazione, svolgimento e criticizzazione post-chiusura, che incorpora, utilizza, coordina anche le attuali manifestazioni autunnali dello spettacolo, pur conservandone sostanzialmente la testata, ma con articolazioni nuove e periodizzazioni diverse.⁹⁶

La Biennale sarebbe iniziata a maggio, momento della “preparazione aperta” o degli *ateliers*, sarebbe proseguita a giugno con l’apertura vera e propria e l’inaugurazione della mostra speciale, per concludersi con il “momento della critica”, cioè di discussione aperta sui risultati con i critici e gli artisti, “per avere suggerimenti per il futuro”.⁹⁷ La XXXV Esposizione internazionale avrebbe dunque contenuto in sé una parte stabile, per il momento immutabile, costituita dalla mostra centrale e dai padiglioni, e una parte in mutamento, cioè quella di *forum* e di apertura all’esterno e di critica. L’intento era proporre qualcosa che non sarebbe stato perfetto, ma sarebbe stata una proposta di alternativa, una possibilità per la futura Biennale d’arte. Ad affiancare la mostra speciale erano previste tre mostre a “carattere sperimentale”,⁹⁸

⁹⁵ Idem. La Svezia si domandò se la Biennale avesse prestato attenzione alle proposte per un radicale cambiamento emerse nella tavola rotonda di “Metro”.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970, busta 227, *Comitato lavoro*, FS, AV, ASAC.

⁹⁸ La prima “mostra sperimentale” avrebbe preso in considerazione il multiplo e il problema della riproducibilità, la seconda il computer e il problema della programmazione artistica e l’ultima il

incentrate sulle ultime tendenze e tre mostre di grafica a rotazione della durata di un mese.⁹⁹ Queste mostre satellite sarebbero state curate da commissioni speciali internazionali nominate dalla Biennale. Il progetto generale per la Biennale del 1970 proponeva dunque la sostituzione del sistema basato sulla competizione internazionale, con un'esposizione/forum: l'assemblea popolare avrebbe sostituito la giuria ufficiale. Nel progetto, la Biennale del '70 si presentava come una mostra in progress, un'integrazione continua di elementi che avrebbero aggiunto e articolato la complessità informativa. Dal lavoro "in diretta" degli artisti a disposizione per discutere con il pubblico, alla mostra e le sue diverse componenti, sarebbe stata una "mostra aperta", non definita, nuova.

Ma i sette mesi della formula che avrebbe cambiato il volto della Biennale d'arte non si realizzarono. Infatti, in mancanza di un nuovo statuto, dal dopoguerra tutto era temporaneo in Biennale e tutto si doveva riorganizzare ogni anno. Siccome bisognava aspettare i decreti ministeriali per far sì che qualcosa si potesse mettere in moto, la Biennale era cronicamente in ritardo. Nel 1970 il ritardo organizzativo aveva influito sia a livello teorico, cioè sulla sostanza culturale dell'esposizione, sia a livello pratico e tecnico e ciò causò la realizzazione soltanto in minima parte della partecipazione congiunta con i paesi stranieri. La XXXV Esposizione internazionale d'arte avrebbe avuto senso soltanto se parte integrante di una programmazione articolata nelle diverse sezioni e attività che il *Progetto per le attività della Biennale di Venezia del 1970* aveva delineato. Ma fu proprio il ritardo a causarne il fallimento. Infatti, nell'ottica interdisciplinare, tutti i settori della Biennale avrebbero dovuto convergere in un luogo ai Giardini: l'Auditorium. Questo nuovo spazio voluto da Apollonio all'interno del padiglione centrale avrebbe presentato concerti di musica sperimentale, happenings, film d'artista e underground, dibattiti, conferenze a ciclo continuo e il pubblico avrebbe potuto assistere alle manifestazioni

"mezzo audio magnetico e la comunicazione durante l'accadimento", in *Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970*, busta 227, Comitato lavoro, FS, AV, ASAC.

⁹⁹ La prima mostra era di grafica urbana, la seconda di grafica editoriale e la terza di grafica pubblicitaria.

“senza formalità particolari”.¹⁰⁰ Benché il Comune avesse accettato il progetto per la realizzazione di questo spazio, non poté ultimarne in tempi utili. L’Auditorium doveva essere il cuore della Biennale sperimentale e la sua mancata realizzazione causò l’infarto della *Biennale/ricerca* del 1970.

¹⁰⁰ U. Apollonio, Considerazioni sulla 35a Esposizione biennale internazionale d’arte, Fondo documentario, *Convegno studi Biennale 1970*, ASAC.

1970: la Biennale sperimentale

La vitalità è perciò nella sperimentazione continua,
nella consapevolezza di eventi futuri, benché ancora imprecisabili,
come la storia altro non può essere
che un percorso inesauribile.¹⁰¹

Nel 1964 Umbro Apollonio pubblicò *La continua sperimentazione*, un testo che sembra mettere le basi del percorso che giungerà alla mostra speciale della Biennale del 1970. In quel testo Apollonio definì come la storia non potesse essere misurata in decenni, bensì in cicli più ampi perché la realtà non è fissa né immutabile e la forma artistica non è necessariamente immobile. Data l'instabilità della realtà e l'assenza di punti di riferimento fissi, secondo Apollonio l'uomo poteva conoscere soltanto uno stato di transizione permanente.

La vitalità è perciò nella sperimentazione continua, nella consapevolezza di eventi futuri, benché ancora imprecisabili, come la storia altro non può essere che un percorso inesauribile. Il problema non si pone dunque come atto interpretativo, ma, al contrario, quale percezione della casistica implicita in tutte le cose.¹⁰²

Lavorando all'interno della Biennale, dove la storia veniva “prodotta”¹⁰³ attraverso le sue grandi esposizioni di ricognizione, Apollonio si poneva in maniera contrastante. Nel momento in cui si creò lo spiraglio di autonomia culturale grazie alla transizione istituzionale gestita dall'Assemblea del personale, Apollonio realizzò la mostra che dimostrava la sua teoria della “continua sperimentazione”. Dalla metà degli anni sessanta le mostre non sono più contenitori delle opere che espongono, ma diventano “lavori in sé, con una propria dimensione di senso e sperimentazione”.¹⁰⁴ L'analisi dell'attualità poneva una questione cruciale che scardinava le impostazioni di mostra storica tradizionale. Trattando l'attualità non

¹⁰¹ U. Apollonio, *La continua sperimentazione*, in “Marcatré”, n. 4-5, marzo-aprile 1964, p. 89

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Walter Grasskamp nel suo saggio sulle mostre di Documenta utilizza questa parola, cfr. W. Grasskamp, *For example: Documenta. Or, how is art history produced?*, in Greenberg R. Ferguson B., Nairne S. (a cura di), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London New York, 1996, p. 48.

¹⁰⁴ I. Calderoni, *Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties*, in P. O'Neil (a cura di), *Curating Subjects*, Open Editions/Occasional Table, London, 2007.

era più possibile disporre di una storia precostituita e ammettere un giudizio di fatto e di valore. L'attualità si poneva come "problematicità" e doveva dunque essere il critico a compiere una scelta, non di gusto, ma individuando e mettendo a fuoco dei "nuclei problematici", articolandoli attraverso i documenti.¹⁰⁵ Le opere non erano più il punto di arrivo della mostra, ma il punto di partenza per articolare discorsi più ampi. Come scrive De Marchis, era evidente come dalla fine degli anni cinquanta, in Italia, ci fosse stata una tale scissione tra le generazioni di artisti che nel decennio successivo non vi era più una contrapposizione ideologica, ma "un'apertura sperimentale in tutte le direzioni" che allargava il "fare arte in un orizzonte più ampio".¹⁰⁶ L'artista non produceva più oggetti d'arte e l'arte non era più metafora della realtà, ma esperienza reale in tempo e spazio reali. Così, l'individuazione di un tema di ricerca e la sua suddivisione in nuclei problematici,¹⁰⁷ non più in categorie tecniche o tendenze, sembrava essere la formula che avrebbe dato significato alla scelta delle opere e rilevanza anche alle mostre della Biennale. I nuclei problematici che sarebbero emersi avrebbero dovuto essere proposti e sviluppati da una persona culturalmente responsabile della mostra. Soltanto questa impostazione poteva obbligare una mostra periodica a una "scelta ogni volta unilaterale e criticamente fondata".¹⁰⁸ In questo momento di generale spaesamento, la sperimentazione diventa la prassi: sono gli intenti e i progetti a diventare essenziali. Come scrisse Germano Celant, il giovane assistente di Eugenio Battisti al Museo sperimentale d'arte contemporanea,¹⁰⁹

Il termine ricerca sperimentale ... designa un processo inteso a scardinare lo schema di lettura tradizionale ... ad opporsi ad una situazione linguistica istituzionalizzata ... la ricerca sperimentale opera nella 'situazione' ... cerca di inaugurare una nuova visione del mondo, lavora per la scoperta di nuove strade espressive, vuole indicare

¹⁰⁵ G. De Marchis, *Mostre e attività critica*, cit., idem.

¹⁰⁶ G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte Seconda, Volume terzo, Il Novecento, Einaudi, pp. 607-608.

¹⁰⁷ Nel testo *Mostre e attività critica*, De Marchis li definisce "problemi operativi".

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Cfr. E. De Cecco, *Il Museo Sperimentale di E. Battisti, Storia di un'istituzione*, tesi di laurea, Università degli studi di Genova, a.a 1988-1989.

nuove possibilità del “discorso” visuale ...¹¹⁰

La sperimentazione diventava un codice operativo dove tutto poteva essere modificato, anzi, le correzioni in corso d'opera erano parte dinamica del processo che presupponeva la proposta di qualcosa di nuovo che non poteva essere teoricamente fondata. Nella sperimentazione il rigore del punto di vista era l'unico punto fermo. Eugenio Battisti rilevava come dopo il maggio sessantottino l'estetica richiedesse che la cultura e l'arte si dovessero fare metafore della civiltà.

La scelta del tema è dettata da una ipotesi interpretativa: (il profilarsi di una) generale tendenza a erodere le delimitazioni specifiche dei singoli linguaggi per l'attrazione sempre più forte esercitata dalla polarità della esistenza quotidiana e della prassi politica.¹¹¹

Applicare la sperimentazione permanente alla Biennale perché divenisse un centro di ricerca aperto e attivo, dopo il 1968 sembrava essere l'unica soluzione per superare il rischio della “dimensione di museo”.¹¹² Era dunque essenziale che la Biennale compisse un cambiamento radicale per realizzare quelle esigenze culturali diventate imprescindibili per una mostra internazionale e che erano conseguenza di “un complesso di riflessioni e progetti elaborati all'interno dell'ente”.¹¹³

L'arte nella trasformazione del mondo, il tema generale proposto dal Comitato di lavoro alla riunione internazionale del 1969, divenne infine il titolo programmatico *Biennale/ricerca* sul quale anche i padiglioni nazionali erano invitati a riflettere. Il titolo voleva dare un segnale di rottura, chiarendo come la XXXV Esposizione internazionale d'arte intendesse “fissare una situazione oggettiva che andava documentata”.¹¹⁴ La “ricerca” del titolo era la “ricerca di verità” attraverso delle prove, degli esperimenti.

In qualche modo la rassegna della precedente Biennale dedicata alle Linee della

¹¹⁰ G. Celant, *Situazione '67*, in *Museo sperimentale d'arte contemporanea*, Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1967, p. 16.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² S. Orienti, Una ‘Biennale-ricerca’ alla ricerca di se stessa, in “Il Popolo”, 25 giugno 1970.

¹¹³ U. Apollonio, Considerazioni sulla 35a Esposizione biennale internazionale d'arte, fondo documentario, *Convegno studi Biennale 1970*, ASAC.

¹¹⁴ U. Apollonio, Introduzione, *Catalogo 35a Biennale internazionale d'arte*, La Biennale 1970, p. XV.

ricerca ... può ricordarsi come un primo avviso della messa in discussione dei problemi attuali ... se avesse potuto essere completata rispetto al progetto.¹¹⁵

E' in questo quadro che Umbro Apollonio, con il supporto di Dietrich Mahlow e Luciano Caramel, concepisce la mostra speciale tematica *Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale*. Per la prima volta c'erano degli esperti ad assumersi la responsabilità culturale della mostra, pronti ad assumersi i rischi del loro punto di vista critico.¹¹⁶ La mostra voleva testare la programmazione sperimentale ideata dal Comitato di lavoro, mettendo alla prova una formula che avrebbe potuto essere il primo passo per trasformare il modello espositivo della Biennale. Secondo il progetto presentato alla riunione internazionale, *Proposte per un'esposizione sperimentale* avrebbe dovuto presentare

la presa di coscienza delle tendenze e delle problematiche affermatesi in tutti i generi artistici negli ultimi cinquant'anni nel senso di un atteggiamento scientifico-razionale nei confronti della realtà e della società, a partire dall'avanguardia russa degli anni venti, al costruttivismo, a De Stijl, al Bauhaus,¹¹⁷

ma fu costretta a ridimensionarsi a causa della contingenza degli eventi. Come disse Luciano Caramel, il progetto c'era, ma nulla poté entrare in fase esecutiva fino a febbraio, quando vennero ufficializzate le nomine e elargiti i finanziamenti.¹¹⁸ La cosa più logica, secondo Caramel, sarebbe stata rinviare tutto di almeno un anno, ma il meccanismo degli inviti internazionali era stato messo in moto e l'unica soluzione era di ridimensionare il progetto, facendolo diventare una "proposta" di mostra.¹¹⁹ *Proposte per un'esposizione sperimentale* nasceva dalla contingenza degli eventi che facevano parte della natura dell'istituzione. Il titolo rispecchiava la contingenza e diventava il soggetto della mostra, un vero e proprio slogan programmatico che la situazione di crisi strutturale della Biennale.

La "proposta" voleva dare forma a un'esposizione di idee attraverso documenti e

¹¹⁵ Idem, p. XVI.

¹¹⁶ Il primo progetto di mostra consegnato da Dietrich Mahlow e Umbro Apollonio, si intitolava *Proposte per una Biennale sperimentale*. Alea e programma, busta 220, *Mostre*, FS, AV, ASAC.

¹¹⁷ Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970 – N. 2 (Riservato), 27 dicembre 1969, busta 226, *Una nuova Biennale*, FS, AV, ASAC.

¹¹⁸ *Processo alla Biennale*, in "NAC – Notiziario arte contemporanea", n. 1, ottobre 1970, p. 5

¹¹⁹ Ibidem.

ricostruzioni che mettessero “in risalto gli aspetti attuali della produzione artistica in relazione con i fondamenti storici”, presentandoli “attraverso nuovi mezzi tecnici”.¹²⁰ Per questo motivo la mostra era concepita per “spunti”, le cui sezioni erano degli “esempi” e più che oggetti presentava dei “modelli”, “allineava dei campioni” in un luogo in cui tutto poteva (e doveva) essere discusso, meditato e comunicato allo spettatore in maniera attiva e cosciente. Le “testimonianze” raccolte nella mostra erano collegate tra loro da un filo rosso che era l’elaborazione stessa di una mostra, di per sé “sostanza da meditare”.¹²¹ Questo si sarebbe realizzato prendendo in considerazione alcuni aspetti del fare artistico contemporaneo in relazione con il passato. Per Apollonio il recupero della storia in prospettiva di un discorso che parlasse dell’attualità, era essenziale e cruciale. Come descriveva il poetico incipit della mostra,

il ricordo di che ciò che fu contiene la speranza di ciò che sarà. L’esposizione è un tentativo di confermare la speranza senza ribadire il ricordo.¹²²

Secondo i curatori, perché si compisse una vera trasformazione, la Biennale futura avrebbe dovuto inserirsi nella propria tradizione, attualizzandola e non rinnegandola. Era proprio la tradizione, il “ricordo” dell’incipit, che doveva diventare il patrimonio sul quale costruire. *Proposte per un’esposizione sperimentale* voleva rompere con il modello di mostra storico-informativa tradizionale della Biennale, realizzando all’interno della stessa istituzione che criticava, una mostra che “usava” la storia, ma in maniera produttiva e non meramente narrativa. La Biennale del 1970 dichiarava la necessità di cambiare gli schemi espositivi, mettendo in discussione il significato stesso e “il modo di costituirsi di una mostra d’arte”,¹²³ rispecchiando così la ricerca e la crisi in corso nello stesso momento nelle pratiche artistiche. Per questo era un

¹²⁰ U. Apollonio, D. Mahlow, *Proposte per un’esposizione sperimentale*. Alea e programma, busta 220, *Mostre*, FS, AV, ASAC.

¹²¹ U. Apollonio, D. Mahlow, *Introduzione*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione : proposte per una esposizione sperimentale*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1970, p. 9.

¹²² U. Apollonio, D. Mahlow, *Introduzione* in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione* cit., p. XXV.

¹²³ E. L. Francalanci, *Proposta per una Biennale sperimentale*, in “Art International”, vol. XIV/7, September 20, 1970, p 86.

esperimento, perché voleva chiedersi a che punto si fosse in un tragitto storico del quale era difficile prevederne la meta. *Proposte per un'esposizione sperimentale*, era una dichiarazione drammatica di un momento in divenire che non poteva offrire soluzioni e affermazioni, ma soltanto l'esposizione di un'ipotesi.

La mostra era suddivisa in otto sezioni e si apriva proponendo un'analisi dei rapporti tra *Arte e società* attraverso alcuni esempi delle avanguardie dei primi del secolo. La prima opera che lo spettatore incontrava entrando in mostra, era il modello del *Monumento per la Terza Internazionale*, il capolavoro mai realizzato di Vladimir Tatlin. Per dare un'idea dell'impostazione della mostra, nella stessa sala erano presentate fotografie storiche delle fasi di costruzione del modello, documenti che spiegavano la nuova concezione di monumento che Tatlin voleva realizzare e documenti che mostravano la sua tecnica costruttiva. La sezione continuava con documenti, diapositive, testi esplicativi, fotografie, documentari video, opere di El Lissitzky, Malevic, Moholy-Nagy, Rodchenko. Si entrava poi nella sezione *Il nuovo materiale. Produzione manuale, meccanica, elettronica, concettuale* che prendeva in considerazione la *vis creativa* dell'uomo nella forma più concreta dei materiali utilizzati dall'artista: non più carta e matita, tela o pennello, ma materie plastiche, naturali, tubi al neon, gommapiuma, apparecchiature tecnologiche per produrre suoni e colori. La sezione proponeva un'indagine sulla produzione artistica contemporanea che si inseriva nel più ampio dibattito in corso sul "problema dell'espansione dell'arte".¹²⁴ La Biennale non poteva più ignorare la trasformazione dei materiali e dei mezzi utilizzati nelle nuove pratiche artistiche, oppure ignorare l'influenza dei mass media o della tecnologia. La sezione seguente analizzava la *Produzione*, proponendo un'analisi storica e una pratica. La parte centrale del padiglione era stata trasformata in un laboratorio per la produzione manuale e meccanica dove sedici artisti italiani e stranieri lavoravano a turno, durante tutto il periodo di apertura della mostra. Il visitatore diventava protagonista ed era invitato a

¹²⁴ L. Caramel, *L'espansione dell'arte*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione* cit., p. 56.

compiere un'esperienza. Gli artisti presenti producevano stampe e multipli e il pubblico poteva assistere a tutte le fasi della lavorazione, porre loro domande, acquistare direttamente le opere o utilizzare la fotocopiatrice per fare copie del materiale a disposizione. La sezione proponeva una riflessione sulla crisi in corso dell'unicità dell'oggetto artistico. Il percorso portava poi lo spettatore in una sala con un impianto TV a circuito chiuso che metteva a disposizione del pubblico 4 monitor, 14 televisori, una scelta di 4 telecamere che offriva 4 posti di comando. Il pubblico poteva sedersi in una postazione e comandare le telecamere posizionate in diversi luoghi fuori e dentro ai Giardini per riflettere sulle nuove possibilità che la tecnologia poteva offrire per un nuovo modo di pensare alla produzione artistica. Si entrava poi nella sezione *Gioco/Relax* che voleva "provocare il rilasciamento delle facoltà sensorie"¹²⁵ nello spettatore, invitandolo in uno spazio libero all'interno del percorso della mostra. Qui Davide Boriani e Livio Castiglioni, avevano realizzato *l'Ambiente di poliuretano espanso e lampade al sodio*, dove il pubblico poteva rilassarsi in uno strano paesaggio di escrescenze morbide e accoglienti.¹²⁶ La sezione successiva, *Stimolazione percettiva*, era risolta con lo *Spazio della stimolazione percettiva* realizzato da Boriani e Castiglioni.¹²⁷ Lo *Spazio* era delimitato da superfici trapezoidali su piani ortogonali e doveva condizionare ed essere modificato dal comportamento del fruitore, consentendogli così di conoscere, sperimentandoli, alcuni processi percettivi. La sezione successiva, *Analisi del vedere*, era suddivisa in sottosezioni tematiche "luce, colore, forma, pensiero" e presentava opere che seguivano un "orientamento artistico" basato su esempi come la "rappresentazione e l'autorappresentazione della luce".¹²⁸ La sezione si apriva con un *Penetrabile* (1970) di Jesus Rafael Soto, continuava proponendo una replica di

¹²⁵ U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione* cit, p. 231.

¹²⁶ Boriani e Castiglioni collaborarono diverse volte prima del 1970 in particolare per la *Verticale* di Piazza Duomo a Milano, 1962 e il Padiglione per una mostra mobile Rai, 1967.

¹²⁷ In occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine*, Boriani realizzò la *Camera stroboscopica multidimensionale 1965-1967*, "un sistema atto cioè a sollecitare psicologicamente lo spettatore e a provocarne riflessi conseguenti, senza avvalersi più degli usuali veicoli segnici", in U. Apollonio et al., *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri, Venezia, 1967, p. 76.

¹²⁸ U. Apollonio, D. Mahlow, *Proposta per un'esposizione sperimentale*. Alea e programma, busta 220, Mostre, FS, AV, ASAC.

un *Rotor* (1920) di Duchamp, i *Rayogrammi* (1920/21) di Man Ray, il *Modulatore della luce e dello spazio* (1920/21) di Moholy-Nagy, l'ambiente del *Laser* (1963) di Bruno Giaquinto e una serie di opere di Josef Albers. Al termine del percorso della mostra c'era il *Forum*, lo spazio in cui avevano luogo le discussioni ed erano raccolte le critiche e le proposte di varianti della mostra. Il *Forum*, coordinato da Brunella Brunello e Paolo Ticozzi, era ideato con l'intento di

consentire una verifica diretta degli stimoli e delle idee che la particolare struttura della Biennale '70 aveva indotto sul pubblico, permettendogli di saggiarne le reazioni e di stimolarne le doti intuitive e critiche.¹²⁹

In questo spazio erano a disposizione moltissimi materiali, notizie, dati, informazioni, e allo spettatore era ancora richiesto un ruolo attivo. La mostra includeva infine uno *Spazio attivo per l'azione didattica*, che rappresenta il primo ingresso della didattica alla Biennale.¹³⁰ Animato e realizzato dal gruppo tedesco Keks (Arte-Didattica-Cibernetica-Sociologia) e coordinato da Loredana Perissinotto, lo *Spazio attivo* riscosse grande successo richiamando anche i bambini di Castello, cioè la zona di Venezia adiacente ai Giardini della Biennale.¹³¹

Proposte per un'esposizione sperimentale era stata allestita da Davide Boriani e Livio Castiglioni, tenendo fermo il concetto di “dare forma a delle idee, piuttosto che ad una rassegna di opere e di personalità”, idee che erano comunicate con opere originali, ma anche con ricostruzioni e documenti. Inoltre la mostra doveva stimolare “la comprensione attiva e cosciente del pubblico”.¹³² L'accento sul carattere sperimentale e didattico poneva il problema di una eterogeneità di medium e spazi che gli allestitori avevano dovuto rendere omogenea e coerente, perché non si “stabilissero gerarchie di valore ... al fine di dar maggior risalto alle idee,

¹²⁹ B. Brunello, P. Ticozzi, *Note sul Forum*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione* cit., p. 256.

¹³⁰ Cfr. E. Battisti, *Un'utopia realizzabile*, in *Museo sperimentale d'arte contemporanea*, Galleria civica d'arte moderna di Torino, Torino, 1967, p. 9.

¹³¹ La consapevolezza dei curatori, faceva eco alle parole di Eugenio Battisti “qualsiasi mutamento significherà però anche miglioramento delle condizioni solo se le premesse speculative e formali verranno fatte conoscere già ai giovani”, U. Apollonio, D. Mahlow, *Proposta per un'esposizione sperimentale. Alea e programma*, busta 220, *Mostre*, FS, AV, ASAC.

¹³² D. Boriani, L. Castiglioni, *Note sulla realizzazione espositiva*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione* cit., p. 14.

piuttosto che al mezzo con cui, occasionalmente, sono comunicate”.¹³³ Boriani e Castiglioni studiarono un percorso che desse la maggiore consequenzialità al discorso “per guidare e stimolare lo spettatore”.¹³⁴ La complicazione stava nella struttura fatiscente del padiglione centrale. Suddiviso in decine di sale, gli allestitori dovevano rendere agibile il percorso con rampe, chiudendo e aprendo passaggi, ricoprendo pavimenti e soffitti, schermando l’illuminazione naturale e addirittura posando un impianto elettrico di cui il padiglione, “fermo alla preistoria”,¹³⁵ era sprovvisto. Poi c’era l’allestimento concettuale che doveva sottolineare le diverse sezioni, ma tenendo unito il percorso. I titoli, le didascalie, i testi esplicativi, erano risolti con una banda di lamiera che si snodava lungo tutto il percorso della mostra “di cui costituisce la ‘misura’ e l’indicazione”.¹³⁶ Nella stessa banda erano inserite sorgenti di informazione sonora sensibile che si attivavano al passaggio dello spettatore. Le informazioni potevano essere ascoltate in quattro lingue. L’allestimento realizzato da Boriani e Castiglioni in dialogo con i curatori, era un elemento integrante e fondamentale della mostra che aiutava la concentrazione e l’immersione del pubblico nel viaggio proposto dalla mostra.

Ultimo, ma basilare elemento da prendere in considerazione nell’analisi di *Proposte per un’esposizione sperimentale*, sono i cataloghi. E’ infatti interessante notare come, con il cambiamento delle pratiche artistiche, avvenga una parallela trasformazione della forma catalogo. Il catalogo della Biennale aveva sempre mantenuto un’impostazione a “liste”, con quasi alcun testo critico se non l’introduzione del segretario generale.¹³⁷ Qualcosa già muta nel 1968, quando ogni mostra della Biennale è introdotta sul catalogo da un vero e proprio testo curatoriale. Nel catalogo generale della XXXV Esposizione internazionale, il testo dei curatori, Apollonio e Mahlow, è suddiviso nelle sezioni tematiche che scandiscono la mostra,

¹³³ Idem, p. 15.

¹³⁴ Idem, p. 16.

¹³⁵ G. Marchiori, Le molte polemiche confermano la vitalità della Biennale d’arte, in “La Stampa”, 15 luglio 1970.

¹³⁶ D. Boriani, L. Castiglioni, *Note sulla realizzazione espositiva*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, *Ricerca e progettazione* cit., p. 16.

¹³⁷ Rimando al capitolo *The catalogue*, in C. Ricci (a cura di), *Starting from Venice* cit.

ma non è un saggio o un testo esplicativo, ma un testo frammentario, una sequenza di idee corredata da citazioni di artisti, una serie di affermazioni non sviluppate che fungono da spunto di riflessione. Una volta conclusasi la mostra uscì *Ricerca e progettazione*, il catalogo specifico di *Proposte per un'esposizione sperimentale*. Ricco di saggi scritti appositamente che sviluppavano i temi delle diverse sezioni, il libro si apre con un testo molto perplesso dei curatori Apollonio e Mahlow nei confronti dell'atteggiamento negativo a priori che la critica italiana aveva assunto contro la mostra. Apollonio denunciava la cultura italiana come "retrograda e insensibile rispetto all'evolversi dei fenomeni creativi",¹³⁸ confermando come fosse difficile, pur lavorando in condizioni di estrema libertà, riuscire a proporre qualcosa di nuovo alla Biennale. Il catalogo è un vero e proprio archivio di informazioni e documentazione che contiene le fotografie delle opere e dell'allestimento delle sale, degli *Ateliers* e dei laboratori didattici per i bambini.

Tra le novità della programmazione sperimentale del 1970, si era dato un taglio netto alla partecipazione italiana. La sottocommissione invitò sette artisti selezionati seguendo il criterio e il metodo delineato per *Proposte per un'esposizione sperimentale*: si voleva che fossero rappresentativi delle diverse tendenze dell'arte attuale. Era stato scelto Maurizio Mochetti con due installazioni sonore; Nicola Carrino con i suoi moduli era stato invitato a rappresentare l'Arte povera;¹³⁹ Giulio Paolini in una stanza bianca dai muri impercettibilmente obliqui presentava *Elegia*.¹⁴⁰ C'era poi una grande sala di Agostino Bonalumi e la pittura con Carlo

¹³⁸ U. Apollonio, Considerazioni sulla 35a Esposizione biennale internazionale d'arte cit., p. 1.

¹³⁹ Nicola Carrino, uno dei sette artisti selezionati, aveva deciso di accettare l'invito della Biennale, perché convinto che non si dovesse "lasciare campo libero né alle ben diverse e agguerrite istanze di un riformismo sindacale che voleva la Biennale come 'salon dell'arte italiana', né a quanti avrebbero approfittato di una pausa per riaffermare uno status quo favorevole solo agli interessi di mercato", in L. Mattei, *La Biennale di mezzo*, Priviteri 1972, p. 28, 29.

¹⁴⁰ Per rendersi conto delle reazioni a questi interventi, è interessante il commento di Dino Buzzati, "siamo nell'arte cosiddetta concettuale, oggi di estrema moda, fatta di intuizioni talmente difficili da afferrare che quasi nessuno ci arriva ... Non so se nei due giorni della vernice la sala di Giulio Paolini fosse completata. Io non ho visto che quattro pareti bianche e in mezzo un piedistallo su cui poggiava il frammento di gesso di un volto umano, cioè l'orbita con l'occhio aperto e il sopracciglio ... non sono riuscito assolutamente a capire", D. Buzzati, *'Sculture' che fischiano*, in "Corriere della sera", 1 luglio 1970.

Battaglia e Claudio Verna. Infine Sergio Lombardo con *Sfere con sirena*, sette grandi sfere di resina che contenevano una sirena che scattava appena le sfere venivano mosse dal pubblico.

La selezione degli artisti per la partecipazione italiana avrebbe potuto essere più decisa e meno di compromesso, ma certamente aveva rotto con il passato. Il membro della sottocommissione Giorgio De Marchis fallì nel tentativo di proporre, per il '70, solo una rappresentanza degli artisti dell'Arte povera, che rappresentava l'aspetto più interessante della produzione artistica italiana, oltre ad essere un'eccellenza internazionale. Così i sette italiani rappresentavano una "crociera tra le isole",¹⁴¹ invece che un contesto dialettico. La volontà dei due membri della sottocommissione, Gillo Dorfles e Bruno Munari, di realizzare una "mostra aperta" dove gli artisti avrebbero potuto lavorare in un unico ambiente senza sale né divisioni risultò impossibile a causa dell'eterogeneità della selezione effettuata dall'insieme della commissione. Sembrava più fattibile "rinchiuderli" in sale personali che "arginare quell'arcipelago".¹⁴² L'idea iniziale della sottocommissione di rappresentare i vari aspetti della produzione artistica contemporanea, così da integrare la partecipazione italiana all'ampio discorso della mostra, non si realizzò. Il problema era la sostanziale impossibilità per una commissione di selezione di proporre un unico punto di vista critico. La sezione italiana nel '70 non riuscì a sottrarsi dall'impostazione museografica che si era cercato in tutti i modi di evitare nella Biennale *sperimentale*.¹⁴³

Nonostante la *Biennale/ricerca* non sia stata realizzata esattamente come nei progetti, era difficile riconoscere "la pianta antica del grande 'salon'" in cui erano passati "chilometri di pittura".¹⁴⁴ Era la prima volta che gli spazi sacrificati del padiglione erano adattati alla mostra e non era la mostra a doversi adattare ad essi. La Biennale del 1970 sembrava segnare la fine di un'epoca, la fine della centralità

¹⁴¹ T. Trini, *Contro il mal di Biennale*, in "Domus", n. 487, giugno 1970.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ S. Orienti, Una rassegna internazionale che vorrebbero circoscrivere, in "Il popolo" 1 luglio 1970.

¹⁴⁴ G. Marchiori, Le molte polemiche confermano la vitalità della Biennale, cit.

del pittore munito di tavolozza e dello scultore munito di scalpello, lasciando spazio all'“operatore estetico” e ai concetti che questo elaborava. *Proposte per un'esposizione sperimentale* aprì la breccia nelle mura fortificate della Biennale erette da un mondo *fin de siècle*, aristocratico e decadente, che sembrava già così lontano. L'importantissimo ruolo informativo che la Biennale svolgeva nel mondo di ieri, lasciava campo alla “storia di ieri e di oggi” che faceva parte dell'esperienza di tutti.¹⁴⁵

Gravissimo errore sarebbe ripensare a mostre che vogliano figurare un museo ideale oppure celebrare artisti quali insostituibili maestri. Qualsiasi tipo di mitizzazione non può che rivelarsi anacronistico riguardo le aspettative della civiltà a venire,¹⁴⁶

scriveva Umro Apollonio sancendo così la demitizzazione della storia dell'arte prodotta dalla Biennale qual era stata fino a quel momento. *Proposte per un'esposizione sperimentale* aveva scardinato lo schema di lettura tradizionale, offrendo al pubblico un'esperienza, un viaggio, che per la prima volta lo metteva al centro, destinatario unico. La Biennale del 1970 aveva cauterizzato fino all'osso le piaghe funzionali della Biennale, ne azzerò la storia e propose una nuova e possibile strada da percorrere.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ U. Apollonio, Considerazioni sulla 35° Esposizione biennale internazionale d'arte cit.

3. TRANSIZIONE

La situazione istituzionale nel 1972

Questa nomina anziché risolvere l'annoso problema di uno statuto democratico per la Biennale, contribuisce ancora una volta allo svilimento di questa cruciale istituzione italiana già così compromessa.¹

Il 31 marzo 1971 il personale della Biennale inviava alle autorità governative e locali competenti un telegramma poi affisso come manifesto a Venezia.² Il personale si dichiarava “vivamente preoccupato” per la situazione di blocco delle attività dell'ente e rilevava come fossero a disposizione soltanto tre mesi per l'organizzazione e la realizzazione delle manifestazioni del 1971. Il personale sottolineava come fosse già trascorso il tempo utile per la realizzazione delle “manifestazioni sperimentali e di ricerca”, come avveniva dal 1969, e imputava la colpa “agli impedimenti frapposti da sei mesi dalle forze politiche romane alla nomina dei direttori e l'intollerabile ritardo conseguente”.³ Il comunicato ebbe molta eco sulla stampa e attirò l'attenzione del Governo presieduto da Emilio Colombo. Il Governo di centro-sinistra di Colombo era quadripartito e rappresentava “una formula sempre più logora”⁴ in cui vigeva una feroce lottizzazione politica, unica maniera che i quattro partiti avevano per mantenere l'alleanza. La complicata situazione governativa ricadde sulla Biennale in un delicato periodo di transizione. Per dare un immediato segno di normalizzazione gestionale, il Governo nominò commissario straordinario della Biennale un membro del Consiglio di Stato, Filippo Longo. Il Governo aveva intenzione di riprendere il controllo dell'ente veneziano

¹ *A proposito della Biennale d'arte*, in “Il Messaggero”, 3 luglio 1971. La lettera fu sottoscritta da quarantasei critici e artisti italiani.

² Manifesto 15 maggio 1971, busta 247, *Assemblea del personale*, FS, AV, ASAC.

³ Comunicato stampa A/71, Venezia 31 marzo 1971.

⁴ G. Crainz, *Il paese mancato* cit., p. 412. Il Governo era formato da una coalizione composta da DC, PSI, PSDI, PRI.

per far cessare l'esperienza di autogestione del personale che stava diventando un pericoloso precedente. Nel riprendere le redini della Biennale, il Governo sostenne che, dopo il '68, fosse avvenuto uno scollamento dell'arte dal pubblico e dal mercato, per "un'avanguardia che indulgeva al cerebralismo".⁵ Questa stoccata era mirata a seppellire la mostra sperimentale del '70 per far affondare le sue proposte aperte e innovative, per un più sicuro ritorno all'ordine gestionale e estetico. In realtà anche questo Governo, come quelli precedenti, non si voleva assumere la responsabilità di concedere la realizzazione delle istanze espresse a tutti i livelli da una cultura responsabile e democratica che voleva la Biennale gestita in maniera autonoma dalla politica. La volontà di "rimettere ordine nella gestione confusa dell'ente",⁶ con l'edizione del 1972, avveniva nel momento in cui il Senato approvava la nuova legge per la Biennale, frutto dell'unificazione delle proposte dei quattro partiti di Governo.⁷ Infatti, per sbloccare i finanziamenti e le nomine che avrebbero permesso l'attuazione delle manifestazioni per l'anno in corso e quello successivo, ad aprile la legge era stata approvata per decreto dal Consiglio dei ministri, benché dovesse ancora passare all'approvazione della Camera. Di conseguenza si poteva procedere con le nomine dei dirigenti dei settori della Biennale che mai come in questo caso dipesero dalla contrattazione politica.⁸ Il Partito socialista ottenne le arti figurative insediando Mario Penelope come vice-commissario.⁹ In cambio i socialisti dovettero accettare il democristiano Gian Luigi

⁵ G. Obici, *Lo sfacelo della Biennale*, in "Paese Sera", 24 maggio 1971.

⁶ P. Rizzi, *L'anno zero*, in "Il Gazzettino", 26 agosto 1971.

⁷ T. Codignola, *Una Biennale nuova*, in "Avanti!", 22 luglio 1971.

⁸ Il ministro da cui dipendevano le nomine era il socialdemocratico Matteotti. Sua la nomina del democristiano Gian Luigi Rondi alla direzione del cinema che aprì la polemica. Rondi aveva preparato un "programma di ristrutturazione" della mostra già approvato da Fanfani. Fu il socialista Finocchiaro, responsabile della commissione cinema del PSI, che avanzò la richiesta che la nomina del direttore del settore cinema avvenisse contemporaneamente alla nomina dei direttori degli altri settori della Biennale per non ritardare ulteriormente la realizzazione delle manifestazioni. Cfr. *Ancora congelata la nomina del direttore della Mostra di Venezia*, in "Corriere della Sera", 27 aprile 1971.

⁹ I socialisti, sulla base della grande attività di promozione di proposte di legge che dal 1956 portavano avanti per il rinnovamento dello statuto, e dal momento che la legge approvata in Senato doveva moltissimo al loro apporto, potevano dettare le loro condizioni. I vice-commissari furono nominati da Filippo Longo il 12 giugno 1971, adnkronos n. 131 del 12 giugno 1971.

Rondi al cinema, nomina che aprì una gravissima spaccatura tra gli autori cinematografici. Allo stesso modo la nomina di Penelope aprì una polemica nel mondo dell'arte. Dapprima un secco editoriale su "Flash art" di Giancarlo Politi decretava come Penelope fosse l'uomo "meno qualificato e competente", sostenendo che "la sola esperienza nel campo delle arti figurative ... la ebbe con la galleria che portava il suo nome e che raccolse molta parte del sottobosco artistico italiano".¹⁰ Poco dopo il quotidiano il "Messaggero" pubblicò una lettera sottoscritta da quarantasei artisti e critici italiani.¹¹

La nomina di Mario Penelope ... è un'ulteriore manovra dilatoria dei partiti al Governo motivata piuttosto da miopi e contingenti interessi politici che dalla responsabilità e dall'impegno che loro competono, di tutelare gli alti valori artistici e culturali che quella istituzione persegue nelle sue finalità.¹²

I firmatari chiedevano chiarimenti alle autorità per l'"inaccettabile" nomina di una "persona che non ha mai svolta nessuna attività qualificata nel campo dell'arte e della critica d'arte".¹³ La nomina di Penelope era percepita come un passo indietro rispetto allo statuto democratico in discussione negli stessi giorni in Senato.

Segretario generale del Comitato italiano dell'Associazione internazionale delle arti plastiche affiliato all'UNESCO, a capo della sezione artistica della Commissione culturale del Partito Socialista, Penelope negli ultimi anni aveva riempito le pagine del quotidiano socialista "Avanti!" sulla questione della riforma della Biennale. Era stato il portavoce del ricorso al Consiglio di Stato per impedire la realizzazione della Biennale del 1970.¹⁴ Pur lambendo il mondo dell'arte, Penelope non aveva i titoli per dirigere la Biennale e la sua nomina sembrava sancire il perpetrarsi dell'"asservimento della cultura alla politica" e dei metodi di "sottogoverno": era una questione di prestigio e di competenza.¹⁵

¹⁰ G. Politi, *Diciamo no alla Biennale di Venezia*, in "Flash Art", n. 25-26, giugno-luglio 1971.

¹¹ Tra i firmatari, Nello Ponente, Gillo Dorfles, Marisa Volpi, Achille Bonito Oliva, Pietro Consagra, Giulio Turcato, Piero Dorazio, Mariol Ceroli, Paolo Fossati, Antonio Del Guercio.

¹² *A Proposito di Biennale*, in "Il Messaggero", 3 luglio 1971.

¹³ Idem.

¹⁴ Per i dettagli della questione cfr. L. Mattei, *La Biennale di mezzo* cit.

¹⁵ A. Frullini, *Le mani sulla Biennale*, in "Il Messaggero", 16 luglio 1971.

Il 20 luglio 1971, il Senato approvava il nuovo statuto della Biennale di Venezia. Si era certi che la legge sarebbe stata varata entro la legislatura ed era anche per questo motivo che le polemiche erano così aspre. Non si spiegava il perpetrarsi di una situazione che ricordava la gestione delle biennali precedenti al '68, pur con una legge innovativa in dirittura di arrivo. La nuova legge avrebbe infatti sancito un'ampia autonomia della Biennale dalla politica, come veniva richiesto dal 1948. La Costituzione italiana, all'articolo 33, prevedeva che le istituzioni di cultura potessero darsi ordinamenti autonomi con la formazione di organi direzionali artistico/culturali e democratico/rappresentativi.¹⁶ L'articolo 1 della legge in discussione definiva la Biennale "istituto di cultura democraticamente organizzato", con lo "scopo di fornire, a livello internazionale, documentazioni e comunicazioni ... assicurando piena libertà di idee e di forme espressive".¹⁷ Di conseguenza, doveva promuovere "in modo permanente, iniziative idonee alla conoscenza, alla discussione e alla ricerca", offrendo condizioni "atte a realizzare nuove forme di produzione artistica" e "agevolando la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale".¹⁸ Questa legge non entrò in vigore se non un anno e mezzo più tardi e decisamente modificata. In veste di vice commissario straordinario della 36a Biennale, Mario Penelope dichiarò che avrebbe operato la "sostanziale modificazione nei metodi di direzione, di gestione e di organizzazione ... consentendo la pratica sperimentazione" del Disegno di legge approvato in Senato.¹⁹

A seguito dell'interrogazione parlamentare liberale che richiedeva al ministro della Pubblica istruzione e del Turismo "lumi sulla persona di Mario Penelope", il 1 agosto 1971 i socialisti diffusero una sua biografia, cfr. *L'autobiografia di Penelope*, in "Lo Specchio", 1 agosto 1971.

¹⁶ "Le istituzioni di alta cultura, università ed accademie, hanno il diritto di darsi ordinamenti autonomi nei limiti stabiliti dalle leggi dello Stato", art. 33 della Costituzione italiana.

¹⁷ Testo degli articoli approvati, in sede redigente, dalla 6° Commissione permanente del Senato, risultante dall'unificazione dei ddl n. 22, 279, 526 e 576A, in G. Di Genova, *Periplo delle cosiddette peripezie* cit., p. 213.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Biennale di Venezia: dichiarazione Penelope*, adnkronos, 12 giugno 1971.

"La Biennale di Venezia ritiene che, pur nel rispetto formale delle vigenti norme statutarie dell'Ente, la preparazione e l'organizzazione della 36a Esposizione internazionale d'arte ... nello spirito e nella forma, i principi finalistici e i criteri organizzativi contenuti nella nuova regolamentazione già approvata da uno dei due rami del parlamento, anche nella previsione che, durante la manifestazione, essa possa legislativamente divenire operante", Progetto per il Piano delle attività della 36a

Penelope, da moderato qual era, sottolineò a più riprese che la sua nomina era dovuta a un “provvedimento di emergenza” e che fosse una “soluzione assolutamente provvisoria” in attesa che il parlamento varasse definitivamente la nuova legge. Penelope e il suo partito chiedevano che la 36a Biennale potesse sperimentare la nuova struttura e i principi stabiliti nella legge di riforma già passata al Senato e in discussione in Parlamento. Questo significava che, stando alla nuova legge, Penelope sarebbe stato “vice commissario per le arti figurative”, una funzione essenzialmente di coordinamento che non poteva interferire nelle scelte artistiche e culturali, lasciando completa autonomia alla Sottocommissione. Il ruolo di quest’ultima, poi, non sarebbe più stato limitato agli inviti degli artisti per la sezione italiana, ma avrebbe dovuto “studiare, proporre e realizzare” il piano di tutta l’esposizione. La Sottocommissione²⁰ si riunì la prima volta il 15 novembre del 1971 e il 17 gennaio 1972, rendeva ufficiale il *Progetto per il piano delle attività della Biennale del ‘72*.²¹

La 36a Esposizione internazionale d’arte si sarebbe articolata in molteplici sezioni, esprimendo nei suoi diversi aspetti di documentazione, informazione, sperimentazione, un’analisi della situazione della cultura artistica nel mondo, superando ogni parziale e settoriale angolazione, limitata cioè, alla presentazione, sia pur valida ma sempre unilaterale e discriminatoria, di una prevalente tendenza estetica o di una direzione di ricerca a senso unico. La stessa dialettica che anima, vitalizzandolo, l’esteso e variato panorama delle idee e delle ricerche attuali nel campo dell’arte, avvalorò il criterio che è stato seguito nell’impostazione generale di questa Biennale, la quale tende a rappresentare, nelle sue più opposte polarizzazioni, la tensione problematica che caratterizza l’odierna cultura nelle sue istanze di rinnovamento della società.²²

Esposizione Biennale internazionale d’arte (presentato alla riunione dei Commissari dell’11 dicembre 1971), busta 275, *Progetto per attività Biennale*, FS, AV, ASAC.

²⁰ La Sottocommissione era formata dai critici Marco Valsecchi, nominato dal Ministero per la Pubblica Istruzione, Francesco Arcangeli nominato dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo e Giuseppe Marchiori, nominato dal Comune di Venezia, dagli scultori Andrea Cascella e Quinto Ghermandi, dal pittore Mauro Reggiani, dallo stesso vice commissario Penelope e dal segretario Deuglesse Grassi.

²¹ Progetto per il piano delle attività della 36a Esposizione Biennale internazionale d’arte (presentato alla riunione dei Commissari dell’11 dicembre 1971), busta 275, *Progetto per le attività*, FS, AV, ASAC.

²² M. Penelope, *Introduzione*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d’arte*, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. XVII.

Le Giornate del cinema

Impegno civile e partecipazione allo sforzo
per il miglioramento complessivo della società:
una cifra sovente dimenticata degli anni Settanta,
liquidati troppo spesso solo come 'anni di piombo'.²³

In attesa della legge che sembrava stesse per essere proclamata che avrebbe garantito l'autonomia culturale e gestionale alla Biennale, la nomina "antidemocratica" di Gian Luigi Rondi alla Mostra del cinema, avvenuta il 20 luglio 1971, rinsaldò il fronte della contestazione degli autori cinematografici.²⁴ La breve ed esaltante esperienza di autogestione realizzata al Lido dagli autori cinematografici durante i giorni della contestazione, aveva mostrato come fosse possibile un'istituzione gestita in maniera indipendente dalla politica. Oltre ad essere stata un modello per la nascita dell'Assemblea del personale, quell'esperienza segnò una generazione di autori cinematografici che, da quel momento, proseguirono il dibattito e la lotta per un cinema democratico. Questo fronte di protesta vedeva l'alleanza delle due principali associazioni degli autori cinematografici, l'ANAC e l'AACI. Considerando la nomina di Rondi come una sfida, gli autori si riunirono nel Comitato lavoratori autori attori critici spettatori cinematografici italiani, e l'11 giugno 1971, chiesero ufficialmente al presidente del Consiglio Colombo che fosse loro affidata per un anno la gestione della Mostra del cinema di Venezia.²⁵ Come già aveva richiesto sotto altra forma nel 1968, il comitato sollecitava la gestione culturale della Mostra, per garantire un festival democratico e aggiornato,

²³ B. Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino, 2009, p. 138.

²⁴ La nomina del critico cinematografico reazionario era stata fatta a tavolino come quella di Penelope, cfr. J. Nobecourt, *Après les décisions de M. Rondi La querelle du Festival de Venise*, in "Le Monde", 17 giugno 1971.

²⁵ "Le tre grandi confederazioni sindacali dovrebbero designare degli esperti in rappresentanza di tutti i fruitori del mezzo cinematografico", *Lettera a Colombo*, in "Il Messaggero", 22 giugno 1971. La richiesta veniva fatta dalle tre organizzazioni sindacali dei lavoratori dello spettacolo, le due associazioni degli autori cinematografici, la società attori italiani e "le più rappresentative organizzazioni democratiche del pubblico". Nello stesso momento Elio Petri annunciava un contro festival a Marghera, C. Giovetti, *Petri annuncia un contro festival*, in "Gazzettino", 18 giugno 1971.

nonostante la legge di riforma non era ancora stata varata.²⁶ Il comitato comunicava che se la richiesta non fosse stata ascoltata, avrebbe proposto delle attività “per supplire al vuoto”.²⁷ Così fu. Dal 28 agosto al 3 settembre 1972, mentre al Lido si inaugurava la XXXIII Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica, a Venezia si teneva la prima edizione delle Giornate del cinema italiano.²⁸ Irradiando da Campo Santa Margherita, fino a raggiungere Porto Marghera e Mestre, le Giornate del cinema erano una “struttura” democratica, gestita dalle associazioni degli autori cinematografici.²⁹ Non volendo essere un’antibiennale né offrire “un’alternativa istituzionale alla manifestazione ‘ufficiale’ del Lido”, le Giornate del cinema volevano essere una “testimonianza concreta di dissenso”, una contro-presenza.³⁰ Le Giornate del cinema italiano miravano a dimostrare la possibilità delle persone di cultura a gestire, ma anche a creare istituzioni e manifestazioni culturali indipendentemente dalla politica. Le Giornate del cinema avevano assunto come elemento centrale il problema della funzione sociale dell’opera filmica, aprendo la strada a nuove prospettive di ricerca e dibattito.³¹

La ricerca di un contatto diretto con il pubblico era alla base della formula delle Giornate del cinema che si articolavano in una serie di proiezioni, dibattiti, seminari aperti a tutti, senza cerimonie ufficiali e senza autorità. Per una decina di giorni si susseguirono incontri quotidiani tra autori e pubblico, durante i quali erano discussi i

²⁶ “Dopo la contestazione degli istituti culturali logori e in definitiva anticulturali esplosa nel 1968, la nomina di Rondi alla Mostra cinematografica di Venezia non è che la riprova di una volontà politica della maggioranza governativa avversa a cambiare le cose della Biennale con l’approvazione di un nuovo statuto democratico aperto veramente alle forze culturalmente vive del Paese”, C. C. , *Una Biennale che scotta*, in “Il Messaggero”, 6 giugno 1971.

²⁷ *Autogestione della Mostra*, in “Paese sera”, 25 giugno 1971.

²⁸ “La distanza si fa invece assai più considerevole se, dalle valutazioni geografiche passiamo a quelle politiche e culturali”, L. Micciché, *Si sono aperte ieri a Venezia le Giornate del cinema italiano*, in “Avanti!”, 29 agosto 1972. Nel 1965 Micciché è stato il fondatore della più innovativa rassegna cinematografica italiana: la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro.

²⁹ Le Giornate del cinema erano realizzate dalle associazioni degli autori e attori cinematografici AACI, ANAC e SAI, dall’ARCI con le tre principali confederazioni sindacali, CGIL, CISL, UIL (i delegati sindacali dei chimici, dei metalmeccanici, dei ferrovieri, dei portuali, degli edili e dei dipendenti comunali) con il sostegno di PCI, PSI. Ugo Pirro disse: “Noi non siamo un festival, siamo una struttura che si sta formando in modo nuovo”, P. Zanotto, *‘Giornate’ come struttura*, in “Avvenire”, 27 luglio 1973.

³⁰ L. Micciché, *Si sono aperte ieri a Venezia le Giornate del cinema* cit.

³¹ M. Maddalena, *La Biennale non si farà*, in “Il Manifesto”, 24 luglio 1973.

meccanismi di produzione e distribuzione e gli aspetti stilistici e formali dei film appena visti.³² Il pubblico pagava un biglietto a prezzo simbolico e l'impressione era di “un happening più che di un festival”.³³ Tra gli autori e il pubblico il rapporto era orizzontale, di scambio reciproco. Come sosteneva Francesco Maselli, segretario dell'ANAC, l'obiettivo era di organizzare un tipo di manifestazione totalmente sganciata da ogni contaminazione politica, mondana e mercantile e direttamente collegata con la popolazione veneziana e con gli operai di Mestre e Marghera. La manifestazione doveva essere capace di dar vita a iniziative di sperimentazione e di ricerca, per diffondersi in tutto il territorio nazionale.³⁴

La seconda edizione delle Giornate si tenne a luglio del 1973, mentre in Parlamento si discuteva ancora la legge per la riforma della Biennale. L'obiettivo espresso nel comunicato stampa della seconda edizione, era cercare e realizzare un collegamento con tutto l'arco delle “forze democratiche” veneziane, suscitando l'interesse degli enti locali. Si voleva innovare una tradizione che non poteva essere “degradata ulteriormente”, coinvolgendo la “cultura democratica e antifascista nell'impegno di attuazione”. Le Giornate volevano essere “un ponte” ideale, un esempio concreto per una Biennale trasformata nelle strutture e nei contenuti. La seconda edizione occupò interamente la scena mediatica e culturale poiché, a causa della mancata approvazione dello statuto, nel 1973 non si poterono organizzare né la mostra del cinema, né il festival di teatro. Questa seconda edizione ebbe un tale impatto che era diventata convinzione diffusa che, più che dalla legge, le indicazioni per il rinnovamento dello statuto avrebbero dovuto venire dalle Giornate del cinema. Il pubblico non era più quello “borghese” che si vedeva a Venezia durante il Festival internazionale d'arte cinematografica, ma era formato da giovani provenienti da ogni parte d'Italia che invadeva la città con zaino e sacco a pelo. Venezia si trovò protagonista assoluta: ci si accorse che si era creato il contesto perfetto, l'habitat

³² I principali organizzatori furono Ugo Pirro, Massimo Andrioli, Francesco Maselli, Giovanni Arnone e Cesare De Michelis.

³³ D. Meccoli, *Un esperimento utile in attesa della Biennale*, in “Epoca”, 13 settembre 1973.

³⁴ F. Z., *'Biennale': una lotta legata alla riforma delle strutture culturali*, in “l'Unità”, 22 giugno 1973.

ideale per manifestazioni culturali “aperte” e diffuse sul territorio. Il successo delle Giornate del cinema portò a considerarle immediatamente come un modello per la definizione della nuova Biennale, tassello essenziale che riassume in un'esperienza concreta di autogestione culturale, la non più procrastinabile esigenza di cambiamento.

La Biennale del 1972. Il ritorno all'ordine

“Storicizzare, conservare, tranquillizzare”
sembravano essere le parole d'ordine.³⁵

Malgrado fosse ancora vigente lo statuto del 1938, l'Esposizione del 1972 si sarebbe mossa sulle linee indicate da quella che si pensava sarebbe stata la nuova legge per la Biennale. Stando a questa premessa, le mostre dell'Esposizione internazionale d'arte di quell'anno e avrebbero dovuto seguire le tre direttrici che avrebbero caratterizzato le future funzioni della Biennale: documentazione, informazione, sperimentazione.³⁶ La sperimentazione che costituiva la grande innovazione della futura Biennale, voleva essere realizzata dettando un tema generale alla XXXVI Esposizione internazionale d'arte. Il dibattito su un tema generale da assegnare all'Esposizione internazionale d'arte era emerso per la prima volta durante la riunione internazionale convocata nel dicembre del 1969, per discutere il progetto per la Biennale sperimentale del 1970.³⁷ In quell'occasione Dell'Acqua e il Comitato di lavoro del personale cercarono il dibattito e il confronto con i paesi stranieri, aprendo l'istituzione allo scambio, alla sincera ricerca di idee e soluzioni che permettessero il superamento dei limiti della struttura espositiva. Nel 1971 si cercò di portare avanti la definizione di un modello per una Biennale tematica, ma non vi erano i tempi per un ulteriore confronto con i paesi stranieri. Il lavoro iniziato dalla Biennale per una trasformazione radicale della struttura della mostra internazionale, compiuto nel 1969, si interrompeva con la gestione Penelope, che aveva l'incarico di realizzare una mostra tradizionale nei tempi previsti. Dopo due edizioni meno canoniche e molto criticate, la XXXVI Esposizione internazionale d'arte voleva tornare a dare un rassicurante quadro della situazione artistica

³⁵ E. Francalanci, *36a Biennale di Venezia*, in “Art International”, Summer 1972, p. 95

³⁶ Comunicato stampa 30 maggio 1972, 45/B/72, busta 282, *Comunicati stampa*, FS, AV, ASAC.

³⁷ Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale, Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970, busta 227, *Comitato lavoro*, FS, AV, ASAC.

internazionale. Questo panorama ambiva a superare “ogni parziale e settoriale angolazione”, cioè non a presentare, come era parso fosse successo nel 1970, esclusivamente una tendenza in maniera discriminatoria e unilaterale.⁴ Inoltre, la Biennale del '72 voleva “investire e penetrare la città tutta mediante l’uso di tutte le possibili sedi di dignitosa capacità ricettiva”.³⁸ Proprio la scelta del titolo dell’esposizione sembrò permettere questo tipo di impostazione, che si voleva allontanare dall’univocità delle edizioni più recenti.

Opera o comportamento si propone di mettere in evidenza l’attuale reale e drammatico dibattito della situazione artistica nel mondo di oggi. Senza distinzioni di età, gli artisti che credono ancora nell’opera come comunicazione duratura d’un “messaggio” ... saranno posti direttamente a confronto con gli artisti che all’opera non credono più e fidando nell’equazione arte-vita, praticano le forme più varie del comportamento.³⁹

Opera o comportamento era il “quadro di interessi e di ricerche” sul quale si sarebbe incentrata la sezione italiana. I paesi stranieri erano invitati a “riferirsi” o “allacciarsi” al “tema suggerito”.⁴⁰ Il “tema operativo” dato alla sezione italiana avrebbe dato il “valore etico e culturale”, cioè l’indirizzo, a tutta l’esposizione che avrebbe così raggiunto “una maggiore unità concettuale di allestimento”.⁴¹ Il titolo voleva rendere evidente il dibattito “critico, reale e drammatico” della situazione artistica attuale,⁴² proponendo il confronto tra due posizioni opposte nelle pratiche

³⁸ 36a Esposizione biennale internazionale d’arte, Resoconto sommario della riunione della Sottocommissione, 15 novembre 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

³⁹ Appunti su riunione commissari 13 novembre 1971, busta 247, *Varie interne*, Fondo storico, Serie arti visive, ASAC.

⁴⁰ Il tema non poteva essere vincolante per i padiglioni che mantenevano completa autonomia di scelta. Nel 1972 alcuni paesi aderirono al tema dato dalla Biennale dando interessanti risultati e mostrando come fosse possibile superare la struttura slegata della mostra. L’Austria presentò l’opera di Hans Hollein, il Belgio un omaggio al gruppo Cobra e una performance del gruppo Mass Moving, la Francia presentò Le Gac e Boltanski e la Germania Gerard Richter. Il Giappone anche aderì al tema e l’Olanda presentò Jan Dibbets. Gli Stati Uniti, infine, presentarono numerosi artisti, tra i quali Diane Arbus.

⁴¹ 36a Esposizione biennale internazionale d’arte, Resoconto sommario della riunione della Sottocommissione, 15 novembre 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁴² Comunicato stampa 30 maggio 1972, 45/B/72, busta 282, *Comunicati stampa*, FS, AV, ASAC.

artistiche contemporanee. La mostra voleva essere un confronto diretto, quasi un “incontro-scontro”, per puntualizzare una situazione in atto.⁴³

Il tema ‘opera o comportamento’ si propone di illustrare ... l’alternativa tra chi fa ancora l’opera, dipingendo e scolpendo o con liberi mezzi, credendo ancora di affidarle un messaggio personale così compiutamente sentito da sperarsi di comunicazione universale: e chi invece non credendo più a questo tipo di comunicazione ‘dequalifica’ l’opera a presenza esistenziale o, addirittura, realizzando fisicamente o concettualmente l’equazione arte-vita, ‘si comporta’.⁴⁴

In sostanza l’alternativa proposta dalla Sottocommissione era tra chi l’opera la creava e chi invece la “dequalificava” *comportandosi*, dichiarando la posizione istituzionale predominante. La XXXVI Esposizione internazionale si sarebbe dunque composta di più mostre e dalle partecipazioni nazionali che avrebbero declinato il tema suggerito, a partire dalla sezione italiana. Ogni mostra era curata da una commissione speciale integrata da esperti stranieri; ciascuna mostra era corredata da una documentazione didattico-informativa che doveva presentare al pubblico il contesto storico e culturale preso in esame. Le riunioni della Sottocommissione insistono con enfasi sul carattere “spettacolare” che doveva assumere l’edizione del ‘72.⁴⁵ La mostra del ritorno all’ordine della Biennale dopo la contestazione, doveva essere uno spettacolo, il pubblico si doveva “anche divertire, non come nel 1970”.⁴⁶ La Sottocommissione voleva superare il “baratro di ricerca sofisticata e intellettuale” della precedente edizione che, a parer loro, era stata lontana dalla comprensione del pubblico, per una mostra “viva e dibattuta, attuale”, essenzialmente più facile.⁴⁷

Fu il membro della Sottocommissione Francesco Arcangeli a proporre di incentrare la partecipazione italiana sul tema *Opera o comportamento* e ne sarebbe stato responsabile. Arcangeli era un grande sostenitore della pittura e voleva dimostrare

⁴³ 36a Esposizione biennale internazionale d’arte, Resoconto sommario della riunione della Sottocommissione, 15 novembre 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁴⁴ Riunione della Sottocommissione per la 36a Biennale 12 febbraio 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁴⁵ Idem. Intervento di Francesco Arcangeli.

⁴⁶ Idem. Intervento di Francesco Arcangeli.

⁴⁷ Riunione della Commissione per la mostra ‘Aspetti della scultura italiana contemporanea’, 31 gennaio e 1 febbraio 1972, busta 269, *Aspetti e Schum*, FS, AV, ASAC.

come questa potesse essere ancora competitiva, nonostante si stessero moltiplicando nuove pratiche artistiche. Professore dell'istituto d'arte di Bologna, Arcangeli era molto legato a una pittura "lombarda intrisa di succhi naturalistici",⁴⁸ secondo la lezione ricevuta dal suo maestro Roberto Longhi. Arcangeli era grande sostenitore dei pittori naturalisti, Moreni e Morlotti su tutti, del gruppo degli Otto e del gruppo Origine, ma anche di Mandelli che sosteneva per una forma di "arcaico orgoglio provincialista".⁴⁹ Arcangeli sosteneva anche il lavoro di Alberto Burri per un autentico interesse nei confronti delle avanguardie. Allo stesso modo era affascinato dalla nuova generazione di artisti, in particolare proprio quelli di quell'area concettuale che aveva fatto del comportamento una forma d'arte. Per questo motivo Arcangeli aveva scelto di affiancarsi un giovane critico, già internazionalmente noto, che stava lavorando più di altri con gli artisti "comportamentisti": Germano Celant. Il 16 novembre 1971, su proposta della Sottocommissione, il commissario straordinario della Biennale invitò ufficialmente Celant a far parte della speciale commissione che doveva curare la sezione tematica italiana *Opera o comportamento*.⁵⁰ A quell'epoca Celant aveva già partecipato informalmente a due

⁴⁸ Corrispondenza via email tra chi scrive e Renato Barilli, 13 dicembre 2008.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ A quell'epoca Celant era già coinvolto nell'organizzazione della mostra, anche se non aveva ancora ricevuto l'incarico ufficiale e, quando questo arrivò, prese tempo e non confermò immediatamente. "Accettò, tuttavia, di partecipare agli incontri del 27 e 28 novembre a Roma, e del 5 dicembre a Milano, in cui venne esaminata l'impostazione del lavoro da compiere", *Lettera di M. Penelope a U. Allemandi*, "Bolaffiarte", 12 maggio 1972, Artisti italiani invitati, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC. L'11 dicembre diffuse un proprio comunicato stampa con il quale comunicava di non avere accettato di far parte della commissione per la selezione della partecipazione italiana. Soltanto il 16 dicembre comunicherà ufficialmente al commissario straordinario la sua rinuncia. Le dimissioni - che in realtà non erano tali poiché il critico non aveva mai accettato ufficialmente l'incarico - aprirono un'aspra polemica interna alla sottocommissione. Francesco Arcangeli fu l'unico a cogliere l'essenza delle dimissioni di Celant, quando capì che la situazione all'interno della commissione era per lui "compromissoria e culturalmente negativa", cfr. G. Celant, *Perché il critico Celant ha rifiutato di far parte della Commissione per la selezione Opera o comportamento?*, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

Nel 1970 Celant curò *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla Galleria d'arte moderna di Torino, la prima mostra in un'istituzione pubblica italiana che metteva in relazione l'arte concettuale internazionale con l'Arte povera. Di questa mostra Celant scrisse che sarebbe stata "come antibiennale di Venezia o quasi, noi presenteremo la vera situazione internazionale, mentre loro si affannano ancora con l'arte e la tecnica", Lettera non datata (forse 24 febbraio 1970), Germano

incontri della commissione durante i quali fu discussa ed esaminata l'impostazione del lavoro per la mostra. Il giovane critico era inflessibile su due punti: voleva limitare la partecipazione italiana a quattro artisti e imporre un tema unico ai paesi partecipanti. Ma per la Sottocommissione quattro artisti era un numero impensabile per la partecipazione italiana e il tema non si poteva "imporre" alle partecipazioni internazionali, poiché la convenzione prevedeva che i paesi fossero completamente autonomi dalla Biennale nelle scelte artistiche.⁵¹ Così Celant rinunciò all'incarico spiegando come non condividesse "l'impostazione culturale e metodologica che la Biennale stava assumendo".⁵² A seguito delle dimissioni di Celant, Arcangeli chiamò Renato Barilli per l'incarico di commissario per la sezione *Comportamento*.⁵³ Nel 1970 il giovane critico aveva curato *Gennaio 70 Comportamenti Progetti Mediazioni*, "la prima mostra in Europa di video-oggetti direttamente ricavati dal lavoro degli artisti senza la mediazione del film".⁵⁴ Il tema

Celant a Aldo Passoni, Archivio dei Musei civici di Torino, SMO 685. La mostra di Celant a Torino inaugurava quando a Venezia si teneva la Biennale/ricerca del 1970.

⁵¹ Vedi nota 4 Capitolo 1.

⁵² Infatti il critico non era riuscito a trovare il modo di collaborare con le "forze culturali che consideravo e considero reazionarie, in contrasto con le idee per cui in questi anni mi sono battuto, idee che non mi hanno permesso di condividere l'azione 'governativa' ed il ritorno all'ordine, di tragica memoria, che le forze politiche reazionarie mediante la loro pedina, poste a dirigere e curare la manifestazione, vogliono realizzare nel mondo dell'arte e della cultura". Dinnanzi all'azione "riformistica e restaurativa" della Biennale del 1972, secondo Celant, era necessario prendere una posizione che fosse sia politica che culturale. Nella sua coerenza militante, però, si fece in quello stesso momento la nomea di critico dell'establishment dell'avanguardia, facendo passare per crumiri gli altri giovani critici che invece avevano accettato di lavorare per la Biennale di quell'anno, Renato Barilli su tutti. Perché il critico Celant ha rifiutato di far parte della Commissione per la selezione Opera o comportamento?, Lettera di Germano Celant a Filippo Longo, 16 dicembre 1971, busta 273, Sottocommissione italiana, Cartella Celant, FS, AV, ASAC. Cfr. anche P. Restany, *Ouverture sur le passé. Impasse dans le present*, in "Art International", Summer 1972, p. 86.

⁵³ Nella riunione della Sottocommissione del 15 novembre 1971, vengono definiti i commissari delle mostre ed è riportato "Mostra padiglione Italia – Opera o comportamento- Francesco Arcangeli, Corrado Cagli più un esperto comportamentista (Celant)", 36a Esposizione Biennale Internazionale d'arte, Resoconto sommario della riunione della Sottocommissione, p. 9, 15 novembre 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC. Il nome di Renato Barilli compare accanto a quello di Celant in un documento dello stesso 15 novembre 1971, Piano della 36a Esposizione Biennale approvato il 19 novembre 1971 e viene ufficializzato nella riunione della Sottocommissione dell'8 gennaio 1972.

⁵⁴ G. Schum, *Video-nastri*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte* cit., p. 31. La mostra *Gennaio 70* aveva sostituito per la prima volta lo spazio fisico tradizionale con "il tempo del video-recording", R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, in *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, 3° Biennale Internazionale della giovane pittura, Museo Civico di Bologna, Edizioni

sviluppato dalla sezione italiana sarebbe stato la chiave di lettura di tutte le mostre speciali e delle partecipazioni nazionali che avrebbero aderito.

Per realizzare la funzione di “documentazione” stabilito dalla legge in discussione, la Sottocommissione organizzò *Capolavori della pittura del XX secolo, 1900-1945*. Allestita da Carlo Scarpa nell’Ala Napoleonica del Museo Correr, la mostra presentava ottantotto capolavori dei pittori più rappresentativi del secolo, riuniti “al pari di un *Musée Imaginaire*”.⁵⁵

Da Schwitters a Picasso, da Malevic a Kandinsky, da Braque a Boccioni, da Derain a De Chirico, da Matisse a Morandi, da Chagall a Magritte, da Magnelli a Severini, da Klee a Casorati, da Carrà a Sironi, da Modigliani a Scipione, da Munch a Ben Shan, da Picabia a Kirchner, da Mondrian a Mirò.⁵⁶

La proposta di realizzare questa mostra era stata fatta dal presidente della Sottocommissione, il critico Marco Valsecchi, sostenitore della “polarità” dell’opera d’arte contro il comportamento.⁵⁷ Le opere erano state scelte da una commissione internazionale “con il criterio di indicare la storia della pittura mondiale del nostro

Alfa, Bologna, 1970, p. 10. In quella occasione Barilli aveva illustrato quella che secondo lui era la “coincidenza di opposti”, mettendo cioè insieme video e opere dei “due poli che hanno sotteso con le loro spinte opposte tutta la ricerca del secondo Novecento, a partire dagli anni ’40 –spinta verso l’informe e il disordine da un parte, verso l’ordine e le forme chiuse dall’altra” che secondo il critico ormai coesistevano.

⁵⁵ Progetto per il piano delle attività della 36a Esposizione internazionale d’arte (presentato alla riunione dei Commissari dell’11 dicembre 1971), busta 275, *Progetto per le attività della Biennale*, FS, AV, ASAC.

⁵⁶ M. Bernardi, *La Biennale tra le farfalle*, in “La Stampa”, 10 giugno 1972.

“Questa mostra potrebbe riassumersi nell’ambito che va da Picasso a Fontana”, Appunti riunione della Sottocommissione 8 gennaio 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁵⁷ Valsecchi propose la mostra nonostante i limiti di tempo. Infatti, normalmente le richieste di prestito ai musei di capolavori dei maestri del novecento, dovevano pervenire almeno con un anno di anticipo sulla mostra. Ma Valsecchi assicurò “di poter provvedere ad una cinquantina di opere” e Penelope si dichiarò d’accordo sulla mostra dei capolavori della pittura, dandogli la responsabilità organizzativa. Valsecchi era certo di riuscire a organizzare la mostra pur in tempi proibitivi, utilizzando un vecchio metodo in uso alla Biennale: affiancarsi nell’organizzazione di direttori di musei internazionali, lavorando così direttamente con le istituzioni che avrebbero prestato le opere, velocizzando quindi i tempi. Marco Valsecchi dirà “Con la loro adesione ci siamo assicurati una gran parte delle opere che si trovano nei musei da loro diretti”, Appunti riunione della Sottocommissione 8 gennaio 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

Cfr. 36a Esposizione biennale internazionale d’arte, resoconto sommario della riunione della Sottocommissione 15 novembre 1971, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

secolo”.⁵⁸ La mostra voleva dare le matrici del fare artistico contemporaneo, proseguendo la tradizione espositiva delle mostre storiche della Biennale. Pur con lacune evidenti, la grandiosa esposizione internazionale trovò il plauso generale della critica e del pubblico.⁵⁹

La funzione “informativa” era risolta in tre mostre, la prima delle quali era *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, allestita da Carlo Scarpa nel padiglione centrale ai Giardini. L’organizzazione era stata affidata ai membri della commissione Giuseppe Marchiori e agli scultori Cascella e Ghermandi cui era stato affiancato l’“esperto” Giovanni Carandente. *Aspetti della scultura italiana contemporanea* prendeva in considerazione il periodo 1950-1970 e intendeva dare uno sguardo panoramico della situazione per “dimostrare che la scultura era lingua non già morta bensì mutata nei vocaboli e nella sintassi”.⁶⁰ Il titolo stesso indicava che la mostra non intendeva essere esaustiva, ma prendere in considerazione degli *aspetti*, limitando l’Indagine a “momenti particolarmente significativi”.⁶¹ Nel testo a catalogo Carandente sottolineava come il titolo, pur sembrando “una sorta di rotto della cuffia”, in realtà volesse essere una verifica storica.⁶² Nel suo testo, invece, Giuseppe Marchiori giustificava il titolo sostenendo come fosse stato impossibile riuscire a dare una panoramica che potesse fare il punto della situazione, perché sarebbero occorsi “due anni di tempo e una larghezza di mezzi addirittura utopistica in un paese come il nostro”.⁶³ *Aspetti della scultura italiana contemporanea* era una

⁵⁸ Idem. I commissari della mostra erano: Jacques Lassaigne, Conservatore del Musée de la Ville de Paris; Jiri Kotalik, direttore della Narodni Galerie di Praga; Werner Schmalenbach, direttore del Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen di Dusseldorf; il pittore Mauro Reggiani.

⁵⁹ Come scriveva Tommaso Trini, la mostra era paragonabile al programma televisivo “L’Approdo delle arti”, dove generiche carrellate intendevano informare il pubblico. T. Trini, *Colpita la pietà di Venezia per restaurare la Biennale di Michelangelo*, in “Domus” 513, agosto 1972, p. 47.

L’“Approdo” è stata una delle più longeve trasmissioni culturali della RAI (1963-1972). Era ispirato al programma radiofonico ideato da Adriano Seroni e Leone Piccioni che andò in onda dalla fine del 1944 alla metà degli anni ’50. Seroni sarà membro del Consiglio direttivo della Biennale dal 1974 al 1978.

⁶⁰ G. Carandente, *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d’arte* cit., p. 1.

⁶¹ G. Marchiori, *Aspetti della scultura italiana contemporanea* cit., p. 2.

⁶² G. Carandente, *Aspetti della scultura italiana contemporanea* cit. p. 1.

⁶³ Ibidem.

mostra storico-critica che voleva proporre lo studio delle espressioni più attuali della scultura italiana in riferimento all'evoluzione storica della scultura moderna, attraverso confronti e esempi che ne spiegavano le origini e gli sviluppi. Carandente voleva descrivere al pubblico come, dal dopoguerra, gli scultori italiani avessero davanti ai loro occhi orizzonti diversi rispetto al passato. Il percorso iniziava con Viani, Consagra, Colla, Mastroianni e giungeva agli "operatori estetici" Pascali, Manzoni, Lo Savio.⁶⁴ Il confronto generazionale era anche un modo per far rientrare la mostra nel diaframma del tema generale, proponendo la questione se le opere più recenti si potessero o meno considerare ancora scultura. La diversità delle posizioni e il divario generazionale tra i commissari Marchiori e Carandente emersero nettamente, dando alla mostra un punto di vista critico incerto a partire dalla scelta

⁶⁴ La prima lista di artisti per la mostra era stata presentata da Marchiori nella riunione della Sottocommissione dell'8 gennaio, ma con l'ingresso di Carandente come consulente esterno, questa rosa venne notevolmente ridotta. Carandente era convinto che la lista presentata fosse più adatta a una mostra antologica e non a una mostra come "Aspetti" che già dal titolo affermava voler analizzare le possibilità e le prospettive che si aprivano alla scultura contemporanea all'interno di un ambito cronologico definito. Per Carandente la lista avrebbe potuto essere formulata soltanto dopo un lavoro di riflessione comune. Per questo motivo la mostra avrebbe avuto senso soltanto partendo dal 1972, perché per pensare a una mostra di scultura era necessario prendere in considerazione gli artisti contemporanei, "perché la mostra deve essere viva", soprattutto dato il carattere della 36a Biennale. La prospettiva di Carandente voleva cercare a ritroso i nodi cruciali, i "sintomi di rottura" diventati essenziali per comprendere l'oggi, voleva ci fosse più coraggio nel taglio critico della mostra per "attuare una mostra vera". Carandente avrebbe voluto una rosa di nomi limitata a dodici, massimo venti artisti, sulla scia della sezione italiana. Bisognava che la commissione concordasse sul punto di partenza e pensasse di fare una mostra che partisse dal dopoguerra e che si concludesse con un'ipotesi aperta, "in maniera che il pubblico capisca come la scultura oggi non esista più, come negli ultimi artisti di oggi affiori il comportamento", proponendo un'operazione storica e critica attraverso una scelta rigorosa e ristretta. La mostra sarebbe stata allestita da Carlo Scarpa ed era essenziale studiare lo spazio. Con più di venticinque artisti non ci sarebbero più state sale a disposizione. Il 1 febbraio 1972, al termine della riunione della commissione preposta, si decise che Colla avrebbe aperto la mostra e Fontana e Melotti sarebbero stati i precursori. Come scriveva Marchiori nel testo a catalogo, ciò che nei progetti iniziali avrebbe dovuto essere una mostra storica da Medardo Rosso fino alla "nuova scultura" attraverso un arco di tempo di oltre settant'anni, per ragioni eminentemente contingenti di tempo e finanziamenti era diventata impraticabile. Più agevole era dunque optare per offrire degli Aspetti, appunto, delle prospettive, limitando l'arco cronologico agli ultimi venti anni, proprio da Fontana e Melotti il cui lavoro era stato recentemente chiarito dagli scritti dei giovani critici Enrico Crispolti e Paolo Fossati. Riunione della Sottocommissione per la mostra Aspetti della scultura italiana, 1 febbraio 1972, busta 269, *Aspetti della scultura italiana*, FS, AV, ASAC.

degli artisti.⁶⁵ Per la mostra che voleva presentare uno sviluppo il cui obiettivo era l'attualità, il taglio critico era essenziale.⁶⁶

Aspetti della scultura italiana era affiancata e integrata da una mostra internazionale, *Sculture nella città*. Allestita nel cortile di Palazzo Ducale e nei *campi* di Venezia, la mostra si componeva della selezione che i commissari dei paesi partecipanti erano stati invitati a fare dalla Sottocommissione responsabile: ognuno aveva dovuto scegliere un'opera di scultura che si adattasse allo spazio pubblico.⁶⁷ *Sculture nella città* era lo stesso titolo della famosa mostra che Carandente aveva organizzato con enorme successo a Spoleto dieci anni prima e il confronto fu inevitabile.⁶⁸ Emerse immediatamente un problema: Venezia con il suo tessuto urbanistico e decorativo di grande fragilità e bellezza, "rigettava" le sculture moderne che apparivano così completamente decontestualizzate.⁶⁹ Il giorno dopo l'inaugurazione le sculture nel cortile di Palazzo Ducale sembravano abbandonate, e quelle installate nei *campi* della città vennero utilizzate in maniera alternativa dai cittadini che diedero una funzione agli intrusi. Nonostante il fallimento dell'esperimento, *Sculture nella città* rappresentò il primo tentativo di uscita dai Giardini, sede tradizionale dell'Esposizione internazionale.⁷⁰

La funzione "informativa" si esauriva con la mostra della *Grafica sperimentale per la stampa*, allestita nell'ala Pastor del padiglione centrale ai Giardini.⁷¹ La mostra si proponeva di tracciare un orizzonte critico della "situazione attuale di questo settore della creazione artistica", confermando l'apertura prevista dal nuovo regolamento

⁶⁵ M. De Micheli, *Tutti qui gli scultori?*, in "l'Unità", 25 luglio 1972.

⁶⁶ Intervento di G. Marchiori, Riunione della Sottocommissione per la mostra *Aspetti della scultura italiana*, 1 febbraio 1972, busta 269, *Aspetti della scultura italiana*, FS, AV, ASAC.

⁶⁷ Le uniche indicazioni che la commissione diede ai commissari per la selezione delle opere, furono: "delle dimensioni minime di m. 2 e massime di m. 4 di altezza, in materiale resistente agli agenti atmosferici. Le spese relative al trasporto graveranno sui singoli paesi", idem.

⁶⁸ G. Carandente, *Una città piena di sculture*, Electa editori umbri, Perugia, 1992.

⁶⁹ "The pieces looked strained and isolated, desolated and affected in an environment already self-sufficient in terms of art and urban design. The ideal of public service in the absence of a public iconography or public interest cannot give public sculpture relevance", L. Alloway, *The public sculpture problem*, in "Studio International", October 1972.

⁷⁰ F. Longo, *Prefazione*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte* cit., p. XII.

⁷¹ La mostra era organizzata da Luca Crippa e Italo Mussa.

verso le nuove discipline artistiche.⁷² La Biennale del 1972 prevedeva anche alcune mostre speciali⁷³ tra le quali è da rimarcare *Quattro progetti per Venezia* che rappresentava il ritorno dell'architettura in Biennale dopo il tentativo del 1968.⁷⁴ In due sale del padiglione centrale ai Giardini, la mostra illustrava i progetti che Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Kahn e Isamu Noguchi avevano realizzato, su commissioni pubbliche, per quattro infrastrutture per Venezia mai realizzate. La mostra presentava le occasioni che Venezia aveva mancato.⁷⁵

Dopo dieci anni il Capo dello Stato tornava a inaugurare la Biennale, segno che per il Governo la Biennale, come un figliol prodigo, era tornata ad essere l'istituzione ufficiale di sempre, facendo cadere nell'oblio la contestazione avvenuta soli tre anni prima.

⁷² Progetto per il piano delle attività della 36a Esposizione biennale internazionale d'arte, 11 dicembre 1971, busta 275, *Progetto per le attività*, Fondo storico, Serie arti visive, ASAC.

⁷³ *Venezia: ieri, oggi e domani*, era una mostra storica di disegni relativi all'iconografia della città, allestita nel padiglione Venezia ai Giardini e organizzata da Toni Toniato e Sergio Pozzati cfr. il catalogo generale *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte* cit., p. 145 e segg; *Grafica d'oggi* a Cà Pesaro, organizzata da Andrea Emiliani, era una mostra di progetti sperimentali per la pagina stampata che avrebbe proposto bozzetti originali per porre l'accento "sull'opera di rinnovamento in atto nel campo delle comunicazioni visive", cfr. *Grafica d'oggi*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1972.

⁷⁴ I commissari della mostra erano Carlo Scarpa, direttore dell'Istituto universitario di architettura di Venezia; Carlo Ottolenghi, presidente degli Ospedali civili riuniti di Venezia; Francesco Fabris Favero, presidente dell'Azienda autonoma turismo di Venezia; Cesare Lombroso, presidente dell'Azienda autonoma turismo di Jesolo; Giusto Tolloy presidente del Comitato d'iniziativa per la Metropolitana veneta e Renzo Salvadori, segretario.

⁷⁵ A gennaio, cioè quando il programma per le manifestazioni del '72 era quasi definito, inizia il carteggio tra Graziella Lonardi e Mario Penelope. La fondatrice e direttrice degli Incontri internazionali d'arte, propose al vice commissario della Biennale una mostra che certamente avrebbe definito in maniera più completa la panoramica sul comportamento. *Persona 2*, curata da Achille Bonito Oliva, era la seconda versione di una "mostra di gesti teatrali, dove gli artisti si presentano non come produttori di oggetti, ma direttamente in prima persona o attraverso attori". La prima era stata realizzata a Roma, l'anno precedente. La mostra internazionale di performances avrebbe dovuto tenersi per trenta serate nello spazio dell'Auditorium. Ma il 20 maggio del 1972 Penelope è costretto a comunicare a Lonardi che lo spazio non sarebbe stato pronto in tempo per l'inaugurazione della Biennale, ma soltanto a fine agosto. Di conseguenza *Persona 2* avrebbe dovuto essere posticipata a settembre. La mostra che compare sul catalogo con un testo di Bonito Oliva e che avrebbe poi dovuto tenersi nel teatro di Palazzo Grassi, poiché l'Auditorium non era finito nemmeno a settembre, non si tenne mai. La mostra prevedeva le performances dei seguenti artisti: Pistoletto, Kounellis, Pisani, Paolini, Fabro, De Dominicis, Boetti, Merz, Prini, Calzolari, Beuys, Ben Vautier, Buren, Rinke, Gilbert&George, Acconci, Badessarri, Hoppenheim, Fox. Cfr. busta 271, *Persona*, FS, AV, ASAC.

La partecipazione italiana. Le “polarità” opera o comportamento

And one ends up with the total waste of what might have been a truly important experience if structured in some other way.⁷⁶

La sezione italiana *Opera o comportamento* si presentava come il fulcro tematico della 36 Esposizione internazionale d'arte. La mostra presentava undici artisti, un numero che sembrava limitato per salvare il principio dell'equivalenza con i padiglioni stranieri, stabilito con la Biennale del 1970. La sezione era allestita da Ignazio Gardella nel padiglione centrale. L'allestimento seguì le direttive della commissione che richiese all'architetto che lo spazio fosse “equamente ripartito tra espositori”, per evitare qualsiasi tipo di polemica.⁷⁷ Per il commissario responsabile Francesco Arcangeli, “la forza del messaggio dell'opera d'arte degli artisti della sua generazione” non era più “egualmente intensa nei giovani contemporanei”.⁷⁸ Era dunque necessario documentare la nuova tendenza verso il “comportamento”.

Per la sezione *Opera*, Arcangeli aveva invitato gli artisti dell'ultimo naturalismo, “la solita Padania”⁷⁹ di Moreni, Morlotti e Mandelli che per lo storico dell'arte rappresentavano la più tipica reazione italiana all'informale, Giuseppe Capogrossi come rappresentante del gruppo Origine che “recuperava il primordio gestuale”, poi la “fantasia pura” di Turcato e la “potenza e la perfezione” della nuova figurazione in chiave iperrealista di Guerreschi.⁸⁰ A febbraio Capogrossi rifiutò di partecipare sostenendo di “non conoscere” gli altri artisti invitati;⁸¹ precedentemente aveva

⁷⁶ H. Martin, *Venice 1972: the show of shows*, in “Art International”, Summer 1972, p. 91.

⁷⁷ Lettera di M. Penelope a tutti gli artisti della sezione italiana 5 maggio 1972, Artisti italiani invitati, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁷⁸ 36a Esposizione biennale internazionale d'arte, Resoconto sommario della riunione della Sottocommissione, 15 novembre 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁷⁹ “La solita Padania si sente dire in corridoio, ma la Padania è uno dei tanti luoghi simbolici, limitati, ma reali, ben più profondi e necessari delle sovrastrutture nazionalistiche”, F. Arcangeli, *Opera o comportamento*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte* cit., p. 92.

⁸⁰ Foglio dattiloscritto senza data, Sezione italiana, busta 272, *Sezione italiana – Opera o comportamento*, Fondo storico, Serie arti visive, ASAC.

⁸¹ Lettera di M. Penelope a G. Capogrossi 17 febbraio 1972, busta 272, *Sezione italiana, Sezione italiana – Opera o comportamento*, FS, AV, ASAC.

rifiutato anche Alberto Burri che tacciava Arcangeli di provincialismo. Così Arcangeli scelse Bendini, con la sua “acuta sensibilità a caricarsi di materiali ‘spiazzati’”, e lo propose come un ponte tra le due sezioni della mostra.⁸² Come scriveva Pierre Restany, il merito di Arcangeli era stato quello di porre la questione dell’alternativa tra opera e comportamento a livello di un’analisi strutturale e non di un’interpretazione categorica o di un giudizio di valore.⁸³ Nonostante questo, la scelta di Arcangeli non fu coerente poiché, se si voleva limitare il dibattito a un confronto tra pittura e arte concettuale, allora sarebbe stato più logico caratterizzare la sezione italiana con l’avanguardia pittorica, ad esempio presentando l’iperrealismo. Scegliendo invece artisti post-informali, Arcangeli pose la questione in termini lontani dall’attualità del dibattito in corso, datando irrimediabilmente la sezione *Opera*.⁸⁴

Per la sezione del *Comportamento* Renato Barilli scelse quattro artisti per “ragioni di generalità didattica”, consapevole che non avrebbero esaurito il discorso, ma che sarebbero stati esemplificativi “in misura ristretta dato il limitato spazio disponibile, di alcune delle più tipiche direzioni di ricerca che vengono praticate oggi in Italia”.⁸⁵ Il percorso iniziava con le tele collocate nello spazio di Bendini, proseguiva con Luciano Fabro che presentava *Nove oggetti*, gigantesche zampe di rapace in vetro di Murano e shantung che venivano giù dai velari del soffitto per posarsi a terra. Nella sala a lui dedicata, Mario Merz presentava *Alla deriva con i numeri di Fibonacci. Coccodrillo e remo*, appendendo al muro un coccodrillo impagliato accanto ai numeri in neon. L’artista aveva poi richiesto una sala che affacciasse sul canale per realizzare *Alla deriva con i numeri di Fibonacci. Vascello fantasma*. L’opera consisteva in una barca da trasporto di quelle utilizzate nei canali veneziani, attraccata all’esterno della sua sala; su questa Merz aveva realizzato uno dei suoi

⁸² Riunione sottocommissione 12 febbraio 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC. Vasco Bendini sul catalogo risulta essere nella sezione *Comportamento*.

⁸³ P. Restany, *Ouverture sur le passé* cit, p. 89.

⁸⁴ L. Trucchi, *Malgrado gli scandali pubblicitari la Biennale è vecchia e conformista*, in “Momento sera”, 12 giugno 1972.

⁸⁵ R. Barilli, *Opera o comportamento*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d’arte* cit., p. 97.

igloo. Germano Olivotto presentava le *Sostituzioni*, la proiezione di una serie di diapositive che mostravano gli interventi con i neon in natura. Franco Vaccari realizzò *Esposizione in tempo reale*. L'artista aveva installato nella sua sala una macchina per le fototessere. Una scritta sul muro invitava il pubblico a lasciare sulle pareti una traccia fotografica del loro passaggio. Infine vi era la sala di Gino De Dominicis che comprendeva una serie di "opere viventi", tra le quali la *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)* che aprì una violenta polemica. L'opera prevedeva l'esposizione di un ragazzo affetto da sindrome di Down. Al primo giorno di apertura per la stampa, si scatenò l'inferno contro De Dominicis per lo scandaloso uso che aveva fatto di un "minorato" e fu infine querelato e costretto a sostituire il ragazzo con una bambina.

Nonostante Arcangeli avesse risolto la sua sezione ponendo le basi della sua posizione su termini non coerenti, la sezione dell'*Opera* era rafforzata dall'articolazione della 36a Biennale nelle numerose mostre speciali di pittura e scultura. La posizione comportamentista, invece, si sarebbe esaurita con la partecipazione degli artisti della sezione italiana. Così non più tardi della riunione del febbraio del 1972, Renato Barilli propose alla Sottocommissione di approfondire la sezione *Comportamento* con tre mostre che avrebbero presentato tre tipi di ricerca artistica: la videoregistrazione, la nuova idea di libro e la poesia concreta o visiva.⁸⁶ Barilli ricopriva una posizione di confine tra l'avanguardia critica e artistica, con la quale era in contatto, e l'ambiente accademico.⁸⁷ Proprio questa sua posizione gli permise di ottenere la fiducia della Sottocommissione e di Penelope, interessato a procedere nella direzione della funzione sperimentale per attuare le linee della futura Biennale. Così Barilli poté invitare Gerry Schum a curare *Video-nastri*. Proprietario della videogalleria omonima di Dusseldorf, nel 1969 Schum aveva prodotto *Land*

⁸⁶ Riunione della sottocommissione per la 36a Biennale della commissione per la scelta degli artisti italiani, 12 febbraio 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁸⁷ "In ogni caso, mi raccomando, salvaguarda il diritto del nostro gruppo di lavoro di pronunciarsi su tutto ciò che riguarda il tema 'opera o comportamento', in qualunque angolo di Venezia si faccia", lettera di R. Barilli a M. Penelope, 5 gennaio 1972, *Artisti italiani invitati*, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

Art, il documentario che registrò gli interventi degli artisti nell'ambiente naturale. Nel 1970 Schum aveva prodotto e realizzato *Identification*, una serie di "video oggetti", come erano chiamati i primi video d'artista.⁸⁸ Una piccola sala del padiglione centrale, adiacente alla sezione italiana, fu attrezzata di televisori che trasmettevano a ciclo continuo e a circuito chiuso l'antologia dei video prodotti e selezionati da Gerry Schum. Su una proposta di Barilli, già realizzata a Bologna nel 1970, alcuni artisti erano stati invitati a realizzare dei video durante il corso della mostra e fu organizzato un video-laboratorio aperto al pubblico.

In accordo con l'idea di 'comportamento' la presente produzione di opere video da parte degli artisti della Biennale servirà a creare ... una sorta di sistema reversibile all'infinito tra la mostra nella sua totalità e le singole opere d'arte che la potranno riflettere e modificare.⁸⁹

Barilli invitò poi Daniela Palazzoli a curare insieme una mostra attorno alla nuova idea di libro. *Il libro come luogo di ricerca* doveva essere considerata "come un allargamento della tematica che contraddistingue la serie di mostre dedicate al comportamento".⁹⁰ Nel testo a catalogo Palazzoli sostiene come l'artista concettuale non ricercasse una verifica della propria artisticità al di fuori di sé, ma come il suo comportamento fosse costitutivo del proprio modo di essere e presentarsi. L'intento di Palazzoli e Barilli era di presentare una "ricerca viva", "per arrivare al pubblico senza passare attraverso l'editoria tradizionale"⁹¹ e la sala fu allestita con bacheche, gigantografie di pagine di libri, manifesti. Per i curatori era essenziale che i libri d'artista fossero pubblicati e dunque che "affermassero pubblicamente il desiderio di partecipare ad altri il proprio modo di essere".⁹² La selezione era basata sulla lista

⁸⁸ Barilli era entrato in contatto con Gerry Schum in occasione di *Gennaio 70*.

⁸⁹ G. Schum, *Video-nastri*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte* cit., p. 32.

⁹⁰ Riunione della Sottocommissione per la 36a Biennale della commissione per la scelta degli artisti italiani, 12 febbraio 1972, busta 273, *Sottocommissione italiana*, FS, AV, ASAC.

⁹¹ Idem.

⁹² Foglio senza data, *Libro come luogo di ricerca*, busta 271, *Mostra libro*, FS, AV, ASAC.

che Germano Celant aveva redatto e pubblicato l'anno precedente sulla rivista "Data".⁹³

A supporto dell'insufficiente interesse verso la parola stampata, il terzo tipo di ricerca all'interno del *Comportamento* si sarebbe sviluppata attorno alla poesia visiva. Si sarebbe cioè "aiutato la parola stampata con elementi meno mediati quali le immagini visive in luogo della loro trascrizione verbale".⁹⁴ Questa terza proposta di ricerca non poté essere realizzata. *Video-nastri* e *Il libro come luogo di ricerca* erano dunque le due mostre sperimentali della Biennale di Penelope. Se si guardano le piante degli spazi e le dimensioni di queste due mostre rispetto alla grandiosità di quelle di pittura e scultura, ci si rende conto della reticenza della Biennale del '72 a dare spazio all'avanguardia. La risonanza data dalla stampa allo scandalo De Dominicis era servita a conferire all'edizione del '72 quella spettacolarità che ricercava. Negli stessi giorni dello scandalo fu pubblicata una dichiarazione sottoscritta da alcuni artisti e critici italiani che denunciava quanto il gesto dell'artista fosse stato volutamente e ipocritamente distorto

La malattia e la decrepitezza vanno bene, non fanno scandalo, se sono confinate nei ghetti degli ospedali e dei gerontocomi, popolari o di lusso, anche perché la nostra coscienza è tranquilla, dal momento che si sta facendo di tutto per questi poveri infelici. Ma se un uomo mette sotto i nostri occhi la flagrante drammaticità di questa condizione umana, allora si grida allo scandalo.⁹⁵

Arcangeli sostenne Barilli e De Dominicis contro gli attacchi della stampa, ma era eclatante la posizione "antimodernista" che invece sostenne la Biennale. La questione tematica richiedeva una presa di posizione e voleva stimolare il pubblico

⁹³ "Per tutta questa sezione rimando all'attento e analitico articolo di G. Celant, *Book as art work 1960-1970*, apparso in 'Data', n. 1, settembre 1971. Confronta in particolare l'elenco p. 49", Lettera Renato Barilli a Mario Penelope 6 febbraio 1972, busta 271, *Mostra libro*, FS, AV, ASAC.

"Si è operata una selezione delle voci più significative contenute nell'elenco approntato da G. Celant nell'articolo citato", Lettera Daniela Palazzoli a Renato Barilli, senza data, busta 271, *Mostra libro*, FS, AV, ASAC.

⁹⁴ R. Barilli, *Proposte rivolte a consentire la realizzazione a livello internazionale del tema "Opera o comportamento?"*, senza data, busta 271, *Mostra libro*, FS, AV, ASAC.

⁹⁵ G. Visentini, *Gesti senza domani*, in "Il Messaggero", 11 giugno 1972. Le parole sono quelle prese dal comunicato firmato da Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Fabio Sargentini, Pier Paolo Calzolari e Emilio Prini.

alla partecipazione attiva.⁹⁶ Il compito di Penelope era di allestire una grande mostra di successo che ristabilisse gli antichi fasti della Biennale, attirando pubblico e rimettendo in moto il turismo.⁹⁷ Il tema *Opera o comportamento* diventava così un ingegnoso compromesso ispirato da una sorta di “ecumenismo estetico” che non poteva lasciare insoddisfatto nessuno.⁹⁸

Nel 1972 la Biennale di Venezia cadeva lo stesso anno di Documenta, la mostra periodica nata nel 1955 che si tiene a Kassel ogni quattro anni. Quell’anno la mostra era stata affidata a un commissario unico, Harald Szeemann. Szeemann abbandonò il criterio tradizionale di una selezione di opere che si basasse sulla loro qualità e rilevanza, per una che dipendeva da un tema generale da lui formulato.⁹⁹ Il tema a Documenta era diventato un vero e proprio argomento di ricerca, mentre a Venezia il tema sembrava essere servito per dare un’idea di coerenza alla mostra, ma la ricerca era assente. Lo stesso anno le due grandi mostre periodiche internazionali mostravano come un sistema di analisi strutturale potesse funzionare nel campo di un’estetica attenta allo sviluppo delle pratiche artistiche. Il tema *Opera o comportamento* era di grande pregnanza in un momento in cui le pratiche artistiche stavano andando verso una progressiva “dematerializzazione”.¹⁰⁰ Le opere erano diventate *concetti, processi, situazioni, informazioni*, come definiva il sottotitolo della mostra *Quando le attitudini diventano forma*, realizzata da Szeemann nel 1969, che si basava proprio sul dualismo attitudine/forma. E’ proprio di conseguenza al nascere di queste pratiche artistiche che, negli stessi anni, si sperimentano le nuove pratiche espositive. Ma la Biennale dimostra di essere ancora lontana dall’attualità

⁹⁶ La ricerca di partecipazione del pubblico è anche espressa con l’uscita della mostra nella città, “consentendo alla 36a Biennale di proiettarsi oltre l’ambito tradizionale dei padiglioni ai Giardini per riversarsi con intenti particolari sull’intera città, che così è chiamata a parteciparvi più direttamente”, M. Penelope, *Introduzione*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d’arte* cit., p. XVIII.

⁹⁷ Tommaso Trini definisce la Biennale del 1972 come un’edizione “dal vago odore di drugstore”, T. Trini, *Colpita la pietà di Venezia*, cit.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Interrogare la realtà – mondi di immagini oggi*.

¹⁰⁰ Il termine riprende quello che Lucy Lippard enuncia nel titolo del suo celebre libro *Six years. The dematerialization of the art object*, pubblicato nel 1973.

del dibattito, perché pose il problema in maniera non funzionale criticamente al dibattito. Questo si può imputare principalmente all'assenza di un punto di vista chiaro come poteva offrire una mostra curata da un curatore unico responsabile. In quest'ottica il contributo di Barilli alla 36a Biennale, pur se ridotto rispetto alla dimensione delle altre mostre, assume un gran rilievo. La sezione italiana del *Comportamento*, *Il libro come luogo di ricerca*¹⁰¹ e la mostra di Gerry Schum mostrarono al pubblico come stesse cambiando la ricerca artistica.

La sezione del *Comportamento* perse l'occasione offerta dagli Incontri internazionali d'arte di Graziella Lonardi di presentare anche una mostra di performance, che senz'altro avrebbe definito in maniera più completa la panoramica. *Persona 2* doveva essere la seconda versione di una "mostra di gesti teatrali, dove gli artisti si presentano non come produttori di oggetti, ma direttamente in prima persona o attraverso attori",¹⁰² curata dal critico Achille Bonito Oliva. La prima versione si era tenuta a Roma l'anno precedente. La mostra internazionale di performances avrebbe dovuto tenersi per trenta serate nello spazio dell'Auditorium, ma il 20 maggio del 1972 Penelope è costretto a comunicare a Graziella Lonardi, promotrice della mostra, che lo spazio non sarebbe stato pronto in tempo per l'inaugurazione della Biennale, ma soltanto a fine agosto. *Persona 2* fu posticipata a settembre. L'Auditorium non era pronto nemmeno per la fine di settembre e la mostra che compare sul catalogo e che avrebbe dovuto tenersi nel teatro di Palazzo Grassi, non si tenne mai.¹⁰³

La nuova gestione della Biennale, pur consapevole delle trasformazioni in corso, doveva fare in modo che l'istituzione mantenesse la rotta della certezza e della

¹⁰¹ "Even more damning is the fact that the Italian pavilion contained an exhibition (Daniela Palazzoli's 'The book as an area of research') that might very well have served as a model for what a really good large scale manifestation might have been", H. Martin, *Venice 1972: the show of shows* cit., p. 92.

¹⁰² Lettera di G. Lonardi a M. Penelope, 19 ottobre 1971, busta 271, *Persona*, FS, AV, ASAC.

¹⁰³ La mostra prevedeva le performances dei seguenti artisti: Pistoletto, Kounellis, Pisani, Paolini, Fabro, De Dominicis, Boetti, Merz, Prini, Calzolari, Beuys, Ben Vautier, Buren, Rinke, Gilbert&George, Acconci, Badessarri, Hoppenheim, Fox. Cfr. busta 271, *Persona*, FS, AV, ASAC. A. B. Oliva, *Persona 2*, in *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte* cit., pp. 35-37.

tradizione. Nello stesso momento in cui si stava aprendo all'avanguardia, la Biennale la schiacciava con scandali e grandi mostre tradizionali che facevano ripiombare Venezia in un'atmosfera pre-sessantottina.¹⁰⁴ Il critico Henry Martin si dice dispiaciuto nel constatare che le dimensioni delle mostre a Venezia nel 1972 fossero tali da restare ammirati, ma anche avviliti per l'enorme potenziale non sfruttato dall'istituzione. Il problema irrisolto restava sempre lo stesso: la Biennale doveva chiarire che tipo di grande esposizione periodica volesse essere. Era possibile una formula diversa che non fosse il solito insieme incoerente che continuava a fare della Biennale una "mostra di mostre"? Per il critico inglese, *Opera o comportamento* non era un tema, quanto più un *mélange* che non poneva alcun vero interrogativo.¹⁰⁵ Lo sperimentalismo cui era intitolata la 35a edizione, sembrò poter e voler far riflettere su un discorso di programmazione sia culturale che politico per le esposizioni future. Di fatto, non soltanto non venne compiuta alcuna verifica sull'esperimento proposto, ma ci fu un deciso ritorno a una visione critica che procedeva per distinzioni categoriali. La 36a Biennale si rimirava nel proprio passato nel momento stesso in cui, con una legge in dirittura di arrivo, avrebbe dovuto essere proiettata al futuro. Dopo il '68 per la Biennale non era più sufficiente uscire dai Giardini e creare una sembianza di festa culturale collettiva di partecipazione cittadina e di espansione nello spazio pubblico, per far sì che sembrasse che fossero state accolte le istanze della contestazione. Il pubblico e la società erano profondamente cambiati.¹⁰⁶

¹⁰⁴ "Je dénie à quiconque – et surtout à Marco Valsecchi qui nous a donné à Venise une nouvelle preuve de sa souplesse d'anguille en évoluant magistralement entre deux eaux – de m'en faire grief au nom d'un soi-disant pharisaïsme moral", P. Restany, *Ouverture sur le passé* cit.

¹⁰⁵ Per il critico inglese la Biennale del 1972 era come addentrarsi nella Biblioteca di Babele di Borges, dove ognuno poteva seguire il proprio itinerario scegliendo libri a caso dagli scaffali, senza una direzione. H. Martin, *Venice 1972: The show of the shows* cit., p.91.

¹⁰⁶ La 36a Biennale di Venezia aprì addirittura una settimana in anticipo.

L'Indagine conoscitiva del 1972

Andrebbe innanzitutto stabilito che coloro i quali,
con brutto termine, sono chiamati 'operatori di cultura'
avessero poteri decisionali e non consultivi ...
lo Stato deve semplicemente mettere in movimento il processo ideale.¹⁰⁷

Nell'estate del 1972, mentre a Venezia si stava organizzando la prima edizione delle Giornate del cinema italiano, a Roma la VII Commissione permanente (Istruzione pubblica e belle arti, ricerca scientifica, spettacolo e sport), promuoveva un'Indagine conoscitiva¹⁰⁸ sulla Biennale di Venezia, "uno dei più tormentosi e complessi problemi della politica culturale italiana".¹⁰⁹ Per iniziativa del suo presidente, il senatore Giovanni Spadolini, la commissione del Senato decise di procedere ad una verifica diretta della situazione, chiamando a discutere esperti e uomini di cultura, responsabili politici, amministrativi, sindacali e rappresentanze del personale dell'Ente, riguardo al Disegno di legge che aveva preso il numero 56 e che stava per diventare legge.¹¹⁰ L'Indagine conoscitiva è il momento chiave che porta a conclusione la lunga e complessa storia dello statuto della Biennale e che permise di fare il punto della situazione dopo anni di dibattiti e polemiche. Con lo scopo di definire obiettivi istituzionali aggiornati per la Biennale, l'Indagine conoscitiva discusse con gli esperti le proposte innovative più recenti per capire se si potessero proporre come modelli. E' in quel contesto che emerge in maniera dirimpente

¹⁰⁷ Senato della Repubblica, VI Legislatura, Indagini conoscitive, 1° *Ordinamento della 'Biennale' di Venezia*, 1° Resoconto stenografico 21 settembre 1972, p. 56, 58. Intervento di Elio Petri.

¹⁰⁸ Secondo l'articolo 48 del Regolamento del Senato, l'Indagine conoscitiva permette alle commissioni istituite di "acquisire notizie, informazioni e documentazioni" nelle materie di loro competenza. Articolo 48 intitolato Indagini conoscitive del Regolamento del Senato. Per Spadolini l'Indagine conoscitiva era uno "strumento di collegamento fra la cultura e la classe politica, due mondi che non hanno molti raccordi tra loro", in G. Spadolini, *Epilogo per la Biennale. Discorso sulla legge per lo statuto della Biennale pronunciato in Senato il 25 luglio 1973*, Bardi, Roma, 1973, p. 4.

¹⁰⁹ G. Spadolini, *Epilogo per la Biennale* cit., p. 3.

¹¹⁰ Per concentrare le sedute e perché tutti gli invitati all'Indagine avessero parità di condizioni, le udienze si tennero nella sede della Commissione, cioè in Senato, a Palazzo Madama. Furono ascoltate 53 persone in 19 ore di udienza dal 21 al 29 settembre 1972.

l'esperienza indipendente delle Giornate del cinema italiano. Pur considerandone i limiti e i fallimenti, le Giornate sono citate continuamente come modello di un riuscito collegamento con la realtà socio-culturale, come esempio di luogo di ricerca, di dibattito, confronto e produzione culturale, come formula nuova di gestione partecipativa e non autoritaria, tutte caratteristiche dalle quali la Biennale era ancora lontana, ma alle quali ora doveva mirare.¹¹¹ Sfogliare le pagine dell'Indagine e leggere le parole dei protagonisti della cultura italiana dell'epoca è toccante. Si percepisce come in quel delicato momento storico per l'Italia fosse presente una passione e un coinvolgimento nella cosa pubblica che oggi pare sparito. Salvare la Biennale, rilanciandola e trasformandola, era una scommessa che interessava tutti perché era radicata l'idea che questa grande istituzione pubblica di cultura fosse patrimonio dei cittadini italiani.¹¹²

Il rifiuto dei festival come eventi mondani che si era diffuso negli ambienti intellettuali dopo il '68 aveva lasciato spazio alla riflessione critica, al dibattito, alla discussione e all'approfondimento verso la definizione di una nuova formula. Questo cambiamento culturale fu ad un tratto evidente ed emerse come una novità dopo la contestazione. Sia l'esperienza del personale della Biennale, sia quella delle Giornate del cinema avevano fatto capire che era necessario instaurare un nuovo rapporto con la società. L'Indagine conoscitiva permise alla VII Commissione del Senato, che stava formulando la legge per la Biennale, di comprendere appieno l'importanza di queste nuove esperienze che non soltanto non potevano essere ignorate, ma dovevano essere assorbite.

¹¹¹ Intervento di Arrigo Morandi, presidente dell'Associazione ricreativa e culturale italiana (ARCI) che aveva fatto parte del comitato organizzativo delle Giornate del cinema, Senato della Repubblica, VI Legislatura, Indagini conoscitive, *1° Ordinamento della 'Biennale' di Venezia*, 1° Resoconto stenografico 21 settembre 1972, p. 12.

¹¹² cfr. Senato della Repubblica, VI Legislatura, Indagini conoscitive, *1° Ordinamento della 'Biennale' di Venezia*, 2° Resoconto stenografico, 22 settembre 1972, p. 50. Particolarmente interessanti gli interventi di Michelangelo Antonioni, Wladimiro Dorigo, Elio Petri, Francesco Maselli. L'unico intervento specifico a proposito dell'Esposizione internazionale d'arte è di Giulio C. Argan Argan ripresentò alla commissione tutti i punti principali che emersero durante la tavola rotonda tecnica organizzata da "Metro" nel 1968. In tanto parlare di cinema, si stava infatti sorvolando sulle caratteristiche strutturali dell'Esposizione che era indispensabile superare. Con il suo intervento, Argan apportò all'Indagine elementi centrali e basilari per il rinnovamento della mostra d'arte della Biennale.

La proclamazione dello statuto

Questo statuto,
pur con imperfezioni o illusioni varie,
si sforza di contemperare le esperienze di un passato non più ripetibili
con le speranze di un futuro dai lineamenti incerti e indeterminati.
E' il senso della sperimentazione, così largamente consentita dal nuovo testo.¹¹³

Si è visto come le proposte di statuto presentate dopo il 1968 avessero assorbito le istanze della contestazione, filtrate e rielaborate dal dibattito che seguì, e l'Indagine conoscitiva confermò questa attitudine. Le proposte emerse nell'ambito della contestazione delle istituzioni culturali, avevano riaperto nuove prospettive. Il 15 dicembre 1970 la Sottocommissione parlamentare redasse un Disegno di legge che definiva la Biennale quale istituto di cultura "democraticamente organizzato" che aveva il compito di promuovere in maniera permanente "iniziative idonee alla conoscenza, alla discussione e alla ricerca" e doveva offrire le condizioni adeguate a realizzare "anche mediante la sperimentazione autogestita, nuove forme di produzione artistica", agevolando la partecipazione di "ogni ceto sociale" alla vita dell'ente.¹¹⁴ Il Disegno di legge che proveniva dall'unificazione delle proposte di quattro partiti che fu approvato in Senato a metà luglio del 1971, era stato presentato con una tale quantità di disposizioni finali e transitorie che giunse la fine della legislatura senza essere varato.¹¹⁵ Alla fine del 1971 l'iter della Legge era di nuovo fermo per il termine della V legislatura e comunque fu rimandato in attesa delle elezioni del nuovo Presidente della Repubblica. La legge che si stava approvando

¹¹³ G. Spadolini, *Epilogo per la Biennale* cit., p. 7

¹¹⁴ Articolo 1, L. 26 luglio 1973, n. 438. Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo 'La Biennale di Venezia'.

¹¹⁵ C. L. Raghianti, *Lo statuto dei burocrati*, in "L'Espresso", 13 luglio 1964.

Gli emendamenti presentati al nuovo DdL, erano così eclatanti che ad esempio all'articolo 1 che stabiliva che la Biennale fosse un istituto di cultura democraticamente organizzato che offriva "condizioni atte a realizzare, anche mediante la sperimentazione autogestita, nuove forme di produzione artistica", furono soppresse le parole dell'ultimo comma, penultimo capoverso, "sperimentazione autogestita". Questo era il primo emendamento dei tanti approvati. Significativo pensare che all'indomani della contestazione, l'introduzione della proposta di statuto democristiana n. 576 del 24 marzo 1968, dichiarasse la contestazione come "velleitaria e improduttiva".

dava un'impressione di democraticità, apertura e volontà di trasformazione, ma in realtà era l'applicazione della formula testata con la Biennale del 1972. Questa proposta di legge era dunque soltanto "una verniciatina" per un ente come la Biennale che doveva al contrario essere strutturalmente trasformato per adattarsi alle istanze del mondo in cui avrebbe operato. Invece nel testo presentato alla fine del 1971, all'art. 1 non compariva più la parola "sperimentazione". Poi nell'estate del 1972 si tenne l'Indagine e, in tempo record, a fine novembre, l'aula del Senato varava il testo definitivo prendendo in considerazione i risultati di tale Indagine. L'iter legislativo del provvedimento era completo alla fine dell'anno, in maniera che non si dovesse rinunciare alle manifestazioni della Biennale del 1973. Ma passando all'altro ramo del Parlamento, il Disegno di legge subì una battuta di arresto. Il testo elaborato dal Senato incontrò grosse resistenze alla Camera. Sostanzialmente, la nuova legge avrebbe garantito alla Biennale *troppa* autonomia giuridica e culturale.¹¹⁶ La rabbia che si diffuse a causa di questo boicottaggio della Camera è rintracciabile nella maggior parte dei quotidiani che offrono in quel periodo una lucida descrizione del motivo che bloccò la legge, così lucidamente cesellata sulla base dell'Indagine conoscitiva e che era stata approvata in tempi brevissimi. Il motivo di resistenza erano due articoli, n.1 e n.8. Definendo la Biennale "istituto di cultura democraticamente organizzato", l'articolo 1 rivedeva gli scopi e la nuova funzione dell'istituzione che non era più un "dispensatore di feste stagionali", ma diventava un istituto di attività permanente, superando il carattere turistico e ampliandolo alla "documentazione, conoscenza, critica, ricerca e sperimentazione" aperta a tutti i campi della creatività contemporanea. Ciò che non piaceva alla maggioranza politica era che tutto ciò fosse concesso "gratuitamente", cioè "senza contropartite". L'articolo 8 prevedeva invece la presenza delle tre principali confederazioni sindacali nel Consiglio direttivo, novità al passo con i tempi, ma inammissibile per la maggioranza conservatrice democristiana al Governo.

¹¹⁶ Di tutte le mancate riforme quelle che maggiormente offendono il cittadino (...) sono le riforme inattuatae per miopia politica o per disorganizzazione o per pigrizia, C. Augias, *Il festival è rimandato fino a nuovo disordine*, in "L'Espresso", 24 giugno 1973.

L'opinione diffusa riscontrata dai giornali era che la legge fosse boicottata perché poteva diventare un pericoloso precedente lasciare tutta quella libertà a un ente di cultura che avrebbe potuto sollevare problematiche “pericolose”.¹¹⁷

Grazie a una richiesta di procedura di urgenza, il 25 luglio 1973 il Senato approvò la legge a grande maggioranza.¹¹⁸ La lentezza dei lavori fece saltare le manifestazioni della Biennale del 1973 e mise a repentaglio quelle per il 1974. Il complesso legislativo definitivo non sarà riconosciuto da Spadolini come quello “conforme all'ispirazione che scaturì dall'Indagine conoscitiva”, in quanto la Camera apportò modifiche e revisioni “radicali nei risultati”.¹¹⁹

La Biennale di Venezia Esposizione internazionale d'arte ... assume la denominazione di 'Ente autonomo La Biennale di Venezia' ... è istituto di cultura democraticamente organizzato e ha lo scopo, assicurando piena libertà di idee e di forme espressive, di promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti.¹²⁰

Il primo articolo sintetizzava comunque il profondo cambiamento rispetto al passato e la decisa volontà in una direzione sperimentale che aveva portato la legge a lasciare indefinite molte questioni cruciali come, ad esempio, i settori di attività. Questi non venivano infatti precisati a favore di un'apertura al più ampio “campo delle arti”, dichiarando aperta la strada verso la sperimentazione interdisciplinare. La nuova legge aveva bandito il concetto di “festival”, accogliendo le istanze della contestazione che lo indicavano quale simbolo dello sfruttamento della cultura in senso mercantile. La Biennale cessava così di essere una mostra d'arte periodica, un festival di cinema, uno di teatro e uno di musica stagionali, per unire le sue anime in

¹¹⁷ “Il progetto di nuovo statuto incontra grosse resistenze a livello politico, per l'autonomia giuridica e culturale, che garantirebbe alla Biennale non piace ai dorotei veneti, mentre la sinistra Dc veneziana deve badare ai nuovi rapporti di forze creati nel partito (ha perso la maggioranza all'ultimo congresso provinciale). Quanto ai socialisti le loro belle parole a sostegno del nuovo statuto, sono miseramente naufragate di fronte a un ‘mercato delle vacche’ concordato con la Dc la quale in cambio di un posto dirigenziale nell'amministrazione, assegnato ai socialisti, ha potuto insediare alla direzione della Mostra del cinema il reazionario Rondi ...”, M. Maddalena, *La Biennale non si farà* cit.

¹¹⁸ La legge fu votata dalla maggioranza di centro-sinistra e dai liberali, mentre il PCI e gli indipendenti di sinistra si astennero e MSI votò contro.

¹¹⁹ G. Spadolini, *Epilogo per la Biennale* cit., p. 4.

¹²⁰ Idem.

un unico istituto di cultura che avrebbe promosso attività permanenti. Era la “permanenza” decretata dal primo articolo dello statuto a trasformare sostanzialmente la natura della Biennale che ora avrebbe dovuto sviluppare con continuità un lavoro culturale.

La nuova legge adeguava la Biennale ai principi della democrazia italiana, garantendo la pluralità attraverso la democratizzazione del suo assetto strutturale. Garante di questa pluralità era il Consiglio direttivo, composto unicamente da “personalità della cultura e dell’arte”,¹²¹ diciannove membri espressione degli enti locali, del Governo, delle confederazioni sindacali e del personale della Biennale.¹²² Il Consiglio direttivo era l’organo deliberante dell’ente che doveva stabilire gli indirizzi, i metodi e gli obiettivi per la realizzazione delle manifestazioni deliberando un “Piano quadriennale di massima per le attività dell’ente”. Per mettere il più possibile al riparo dalla lottizzazione politica queste nomine, questione che era stata cruciale nel dibattito sullo statuto, l’articolo 8 sanciva che quattordici membri su diciannove dovevano essere designati “tenendo presenti gli elenchi proposti dalle associazioni sindacali e professionali a carattere nazionale e dalle istituzioni culturali interessate alle attività della Biennale”.¹²³ Il numero dei membri del Consiglio direttivo e la ripartizione delle loro designazioni tra tutte le forze culturali e politiche attive in Italia, dovevano assicurare alla Biennale “piena libertà di idee e di forme espressive”.¹²⁴

¹²¹ Articolo 8, L. 26 luglio 1973, n. 438 cit.

¹²² Il Consiglio direttivo decideva su tutto, dagli “atti economici e giuridici interessanti l’ente, i suoi compiti, la sua organizzazione, le sue attività”: era il cervello della Biennale. In caso di gravi irregolarità nella gestione della Biennale, l’articolo 14 sanciva che il presidente del Consiglio dei Ministri aveva il potere di sciogliere il Consiglio direttivo e nominare una commissione provvisoria per garantire la continuità dell’istituzione.

¹²³ Questo valeva per i membri nominati dal consiglio comunale di Venezia, il consiglio provinciale di Venezia, il consiglio regionale del Veneto e quelli designati dalle confederazioni sindacali. Vedi art. 8, L. 26 luglio 1973, n.438.

¹²⁴ Il Consiglio direttivo concretava anche il ritrovato legame della Biennale con la città che l’aveva ideata e fondata, poiché undici membri dovevano essere designati dal consiglio comunale e provinciale di Venezia e dal consiglio regionale del Veneto; il sindaco di Venezia, poi, era vicepresidente di diritto della Biennale che doveva presiedere fino alla nomina del presidente. Il Consiglio dei Ministri designava tre membri. Il collegamento con “ogni ceto sociale”, dunque anche con il mondo dei lavoratori auspicato all’articolo 1, era espresso con l’ingresso delle tre maggiori

La nuova Biennale era guidata da un presidente che aveva la legale rappresentanza dell'ente e doveva promuoverne le attività. Il presidente convocava il Consiglio direttivo, vigilava sull'applicazione dello statuto e doveva stare "in giudizio come attore e come convenuto".¹²⁵ Il presidente era eletto a maggioranza tra i diciannove membri del Consiglio direttivo durante la sua prima riunione, dunque era un *primus inter pares*.¹²⁶ Il presidente e il Consiglio direttivo dovevano nominare il segretario generale, il manager che aveva la responsabilità della gestione amministrativa e economica dell'ente, oltre ad essere il capo del personale.¹²⁷ Il presidente, il segretario generale e il Consiglio direttivo dovevano stabilire i settori di attività e nominarne i direttori responsabili.¹²⁸ Nella realizzazione dei programmi dei settori, i direttori dovevano essere affiancati da commissioni di esperti che garantivano ulteriore pluralità.¹²⁹ L'articolo 19 del nuovo statuto sanciva che le funzioni di segretario generale e di direttore "non fossero compatibili con l'esercizio attivo delle funzioni di dipendente dello Stato o di qualsiasi ente pubblico e privato o con altro impiego professionale privato".¹³⁰

confederazioni sindacali nel Consiglio direttivo le quali dovevano designare un membro ciascuna. Infine, per il ruolo decisivo assunto durante il lungo periodo di transizione seguito alla contestazione sessantottina, un membro del Consiglio direttivo era designato dal personale della Biennale.

¹²⁵ Articolo 7, L. 26 luglio 1973, n. 438 cit.

¹²⁶ In sede di discussione della legge, il Senato avrebbe voluto dare al Presidente del Consiglio facoltà di nomina del presidente della Biennale in una terna di nomi indicati dal consiglio direttivo. La Camera tolse questo potere. Cfr. G. Franci, *La Biennale ha il suo statuto*, in "La Stampa" 26 luglio 1973.

¹²⁷ Il segretario generale partecipava con voto consultivo alle riunioni del Consiglio direttivo.

¹²⁸ Questo poteva avvenire soltanto dopo avere stilato il Piano quadriennale che avrebbe stabilito quanti e quali settori avrebbe avuto la nuova Biennale. I direttori dovevano essere cittadini italiani "particolarmente competenti nel loro specifico settore" ed erano nominati con un contratto a termine per un periodo di quattro anni. I direttori avevano la responsabilità della preparazione e dello svolgimento delle attività del proprio settore e partecipavano con voto consultivo alle riunioni del consiglio direttivo nelle quali erano trattate le questioni di loro competenza.

¹²⁹ "Esse sono fondamentali per la nuova strutturazione della Biennale in quanto non daranno ai direttori la possibilità di caratterizzare personalmente i settori", VII Riunione del Consiglio direttivo, 25 giugno 1974. Le commissioni restavano in carica due anni e dovevano essere composte da cinque membri, anche stranieri. Le commissioni erano presiedute e convocate dai direttori

¹³⁰ La struttura della Biennale si completava con il collegio sindacale, nominato con decreto dal presidente del Consiglio. Compito di questo collegio era esaminare i bilanci e vigilare sulla regolarità delle spese dell'ente ed era composto da cinque membri. I membri del collegio sindacale potevano assistere alle riunioni del Consiglio direttivo, ma non avevano diritto di voto.

Il giorno della proclamazione dello statuto, Spadolini sottolineò come la conclusione affrettata della legge, dovuta all'urgenza di far tornare presto in vita la Biennale, fosse stata causa di molte incongruenze procedurali e dell'inapplicabilità di numerosi articoli.¹³¹ Come scrisse Argan,

il nuovo statuto, dopo una gestazione travagliata, è nato deforme, figlio di troppi padri. Riforma i caratteri di gestione e la spartizione dei poteri; scambia le rappresentanze per competenze; ignora il problema di fondo, della struttura e della funzione culturale.¹³²

Il concitato passaggio della legge dal Senato alla Camera prima della sua proclamazione, aveva portato alla proclamazione di una legge di compromesso che assorbiva le istanze più progressiste della contestazione, ma in maniera confusa. Inoltre, fu immediatamente visibile come la composizione per organi collegiali che doveva garantire autonomia e democraticità all'ente, creava un assetto pletorico che rendeva difficile la gestione. Nonostante questo era stata proclamata una legge di completa trasformazione e la Biennale rinnovata e aggiornata poteva finalmente essere avviata. Era previsto un periodo di "sperimentazione pratica", cioè di transizione e verifica della nuova legge, proprio come aveva auspicato la Mozione 2 proposta durante il convegno comunale del 1968. All'epoca la mozione giustificò la richiesta di un periodo di sperimentazione della legge sostenendo come fosse impossibile la "preveggenza" dei politici".¹³³ Nel *Discorso sulla legge per lo Statuto della Biennale* pronunciato in Senato il 25 luglio 1973, Spadolini disse che, nonostante tutto, era il "senso della sperimentazione" ad essere "consentito dal nuovo testo".¹³⁴ Lo stesso giorno il Presidente della Repubblica Giovanni Leone,

¹³¹ Durante la prima riunione del Consiglio direttivo emerse immediatamente l'incongruenza tra l'articolo 11 e gli articoli 13 e 16 del nuovo statuto. Secondo lo statuto, infatti, il segretario generale doveva essere nominato entro quattro mesi dall'insediamento del Consiglio direttivo, ma quest'ultimo, sempre stando allo statuto, entro due mesi avrebbe dovuto stabilire il Piano quadriennale di massima delle attività "sentito il segretario generale". L'unica via di uscita la offriva il vecchio statuto ancora valido, che consentiva di procedere "per chiamata" e per un tempo di due anni, alla nomina di un "facente funzione". Rif. Documenti ASAC.

¹³² G. C. Argan, *La Biennale e i suoi killer*, in "L'Espresso", 24 marzo 1974.

¹³³ Mozione 2, busta 226, *Documento per la costituzione di un comitato di agitazione*, FS, AV, ASAC.

¹³⁴ "Particolarmente nel campo così delicato ed essenziale dei rapporti fra la cultura ed il potere

varava la legge n. 438, detta “Nuovo ordinamento dell’Ente Autonomo ‘La Biennale’”.

Era nata la *nuova* Biennale.

politico ... non esistono verità dogmatiche e definitive. Questo statuto, pur con imperfezioni o illusioni varie, si sforza di contemperare le esperienze di un passato non più ripetibile con le speranze di un futuro dai lineamenti incerti e indeterminati. E' il senso della sperimentazione, così largamente consentita dal nuovo testo.” Spadolini invoca poi quella sana distanza dello Stato dalle cose della cultura e dell'arte che evita forme “reciproche di asservimento o di strumentalizzazione”, affermando che “la cultura non appartiene a nessun gruppo di pressione o potere”, ma è “la risultante di un complesso di forze sociali che debbono trovare nelle manifestazioni pubbliche la possibilità di confrontarsi...”, cfr. G. Spadolini, *Epilogo per la Biennale* cit., idem.

4. RIVOLUZIONE

La nuova Biennale

Per non disperdere la storia si devono ricercare contenuti, tecniche, modalità nuove.¹

La portata rivoluzionaria della legge di riforma della Biennale era evidente a partire dal suo primo articolo che definiva la Biennale un “istituto democraticamente organizzato”. La democraticità dell’istituzione prendeva forma nella pluralità della composizione del Consiglio direttivo.

L’articolata composizione di questo consiglio dovrà far sì che l’attività di informazione, documentazione, produzione e di esposizione della Biennale attui il confronto e la partecipazione democratica ... configurandosi come un vero servizio della collettività ... prescindendo dai canoni tradizionali e dai canali mercantili ed al riparo da inaccettabili discriminazioni.²

Come per tutti gli enti pubblici, anche le poltrone della Biennale erano state assegnate politicamente “secondo le più scrupolose regole democratiche sotto l’egida del centro-sinistra”.³ Come avveniva in tutti gli enti pubblici, anche la nomina dei membri del Consiglio direttivo fu il frutto di una “lottizzazione selvaggia”⁴ che si basava sulla trattativa dei partiti politici. Il IV Governo democristiano di Rumor era quadripartito⁵ e contava soprattutto sull’appoggio dei socialisti. Questa situazione di fragilità politica si rifletté sulla spartizione dei membri del Consiglio direttivo che venivano designati dalle commissioni culturali dei partiti con maggior peso in Governo. Con sei mesi di ritardo, causati proprio

¹ Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975 Eventi 1974*, La Biennale di Venezia 1975, p.10.

² I Riunione del consiglio direttivo, 20 marzo 1974.

³ S. Kessler, *Biennale Venedig. Die ‘Flut der Veranstaltungen’ und die Probe aufs Exempel*, “Frankfurter Allgemeine”, 23 novembre 1974, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975 cit.*, p. 552.

⁴ G. Crainz, *Il paese mancato cit.*, p. 423.

⁵ Era composto da una maggioranza DC sorretta da PSI PSDI PRI.

dalle trattative per la designazione dei membri, a marzo del 1974 il Consiglio direttivo poteva finalmente insediarsi. Se la lottizzazione delle poltrone di un ente pubblico era la prassi, non lo fu il risultato. Scorrendo i nomi e i curricula delle persone designate, si nota lo sforzo della politica italiana per un vero cambiamento rispetto al passato. Il Consiglio direttivo della nuova Biennale era composto da tecnici, da personalità della cultura intesa nel senso più ampio, proprio come stabiliva la legge. Registi cinematografici come Francesco Maselli, Ermanno Olmi e Mario Monicelli, artisti come Domenico Purificato e Ennio Calabria, storici dell'arte come Pietro Zampetti, Guido Perocco e Giuseppe Mazzariol, letterati come Adriano Seroni, Neri Pozza e Mario Baratto, manager e produttori di cultura come Giuseppe Rossini e Carlo Ripa di Meana.⁶

Il 20 marzo del 1974 il Consiglio direttivo si riuniva per la prima volta iniziando il lungo percorso di lavoro che prendeva avvio da un'istituzione in stato di abbandono che non aveva a disposizione un bilancio, una sede e delle strutture adeguate e i cui rapporti internazionali erano completamente da ricostruire. Ma l'opinione pubblica nazionale e internazionale era in attesa della rinascita della Biennale e tutta l'attenzione era puntata sul lavoro del Consiglio direttivo.⁷ C'era un accordo politico

⁶ Il consiglio direttivo era composto da Giuseppe Rossini (DC), professore di storia all'università di Roma, dirigente della Rai-Radio televisione italiana, nel 1973 fonderà Rai 3; Francesco Maselli (PCI), segretario dell'ANAC - Associazione nazionale autori cinematografici; Adriano Seroni (PCI), critico letterario e autore di programmi radiofonici per la Rai, fondò il fortunato programma televisivo culturale "L'approdo"; Pietro Zampetti (PRI), professore di storia dell'arte a Cà Foscari, fu sovrintendente alle Gallerie delle Marche, poi direttore delle Belle arti del comune di Venezia; Mario Baratto (PCI) professore di letteratura italiana a Pisa; Manlio Spandonaro (DC), segretario confederale della CISL; Osvaldo de Nunzio (PCI), rappresentante del Personale e addetto all'ufficio stampa per la mostra del cinema della Biennale dal 1958 e dal 1971 nella commissione interna dei dipendenti della Biennale; Roberto Mazzucco (PSI), autore teatrale, autore radiofonico e sceneggiatore cinematografico, rappresentante della UIL; Ennio Calabria (PCI), artista, rappresentante CGIL; Guido Perocco (DC), professore di storia dell'arte a Cà Foscari e direttore di Cà Pesaro; Mario Monicelli (PSI), regista cinematografico; Domenico Purificato (DC), pittore; Ermanno Olmi (DC), regista cinematografico; Carlo Ripa di Meana (PSI), membro del comitato centrale del PSI, direttore responsabile e fondatore della rivista *Passato Presente*, presidente dell'Ente per il turismo di Milano; Neri Pozza (PRI), editore; Mario Roberto Cimnaghi, giornalista e critico teatrale si dimise quasi subito e fu sostituito con Purificato; Giuseppe Mazzariol (PSI), direttore della Fondazione Querini Stampalia di Venezia e professore di storia dell'arte a Cà Foscari; Matteo Ajassa (DC), responsabile dei programmi culturali della Rai; Giorgio Longo (DC), sindaco di Venezia.

⁷ Durante la terza seduta del Consiglio direttivo, il presidente rese noto l'arrivo di un telegramma sottoscritto dai più importanti musei internazionali riuniti in quei giorni al Solomon R. Guggenheim

di centro-sinistra per l'elezione del consigliere Ripa di Meana a presidente della Biennale, anche se il Partito comunista tentò un colpo di mano candidando, all'ultimo momento, il socialista Giuseppe Mazzariol.⁸ Questi vantava grande notorietà a Venezia, era professore universitario e direttore della Fondazione Querini Stampalia. Ripa di Meana invece era legato a Milano e sconosciuto a Venezia. Fu in un clima di incertezza e di fervido dibattito che con otto schede bianche e dieci voti a favore, Carlo Ripa di Meana venne eletto presidente della Biennale.⁹ Fu lo stesso Ripa di Meana a candidarsi alla guida della Biennale riformata. Nonostante pensasse che la nuova legge fosse "l'acquavite della contestazione", un testo "rassegnato e prudente" che proponeva posizioni demagogiche come quella di una Biennale tagliata dal mercato che stigmatizzava la sua vocazione festivaliera, Ripa di Meana era convinto che ci fosse spazio per sperimentare nuovi percorsi. Nella nuova Biennale, Ripa di Meana vedeva un'idea di nuovo in continuità con il passato che rifletteva la posizione socialista dell'epoca, in contrasto con la rottura completa con la tradizione voluta dai comunisti.

Se i socialisti avevano ottenuto la presidenza della Biennale, i democristiani si presero la segreteria generale con Luigi Floris Ammannati,¹⁰ vice presidente del

Museum di New York, cfr. I.C.O.M., Comité International de l'ICOM pour les musées et les collections d'arte moderne, 5 avril-17 avril 1974.

⁸ Nel 1973 il socialista Ripa di Meana si candidò a guidare la Biennale, pur se il responsabile della cultura del Partito Socialista, Beniamino Finocchiaro, appoggiava la candidatura di Paolo Grassi, Sovrintendente alla Scala. Il partito trovò un accordo e Ripa di Meana fu nominato consigliere della Biennale. Fu Craxi a indicare e a sostenere Ripa di Meana alla presidenza della Biennale, nonostante a Venezia ci fosse la forte presenza del consigliere comunale della sinistra socialista lombardiana Gianni De Michelis, cfr. F. Caccamo, *La Biennale del 1977 e il dibattito sul Dissenso*, in "Storia contemporanea", luglio-agosto 2008, p. 120.

⁹ Il consigliere Mario Monicelli era assente. Le schede bianche furono dei consiglieri che si rifiutarono di votare senza una discussione preliminare, i tre membri dei sindacati, i tre membri designati dal PCI, il rappresentante del personale De Nunzio e Neri Pozza, designato dal Consiglio dei Ministri. Ripa di Meana fu eletto grazie al proprio voto, cfr. C. Ripa di Meana, *Cane sciolto*, Kaos, Milano, 2000, p. 140.

¹⁰ Giuseppe Rossini commentò così la nomina: "Se il patteggiamento è stato da noi riconosciuto valido per la nomina di Ripa di Meana, altrettanto valido deve esserlo per Ammannati: in contanti abbiamo pagato ed in contanti dobbiamo essere pagati." F. Zidar, *Il segretario della Biennale verrà nominato per concorso*, in "l'Unità", 18 aprile 1974. Poiché l'altra carica centrale della Biennale, la presidenza, era andata ai socialisti Cfr. anche Resoconto stenografico della II Riunione del Consiglio direttivo, 30 marzo 1974, ASAC.

Centro sperimentale di cinematografia, Sovrintendente del Teatro La Fenice ed ex direttore della Mostra del cinema. L'acceso dibattito che si tenne già alla prima riunione, prefigura la difficoltà di gestione di un numeroso ed eterogeneo Consiglio direttivo che rappresentava cinque partiti politici, tre confederazioni sindacali, quattro associazioni di autori, oltre al personale della Biennale e al sindaco di Venezia.

Sarebbe ipocrita, nascondersi la preoccupazione di tutti che sul consiglio pesi un'insopportabile ipoteca dei partiti politici: ma i consiglieri debbono essere in questa sede teorici con coscienza politica, e dovrebbero impegnarsi in Consiglio ad evitare fenomeni di partitizzazione, di maggioranze meccaniche ad imitazione parlamentare, perché si svuoterebbe la Biennale di ogni slancio e originalità.¹¹

Il compito del presidente sarebbe stato principalmente di mediazione diplomatica. Per questo nel primo discorso in veste di presidente, Ripa di Meana auspicò che i membri del Consiglio direttivo fossero "teorici con coscienza politica", proprio per riuscire a trovare di volta in volta dei "compromessi democratici" per riuscire a realizzare i programmi della Biennale. Era palese la situazione compromissoria che aveva portato alla formazione del Consiglio direttivo e alla nomina del presidente, ma con la designazione del segretario generale si può dire conclusa la fase del patteggiamento politico. Come disse al suo discorso di investitura, il presidente voleva che da quel momento in avanti regnasse l'autonomia.

Questo consiglio ha l'autorità morale, la qualificazione tecnica offerta da riconosciuti operatori e organizzatori culturali e da amministratori pubblici, la forza che viene dal nuovo ordinamento, il sicuro consenso dell'opinione pubblica italiana e straniera, per una sua piena, adulta e responsabile assunzione di autonomia, marcata da un efficace e rapido lavoro.¹²

E fu nella nomina dei direttori dei settori che il presidente dimostrò che l'autonomia della nuova Biennale dalla politica era possibile. I tre direttori proposti dal presidente erano stati selezionati in base al curriculum e al parere di esperti, senza che venissero consultate le commissioni culturali dei partiti.

¹¹ I Riunione del Consiglio direttivo, 20 marzo 1974.

¹² Idem.

Queste nomine, come ognuno può vedere, sfuggono all'invalso costume delle trattative politiche, per identificare nelle grandi correnti di cultura e di pensiero della nostra società, persone dall'indiscutibile curriculum operativo, le quali danno garanzia di esprimere valori ed esigenze comuni con assoluta autonomia di pensiero e azione.¹³

I tre direttori per i tre settori nei quali si sarebbe articolata la nuova Biennale erano Luca Ronconi per teatro e musica, Vittorio Gregotti per arti visive e architettura e Giacomo Gambetti per il cinema e la televisione.

¹³ Dichiarazione del presidente della Biennale sulla nomina dei tre direttori, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 422.

Il Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)

L'arte è il prodotto dell'immaginazione,
senza immaginazione non c'è libertà,
senza libertà non c'è politica, ma soltanto brutale gestione del potere.
Ecco perché la Biennale si è dichiarata politica:
che non significa, o non dovrebbe, politicizzata.¹⁴

Il nuovo statuto dava alla Biennale l'involucro giuridico, ma era il *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni* che doveva riempirlo di contenuti, definirne l'anima e renderla operante. Il *Piano quadriennale* doveva stabilire la filosofia dell'istituzione riformata, cioè come, con quali strumenti, criteri, metodi di gestione e con quali iniziative la Biennale si proponeva di conseguire i suoi obiettivi culturali.¹⁵ Il *Piano quadriennale* doveva tenere conto delle condizioni determinanti del nuovo statuto: l'assoluta libertà di espressione, il carattere permanente, la conferma della sua vocazione internazionale. Queste condizioni erano date dall'enfasi posta dalla riforma sulle nuove funzioni istituzionali di critica, ricerca e sperimentazione, elementi che si ponevano come basi della piattaforma di lavoro. Il *Piano quadriennale* definiva elementi essenziali come i settori di attività, lasciati indefiniti dallo statuto, e presupposto essenziale per la fisionomia della nuova Biennale.¹⁶

¹⁴ G. C. Argan, *Biennale contro biennale*, in "L'Espresso", 10 novembre 1974.

¹⁵ Il quadriennio di attività corrispondeva al periodo in cui sarebbe rimasto in carica il Consiglio direttivo.

¹⁶ Come sanciva l'articolo 13 del nuovo statuto, il Consiglio direttivo doveva deliberare il Piano quadriennale entro sessanta giorni dal suo insediamento in un calendario fitto di riunioni alle quali dovevano partecipare ogni volta almeno tredici consiglieri per la validità regolamentare. Dato il ritardo con il quale il Consiglio poté mettersi al lavoro, si stabilì che la definizione del Piano quadriennale sarebbe stata svolta da due gruppi di consiglieri, uno a Venezia e uno a Roma. Il gruppo veneziano era composto da Baratto, De Nunzio, Mazzariol, Perocco, Pozza e Purificato; il gruppo romano da Ajassa, Calabria, Cimnaghi, Maselli, Mazzucco, Rossini, Seroni e Spadonaro. Una terza proposta era poi stata stilata da Zampetti. Un gruppo, con il vice presidente Longo, era incaricato di lavorare al nuovo regolamento per il personale come stabiliva l'art. 11 "Con apposito regolamento, il consiglio direttivo dell'ente determina l'ordinamento degli uffici e dei servizi, e l'organico del personale". Nella IV Riunione del Consiglio direttivo, 11 maggio 1974, fu composta una commissione "mista" di veneziani e romani che permettesse di giungere a un documento unitario. Il presidente incalzava i tempi perché era sua volontà far sì che il 1974 non fosse un anno "inoperoso" per la Biennale. Per Ripa di Meana era essenziale dare al mondo un segnale dell'esistenza

Il dibattito per giungere a una definizione del *Piano quadriennale* occupò interamente le prime riunioni del Consiglio direttivo. Si formarono due correnti principali tra i membri del Consiglio, quella più cauta del democristiano Rossini e quella più di rottura con il passato guidata dal presidente sostenuto da Giuseppe Mazzariol. All'origine di questa corrente vi era Vittorio Gregotti che ebbe un ruolo di spicco nella fase di definizione del *Piano quadriennale*.¹⁷ Gli argomenti in discussione erano molteplici, ma su tutti era quello della sostanza alla quale l'istituzione rinnovata doveva ispirarsi nelle sue scelte programmatiche. A che tipo di Biennale si voleva dare forma? Una Biennale-archivio, una Biennale-centro di ricerca, una Biennale-forum, una Biennale-laboratorio? Nonostante l'eterogeneità ideologica dei suoi membri, il Consiglio direttivo aveva un presupposto di lavoro condiviso. Infatti, tutti erano d'accordo che bisognasse tenere in considerazione e prendere ispirazione da due esperienze del recente passato: le *Giornate del cinema italiano* e il Festival dell'Unità tenutosi a Venezia nel 1973. Le *Giornate del cinema* erano ormai un esempio imprescindibile anche per l'opinione pubblica. Era risaputo come fossero state il nucleo essenziale dell'Indagine conoscitiva del 1972 e come si fossero poste alla base della nascita del nuovo statuto. Il Festival dell'Unità era il nuovo esempio da tenere in considerazione, mentre si pensava a come avrebbe dovuto essere la nuova Biennale.¹⁸ Grazie all'iniziativa di alcune personalità della cultura e della politica locali, nel 1973 il Festival nazionale dell'Unità si tenne a Venezia dove esisteva “un vasto tessuto democratico, di rapporti tra le forze democratiche”,¹⁹ un sistema di alleanze che trovò una piattaforma comune a seguito dell'alluvione del 1966. L'evento catastrofico acuì il dibattito per la rivendicazione della specificità di Venezia e del suo ambiente lagunare, contro la monocultura

dell'istituzione rinnovata e riformata, anche solo con una Biennale “di emergenza” U. Finetti, *Dove va la nuova Biennale*, in “Avanti!”, 9 aprile 1974 che ne mostrasse i caratteri futuri.

¹⁷ Intervista di chi scrive a C. Ripa di Meana, 13 novembre 2008.

¹⁸ Le Feste de l'Unità erano organizzate dal PCI per finanziare il proprio giornale di partito, “l'Unità”. La prima festa fu organizzata nel 1945, diffondendosi poi su tutto il territorio italiano a cura delle diverse sezioni locali, diventando una delle prime risorse di autofinanziamento del partito.

¹⁹ Fin dai primi anni Cinquanta “la formula Venezia” fu un vero e proprio laboratorio nazionale del futuro centro-sinistra. Questa consisteva in una Giunta della Democrazia cristiana con lavorava con l'appoggio esterno dei socialisti.

dell'industria del turismo e lo sfruttamento del territorio.²⁰ L'alluvione fu l'occasione per il ripensamento generale del futuro della città. La battaglia per la salvaguardia di Venezia, diede vita a un peculiare sistema di alleanze che innescò nella popolazione “una diffusa e spontanea partecipazione”.²¹ Il Festival dell'Unità si era dunque inserito in maniera propositiva nel processo di “ripensamento della città”.²² L'idea sostanziale era stata quella di proporre una politica culturale aperta non soltanto agli appassionati o ai militanti, ma a tutti i cittadini: “portare il festival alla gente e non la gente al festival”, cioè portare le manifestazioni “sotto le case dei veneziani”.²³ Gli organizzatori del Festival dell'Unità, puntarono sul “decentramento” delle manifestazioni, cioè su un itinerario urbano che non soltanto portasse il pubblico in zone diverse rispetto a quelle turistiche, ma in zone dove i problemi in discussione fossero visibili e concreti. Il “decentramento” permetteva di uscire dalle aree soffocate dalla “violenza turistico-commerciale”, per scoprire quelle emarginate. Gli organizzatori del festival lavorarono nel concreto e nella specificità di ogni luogo della città che avrebbe ospitato le manifestazioni.

²⁰ Tra il 1961 e il 1969 si costruì il canale dei Petroli, a seguito dello sviluppo del polo petrolchimico di Marghera.

²¹ Come riporta G. Ortalli, *Un pezzo recente di storia veneziana da non dimenticare*, in www.territorioveneto.it, il 7 dicembre del 1969 il cinema Rossini di Venezia proiettò l'inchiesta realizzata per la RAI da Indro Montanelli, con i commenti dello stesso giornalista. Duemila veneziani parteciparono alla proiezione. Un altro esempio di partecipazione spontanea avvenne il 4 dicembre del 1970 quando, in occasione della riunione del Comitato interministeriale per la salvaguardia, tutti i negozi del centro storico manifestarono restando al buio. La discussione su una legge per la salvaguardia di Venezia iniziò dopo alluvione 1966. Nel 1968 nacque il Fronte per la salvaguardia di Venezia e della Laguna e il grande dibattito che si svolse a livello nazionale e che si concluse con l'approvazione il 13 aprile 1973 della legge speciale per Venezia. Per il dibattito che portò la Giunta veneziana a querelare i direttori del Corriere della sera e della Domenica, cfr. I. Montanelli, *Per Venezia*, Sodalizio del libro, 1969. (Da notare che Il Sodalizio del libro era un'associazione animata da Umbrò Apollonio). Cfr. W. Dorigo, *Una laguna di chiacchiere: note a margine a tutto Montanelli su Venezia*, Tipolitografia Emiliana, Venezia, 1972. Venezia è stato il secondo comune in Italia a dotarsi di Consigli di Quartiere, cfr. Riunione del consiglio comunale, resoconto stenografico, 10 settembre 1968, p. 18. Il lungo e travagliato dibattito, presto diventato nazionale, portò alla Legge speciale per Venezia del 1973.

²² M. Passi, *Il festival e la città. Parlano gli organizzatori della manifestazione veneziana*, in “Rinascita”, 6 luglio 1973, p. 22.

²³ *Ibidem*.

La chiave è stata quella di far vivere il festival direttamente faccia a faccia con i problemi della città ... tutta la 'invenzione' della macchina del festival ha coinciso con l'invenzione delle sue strutture organizzative. Nulla è stato creato a tavolino.²⁴

Come già avevano dimostrato le Giornate del cinema italiano, Venezia si proponeva come contesto ideale per questo genere di manifestazioni culturali. Il Festival dell'Unità del 1973 diventò strumento di "lettura"²⁵ della città, ne recuperò la dimensione umana e trasformò temporaneamente gli spazi urbani in centri di spettacolo e di vita politica. Il festival trasformò Venezia in un "laboratorio culturale" che propose manifestazioni di alto livello non percepite dal pubblico come elitarie. Il festival fu un successo perché aveva assunto un carattere popolare: era vivo perché era presente la città. Nello stesso tempo, come già avevano mostrato le Giornate del cinema, era possibile poter creare una manifestazione culturale anche con pochi mezzi.

Dal 1968 l'intero campo della cultura e delle arti, a livello delle tecniche, delle poetiche, dei contenuti, delle funzioni e del consumo sociale è sottoposto a una contestazione radicale ... Questo quadro in continua evoluzione dà oggi alle questioni culturali una dimensione di massa e pone alla cultura e alle sue istituzioni la questione necessitante di una diversa finzione e di un diverso uso sociale ... Si è posto così il problema di una vera e propria rifondazione dell'Ente ...²⁶

Esordiva così il *Piano quadriennale*, con la dichiarazione di voler innestare il percorso della Biennale riformata nel mondo reale e attuale.

Abbiamo alle spalle un'imponente battaglia culturale, giornalistica, scontri diretti con la polizia, un accanito lavoro legislativo di cui rimangono precise testimonianze. E' naturale che la Biennale risponda adesso alle attese, non solo presentando un consiglio democratico, ma instaurando un rapporto pieno ed aperto con la società e in particolare con i giovani e con i lavoratori...²⁷

La nuova Biennale si proponeva di ricercare un "diverso rapporto con la società".²⁸ Questo primo carattere qualificante del nuovo corso rientrava nel corso dei

²⁴ Ibidem. L'intervento in questione è di Marco De Michelis.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977), in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 61.

²⁷ Resoconto stenografico dell'introduzione del presidente al Piano quadriennale di massima, in I Riunioni del Consiglio direttivo aperta al pubblico, 18-19 maggio 1974.

²⁸ Idem.

cambiamenti in atto nella società seguiti al 1968. La Biennale riformata doveva innanzitutto cercare di coinvolgere i giovani e le categorie sociali che fino a quel momento erano state escluse dalle manifestazioni ritenute elitarie dell'istituzione veneziana. Esplicitando il riferimento alle Giornate del cinema, la Biennale voleva trasformare lo “spettatore-fruitor passivo e pagante” in uno “spettatore-fruitor attivo, protagonista e committente”.²⁹

Il *Piano quadriennale* veniva redatto in un periodo di grande tensione sociale e politica nazionale e internazionale. Come simbolo di una battaglia culturale per la riforma democratica delle istituzioni pubbliche, il Consiglio direttivo decise di dare alla Biennale un chiaro e netto orientamento ideologico. L'istituzione avrebbe infatti sostenuto una “precisa linea antifascista nei rapporti con i paesi stranieri”,³⁰ una tendenza imprescindibile che doveva restare il caposaldo del quadriennio di attività. La linea democratica e antifascista doveva diventare il carattere ispiratore delle attività della Biennale, una scelta morale e culturale, oltre che ideale e politica.³¹

Lo statuto, poi, aveva sostanzialmente trasformato la natura della Biennale che da un impianto festivaliero e stagionale era diventata istituto di cultura permanente. Il *Piano quadriennale* definiva questa nuova natura conferendo alla Biennale il ruolo di “sede di documentazione, confronto e propulsione dell'iniziativa culturale e artistica”.³² Il cuore permanente della nuova Biennale sarebbe diventato quello che era il suo patrimonio e la sua memoria: l'Archivio storico delle arti contemporanee che diventava il motore propulsivo dell'istituzione.³³

²⁹ In questo quadro era previsto un Gruppo permanente per i rapporti con la scuola che sarebbe stato composto da alcuni consiglieri, Ajassa, Baratto, De Nunzio, Pozza e Spandonaro, affiancati da alcuni esperti tra i quali Andrea Zanzotto.

³⁰ Resoconto stenografico dell'introduzione del presidente al Piano quadriennale di massima, in I Riunione del Consiglio direttivo aperta al pubblico, 18-19 maggio 1974.

³¹ Cfr. U. Finetti, *Dove va la nuova Biennale*, in “Avanti!”, 9 aprile 1974. L'articolo contiene un'intervista al presidente Ripa di Meana. La scelta era anche spiegata dai tentativi di ritorno della destra eversiva. Proprio mentre si stava redigendo il Piano quadriennale, il 28 maggio un gruppo di neofascisti compiva l'attentato terroristico in piazza della Loggia a Brescia.

³² Resoconto stenografico dell'introduzione del presidente al Piano quadriennale di massima, in I Riunione del Consiglio direttivo aperta al pubblico, 18-19 maggio 1974.

³³ U. Finetti, *Dove va la nuova Biennale* cit.

Allineandosi alle politiche culturali e sociali in atto in quel periodo, la Biennale avrebbe perseguito il decentramento incentivando l'uscita uscendo dalle sedi tradizionali e diffondendosi nello spazio cittadino e regionale.³⁴ Il decentramento delle attività era necessario per attuare la sperimentazione richiesta dallo statuto. In questo quadro il *Piano quadriennale* definiva la nuova Biennale un servizio pubblico attivo e produttore di cultura e, in una visione profondamente legata all'ideologia post sessantottina, dichiarava che avrebbe operato per la "salvezza" e la "vivificazione della città".³⁵

La nuova Biennale si articolava in sei "aree di intervento"³⁶ che costituivano la piattaforma strumentale dell'attività permanente. Ciascuna area sarebbe stata curata da una commissione e articolata in tre "settori di attività" affidati a tre direttori: cinema e spettacolo televisivo, arti visive e architettura, teatro e musica. La discussione sulla suddivisione e la tipologia dei settori nei quali si sarebbe articolata la Biennale fu rovente. Alcuni consiglieri avrebbero voluto due soli settori, "spettacolo" e "arti", ma il timore del presidente era che avvenisse una spartizione verticale dei fondi e dei poteri sull'esempio recentemente avvenuto in RAI.³⁷ Altri volevano mantenere le testate tradizionali, magari ampliando i settori di attività verso discipline fino a quel momento escluse. Il caso emblematico è rappresentato dalla trasformazione del più antico settore della Biennale, quello delle arti visive. Dal momento che non era uno specialista del settore, il candidato direttore, Vittorio Gregotti, accettò l'incarico a condizione che fosse inclusa l'architettura.³⁸ Secondo il

³⁴ Il decentramento amministrativo in Italia corrisponde all'istituzione delle regioni ordinarie con piena capacità legislativa con l'elezione dei consigli regionali avvenuta nel 1970. Il decentramento culturale in discussione in questo periodo, è conseguenza del decentramento amministrativo.

³⁵ *Piano quadriennale di massima* cit.

³⁶ "1. Pittura, scultura, grafica, fotografia, disegno industriale, arte seriale, arte programmata, etc. 2. Architettura, restauro, arredamento, disegno urbano, informazione urbana, disegno paesistico, etc. 3. Informazione e mezzi di comunicazione di massa (televisione, radio, stampa, editoria, pubblicità, mezzi elettronici leggeri, etc) 4. Cinema, televisione (telefilm, sceneggiati televisivi) 5. Teatro, animazione drammatica etc. 6. Musica lirica, balletto, concertistica moderna e contemporanea". Il settore 3 sarebbe stato coordinato dallo stesso presidente.

³⁷ Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato* cit., p. 423.

³⁸ Da molti anni si discuteva dell'ingresso dell'architettura alla Biennale che soltanto recentemente era stata parte di più ampie rassegne d'arte, nel 1968 e nel 1972, ma mai presentata autonomamente.

presidente, Gregotti era la persona giusta per dirigere il settore delle arti visive nella fase sperimentale per l'istituzione: era un eclettico, un grande conoscitore della cultura contemporanea internazionale e soprattutto era un "borderline con le discipline in arrivo".³⁹ Gregotti aveva dimostrato di essere anche un ottimo committente grazie alla sua curiosità e apertura nei confronti del dialogo tra architettura e le altre discipline. L'allargamento disciplinare, auspicato dal nuovo statuto e ribadito nel *Piano quadriennale*, andava esattamente nella direzione indicata da Gregotti che portò l'architettura nel settore originario della Biennale, le arti visive, portandosi dietro "restauro, arredamento, disegno urbano, informazione urbana, disegno paesistico, ecc".⁴⁰ I direttori dovevano essere "cittadini italiani particolarmente competenti nel loro specifico settore"⁴¹ e ricevevano un incarico di quattro anni. Era responsabilità dei direttori la preparazione e lo svolgimento delle attività e delle manifestazioni del settore loro affidato, nell'ambito del programma stabilito dal Consiglio direttivo. Le nomine, principalmente quella di Gregotti e di Ronconi, suscitarono immediate polemiche poiché le arti visive sarebbero state gestite da un architetto e la musica da un regista teatrale. In realtà sposavano perfettamente la direzione indicata dal nuovo statuto di un allargamento al "campo delle arti" e di un lavoro interdisciplinare di ricerca. I tre direttori sarebbero stati affiancati da cinque commissioni di esperti che corrispondevano alle "aree di intervento". Con queste i direttori dovevano elaborare e realizzare i progetti per le manifestazioni.⁴² Sia le commissioni, sia i direttori dovevano essere "esperti", cioè

³⁹ Intervista di chi scrive a Carlo Ripa di Meana, febbraio 2009.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Art. 18, L. 26 luglio 1973, n. 438 cit.

⁴² Commissione per le arti visive: Eduardo Arroyo, Maurizio Calvesi, Raffaele De Grada, Silvano Giannelli, Pontus Hulten; commissione per l'architettura e il territorio: Leonardo Benevolo, Francesco Dal Co, Licisco Magnato, Joseph Ryckwert, Aldo Van Eyck. Queste due commissioni erano dirette e convocate da Vittorio Gregotti. Commissione per il cinema e lo spettacolo televisivo, diretta e convocata da Giacomo Gambetti era composta da: Callisto Cosulich, Riccardo Napolitano, Giorgio Tinazzi, Bruno Torri, Paolo Valmarana, segretario Bruno De Marchi. Commissione per il teatro: Peter Brook, Bernard Dort, Natalia Ginzburg, Gian Renzo Morteo, Mario Raimondo, segretario Paolo Radaelli; commissione per la musica: Riccardo Allorto, Mario Baroni, Mario Bortolotto, Siegfried Matthus, Mario Messinis, segretario Francesco Carraro. Queste due commissioni erano dirette e convocate da Luca Ronconi. Esisteva poi una sesta area di intervento con rispettiva

persone che oltre a competenze specifiche, avessero maturato un'esperienza sul campo della "partecipazione di massa" e della "coscienza di un nuovo e diverso ruolo dell'intellettuale nella società".⁴³ La tripartizione dei settori della Biennale scontentò tutti poiché ridurre le discipline in grandi contenitori, sembrava un attentato alla loro autonomia. In realtà la tripartizione era funzionale alla gestione e all'indirizzo interdisciplinare, ma le commissioni erano appunto previste per compiere un lavoro specifico sulle singole discipline.

Il *Piano quadriennale* definiva la Biennale attraverso un nuovo orientamento "interdisciplinare e progettuale". I caratteri stabiliti dallo statuto all'articolo 1, "documentazione, critica, ricerca e sperimentazione", sarebbero stati articolati e approfonditi sulla base di "temi progettuali" desunti dall'attualità. L'approccio tematico avrebbe permesso l'interdisciplinarietà e la permanenza con un'azione diretta capace di intervenire nella realtà culturale.⁴⁴

Assumendo siffatto metodo di approccio interdisciplinare e progettuale come lo strumento più adeguato per costruire un'organizzazione operativa di tipo nuovo, capace di intervenire dialetticamente nella realtà culturale, la Biennale di Venezia intende affrontare nei termini più articolati e flessibili la realtà dell'operare artistico contemporaneo.⁴⁵

I "temi progettuali" che avrebbero caratterizzato le attività della Biennale, sarebbero stati elaborati e proposti in convegni internazionali organizzati dal Gruppo permanente di lavoro per i convegni, composto da membri selezionato nel Consiglio direttivo e da alcuni esperti da esso nominati. Il Gruppo di lavoro permanente doveva

commissione, Informazione e mezzi di comunicazione di massa, diretta dal presidente stesso. In questa commissione, più numerosa delle altre, figuravano tra gli altri Francesco Alberoni, Furio Colombo, Umberto Eco, Magnus Enzensberger, Franco Fortini, Edgar Morin.

⁴³ *Piano quadriennale di massima* cit., p. 64.

⁴⁴ "Questa tematizzazione si riferisce alle grandi questioni delle trasformazioni strutturali della città contemporanea in rapporto al territorio e all'incidenza dei mezzi espressivi e dei mezzi di comunicazione di massa, considerati alla luce delle nuove istanze culturali e del processo di liberazione dai condizionamenti mercantili e di potere, e in funzione della libera creatività e dell'organizzazione del lavoro, sul terreno sul quale avviene a livelli più acuti e significativi lo scontro sociale", *Piano quadriennale di massima* cit., p. 63.

⁴⁵ *Ibidem*.

stabilire e mantenere rapporti continuativi e organici, a livello nazionale e internazionale, con i movimenti che portano nuove tendenze critiche ed estetiche, con gli organi e i centri di produzione culturale, con i sindacati, con gli istituti universitari e scuole, con l'associazionismo di base.⁴⁶

Ai convegni erano invitati a partecipare tutte le forze culturali, “una o due volte l'anno” per tracciare e discutere le linee dei temi politico-culturali che la Biennale intendeva approfondire nelle manifestazioni. Era poi compito del Consiglio direttivo desumere la tematizzazione specifica sulla quale incentrare l'intera attività annuale della Biennale. La scelta tematica si presentava come l'elemento più innovativo proposto dal *Piano quadriennale*, uno strumento efficace per orientare la ricerca e i contenuti dell'istituzione. La formula tematica permetteva di superare la struttura competitiva e mercantile che aveva caratterizzato la Biennale fino a quel momento, proponendo un metodo di lavoro completamente nuovo, basato sulla progettualità.

Il *Piano quadriennale* trasformava la Biennale da un'istituzione recettrice a una produttrice, articolandola in progetti che avrebbero garantito lo svilupparsi in continuità di una ricerca. Inoltre, l'indicazione dello statuto che definiva la Biennale “istituto di cultura democraticamente organizzato”, era stato preso alla lettera abolendo la struttura piramidale per una gestione a *forum*, dove tutti avevano voce in capitolo. Il *Piano quadriennale* rappresenta lo sviluppo estensivo di quanto il movimento del '68 aveva elaborato fino a quel momento.

⁴⁶ Il Gruppo permanente di lavoro per i convegni era formato dai consiglieri Maselli, Mazzariol, Mazzucco e Rossini. Tra gli esperti comparivano Franco Basaglia e Massimo Cacciari.

Venezia punto e a capo. Le manifestazioni del 1974 e 1975

La libertà non è star sopra un albero
non è neanche un gesto o un'invenzione
la libertà non è uno spazio libero
libertà è partecipazione.⁴⁷

Risorta rinnovata dalle sue ceneri, l'esordio della Biennale doveva essere simbolico perché nulla era più come prima e bisognava dimostrarlo. La base aperta e progettuale sulla quale era stato concepito il *Piano quadriennale di massima* permetteva una metodologia di lavoro fondata sulla sperimentazione. Per il loro carattere di inizio le stesse edizioni del 1974 e del 1975 volevano essere di rodaggio e verifica della nuova formula descritta nel *Piano quadriennale*.⁴⁸ L'idea del Consiglio direttivo era che soltanto con l'edizione del 1976 si sarebbe potuto dimostrare il funzionamento o decretare il fallimento della legge e del nuovo metodo di lavoro progettuale della Biennale istituito dal *Piano quadriennale*. Quest'ultimo era stato approvato un anno esatto dopo la proclamazione del nuovo statuto e il grave ritardo impedì il tradizionale invito dei paesi stranieri proprietari dei padiglioni e dunque l'organizzazione dell'Esposizione internazionale d'arte del 1974. Nonostante questo, il presidente riteneva essenziale che la Biennale riformata dovesse dare al mondo un segnale di ripresa anche soltanto con un'edizione "di emergenza" che mostrasse al mondo i suoi caratteri futuri.⁴⁹

I primi mesi di attività furono segnati dall'instabilità politica nazionale e da una terribile situazione sociale.⁵⁰ La legge di riforma inoltre era piena di imperfezioni e

⁴⁷ G. Gaber, *La libertà*, in *Dialogo tra un impiegato e un non so*, 1972.

⁴⁸ Riunione n. 2 dei rappresentanti dei padiglioni ai Giardini del 30 ottobre 1974, busta 292, *Riunione commissari*, FS, AV, ASAC.

⁴⁹ U. Finetti, *Dove va la nuova Biennale* cit..

Il 7 aprile 1974 il Comitato internazionale dell'ICOM per i musei e le collezioni d'arte moderna riunito al Guggenheim di New York, inviò al neo presidente Ripa di Meana un telegramma "en lui exprimant leur inquiétude sur le sort de la Biennale et leur confiance qu'il fera tout pour la sauver", ICOM, Resoconto Colloque: Les Musées d'art moderne et leur public, 5-7 aprile 1974, Solomon Guggenheim, New York, p. 2.

⁵⁰ Tra marzo 1974 e giugno 1975 l'Italia dovette superare tre crisi di Governo, un referendum nazionale, le elezioni regionali.

incongruenze, in particolare per ciò che riguardava l'aggiornamento del contributo dello Stato dal quale la Biennale dipendeva.⁵¹ Il presidente Ripa di Meana arrivò perfino a denunciare pubblicamente la situazione come una “politica del boicottaggio economico”⁵² contro il nuovo corso. Così la Biennale, sensibile meccanismo regolato da un pluralismo molto articolato di rappresentanze culturali, ideologiche e politiche, si trovò a lavorare

in condizioni di incredibili ristrettezze economiche, fronteggiando una potente alleanza politica, culturale e mercantile internazionale; aprioristicamente attivamente ostile al nuovo corso.⁵³

La Biennale che si era appena presentata nella sua nuova veste che aveva bandito i premi e la mondanità per una direzione più impegnata, era persa da subito troppo militante, autonoma e dunque “scomoda”.

Il programma delle manifestazioni per l'edizione “di emergenza” del '74 era stato delineato il 26 luglio in una seduta particolarmente turbolenta del Consiglio direttivo. Il Consiglio trovò un'unanimità per niente scontata dopo aver vacillato al momento del voto sui programmi, dando prova di un sano compromesso democratico che si basava su una profonda condivisione degli obiettivi. L'unanimità, raggiunta tra minacce di dimissioni e inattese dichiarazioni dei consiglieri, fece addirittura scrivere a Tina Merlin che il Consiglio direttivo della Biennale era il luogo dove per la prima volta si sperimentava una gestione unitaria di un ente fra Governo e forze di opposizione.⁵⁴ *La Biennale per una cultura*

⁵¹ Art. 35 comma b L. 26 luglio 1973, n. 438, “Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo ‘La Biennale di Venezia’”. La legge stabiliva che il contributo annuo “a partire dal 1973 è fissato in lire 1.000 milioni”. Questo articolo sarà modificato soltanto con L. 13 giugno 1977, n. 324 che stabiliva che il contributo annuo fosse “fissato in lire 3.000 milioni”.

⁵² G. Serafini, *La Biennale è al verde*, in “La Nazione”, 6 maggio 1975.

“Si sa che la Biennale è una conquista delle sinistre ... questo ha fatto sì che il Governo abbia immediatamente messo in atto un meccanismo di ricatto economico. Tieni presente che la Biennale del '72 ... ha speso, per quanto riguarda la sola partecipazione italiana circa 650.000.000...Noi abbiamo un bilancio per le Arti visive e architettura di 140.000.000, quasi la decima parte, senza tener conto della svalutazione che è avvenuta dal '72 in poi”, *Arturo Schwarz intervista Vittorio Gregotti*, in “Le Arti”, settembre-ottobre 1975.

⁵³ Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1976 Eventi 1975*, La Biennale di Venezia 1976, p. 107.

⁵⁴ T. Merlin, *Il positivo risultato di un franco dibattito*, in “l'Unità”, 1 settembre 1974.

democratica e antifascista era il titolo-manifesto scelto per l'edizione del '74 che avrebbe anticipato le linee di tendenza delle future edizioni. La promozione di una cultura democratica, non elitaria, partecipativa e non autoritaria, diventava la prerogativa strutturale, la condizione di partenza, la premessa di lavoro, la linea programmatica che qualificava la piattaforma progettuale della nuova Biennale. L'impostazione politica delle manifestazioni del '74 rifletteva l'anima del *Piano quadriennale di massima*. Dopo la contestazione e la riforma non era pensabile che un'istituzione di cultura non prendesse una posizione politica, oltretutto se, rispetto al passato, gli organi direttivi avevano un rapporto più forte e diretto con gli aspetti politici e rappresentativi. Infatti, prima della riforma, sia il consiglio di amministrazione sia la presidenza della Biennale erano sempre state nomine governative; di conseguenza all'interno degli organi direttivi si stabiliva un rapporto di ampia delega nella persona del presidente e a compiti circoscritti del consiglio di amministrazione. Con la riforma del 1973 l'organo direttivo diventava collegiale, espressione di assemblee politiche rappresentative che aveva ogni potere decisionale e questo era l'imprescindibile sfondo che caratterizzava l'amministrazione della nuova Biennale. La linea politica dell'edizione del '74, osteggiata e attaccata dalla stampa perché sembrava andasse a detrimento della funzione culturale, trovava una difesa nelle parole che Giulio C. Argan prese da Elio Vittorini, quando sosteneva che dovesse essere evitata

soprattutto la separazione netta di politica e cultura, come se la cultura non fosse politica, cioè non fosse una componente attiva del sistema; a sua volta, la politica è da augurarsi che non sia semplicemente professionismo politico, ma una politica che sia anche cultura, cioè una politica cosciente delle ragioni storiche dei propri atti e delle proprie premesse ideologiche. Quindi, mi pare che la Biennale non potrebbe essere una impresa culturale, se non fosse anche una impresa politica.⁵⁵

Il *Piano quadriennale* aveva infatti dichiarato la nuova Biennale “struttura di servizio”, istituzione di formazione democratica e, come scriveva Giorgio Napolitano, la scelta antifascista rispecchiava i valori fondanti della Costituzione

⁵⁵ G. C. Argan, *La cultura è politica*, in “Libertà al Cile”, 2 novembre 1974.

italiana.⁵⁶ *La Biennale per una cultura democratica e antifascista* non era dunque una semplice etichetta, ma un vero e proprio progetto di ricerca che afferrava e realizzava concretamente e da subito la nuova linea programmatica istituzionale. Per la prima volta la Biennale aveva il “coraggio del tema” e di assumere una posizione che caratterizzava ideologicamente la propria ricerca.⁵⁷ La scelta tematica era essenziale per intraprendere questa strada che voleva essere aperta al confronto e al dibattito e mirare a trasformare la Biennale in un’istituzione di ricerca e sperimentazione.

Come indicava la nuova prassi, il Consiglio direttivo incaricò il Gruppo permanente di lavoro per i convegni di articolare le proposte per lo svolgimento del tema della lotta della cultura contro il fascismo. Se da un lato l’impegno etico e politico dell’antifascismo posto alla base del *Piano quadriennale* si legava alla storia stessa della Biennale, dall’altra era una questione di grande attualità, confermata dalla bomba neofascista esplosa il 28 maggio in Piazza della Loggia a Brescia e dalla strage *nera* dell’Italicus avvenuta il 4 agosto dello stesso anno.⁵⁸ Secondo il nuovo statuto la Biennale doveva organizzare manifestazioni d’interesse internazionale: dunque se si voleva trattare la questione della cultura democratica e antifascista il Cile era “il gran caso” sul quale lavorare.⁵⁹ L’11 settembre 1973 il presidente

⁵⁶ G. Napolitano, *La Biennale e il PCI*, in “Corriere della sera”, 26 agosto 1974.

⁵⁷ IX Riunione del Consiglio direttivo, 26 luglio 1974, ASAC, p. 34.

L’impostazione delle programmazioni delle manifestazioni del ’74 portò alla prima spaccatura tra la parte comunista e quella democristiana del Consiglio direttivo. La prima voleva che la Biennale del ’74 fosse una “festa popolare sullo stile del festival dell’Unità”, mentre i democristiani volevano un “convegno accademico internazionale”. La situazione fu risolta con un “compromesso democratico” che diede una duplice anima alle manifestazioni della Biennale del 1974 che evitò una crisi che avrebbe potuto far fallire sul nascere il progetto per la nuova Biennale.

⁵⁸ Nella X Riunione del consiglio direttivo del 30 agosto, il consigliere Maselli propose di inaugurare simbolicamente la Biennale in Piazza della Loggia a Brescia.

⁵⁹ Giuseppe Mazzariol, segretario del Gruppo permanente di lavoro, dice “si iniziò a parlare del problema del Cile: in special modo se ne interessarono Cacciari e Ruggiu che portarono un programma abbastanza dettagliato”, X Riunione del Consiglio direttivo, 30 agosto 1974, ASAC, p. 21.

Due erano gli argomenti che sarebbero stati i binari della Biennale del 1974 sui quali il Gruppo permanente di lavoro aveva deciso di lavorare: il “Cile e la città”.

“Perché il Cile alla Biennale? E, forse, perché solo il Cile? ... Rispondo: il Cile perché è il caso di oggi quello che attraversa la nostra coscienza, mentre stiamo vivendo questi giorni ... la cultura italiana ha avuto relazioni particolarmente strette e impegnate con la vicenda cilena, fino al tempo del

Salvador Allende fu destituito con un colpo di stato dall'esercito guidato dal generale Pinochet. Il golpe cileno era il caso più attuale di repressione di una cultura democratica ed ebbe un enorme impatto internazionale. In particolare in Italia il riscatto del paese dell'America latina, che aveva eletto democraticamente il proprio presidente per costruire una società socialista, aveva incantato i giovani che avevano fatto il '68 e rinforzato le speranze comuniste. Le musiche e la cultura cilene avevano dato una nota di colore ai sogni dei giovani italiani in un periodo di grande cupezza.

In una gremita Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale il 5 ottobre 1974 inaugurò la prima Biennale post-riforma, senza alcun tipo di celebrazione, né solennità.⁶⁰

7 convegni ... 99 incontri e dibattiti, 22 esecuzioni musicali ... 41 rappresentazioni teatrali ... 595 proiezioni cinematografiche ... 1 mostra fotografica, 5 mostre di documenti fotografici, 1 mostra di manifesti, 8 mostre di 'murali' ... nel corso di sette settimane.⁶¹

Trentaquattro giorni di preparazione davano vita a quarantaquattro giorni di attività che avrebbero fatto "intendere in qual modo la nuova Biennale intendeva operare".⁶² *La Biennale per una cultura democratica e antifascista* aprì con il convegno internazionale *Testimonianze contro il fascismo* alla presenza di numerosi fuoriusciti cileni, artisti, intellettuali e politici internazionali che portarono le loro testimonianze e le loro prese di posizione politiche per un'analisi storica e sociale del fascismo nazionale e internazionale.⁶³ La Biennale aveva invitato come ospite

tradimento e della sovversione", C. Ripa di Meana, *Perché il Cile*, in "Libertà al Cile", 5 ottobre 1974.

Quello stesso anno, a ottobre, il Royal College of Art di Londra realizzò un festival per la democrazia in Cile, una serie di attività culturali concluse con uno spettacolo collettivo a Trafalgar Square.

⁶⁰ "La domanda più frequente che ci rivolgono gli stranieri è: 'Ma quando inaugura la Biennale?' E' difficile, ed anche un po' malinconico, rispondere che invece la Biennale non si inaugurerà più", *La Biennale dei partiti*, in "Bolaffiarte", ottobre 1974.

⁶¹ Relazione morale del Presidente dell'Ente sulle manifestazioni 1974, in *Biennale di Venezia. Annuario 1976 Eventi 1975*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976, p. 177.

⁶² Ibidem.

⁶³ Tra i partecipanti: il Presidente Carlo Ripa di Meana, il Sindaco di Venezia Giorgio Longo, Alexandros Panagulis, Manoel Soares, Carlos Altamirano, Lelio Basso, Alberto Moravia, Roberto Rossellini, Umberto Terracini, Marco Pannella, Julio Cortazar. Hanno invato la loro adesione scritta: Carlo Aymonino, Carla Bo, Alexander Calder, Dom Helder Camara, Henry Cartier Bresson, Giovan

d'onore Hortensia Allende, moglie del presidente *suicidato* da Pinochet. Il pubblico era composto da molti giovani che potevano seguire il convegno anche dalla Piazzetta San Marco, dov'era stato installato un impianto di monitor a circuito chiuso. Il giorno dopo, il 6 ottobre, prendevano avvio le manifestazioni tematiche di iniziative artistiche, culturali e politiche dal titolo *Libertà al Cile*⁶⁴ contemporaneamente alla programmazione dei settori rinnovati della Biennale: Teatro e Musica, Cinema e Televisione, Arti visive e Architettura. Data la mancanza di tempo organizzativo, i settori di attività non riuscirono, se non in casi sporadici, a lavorare sul tema dell'antifascismo, né in maniera congiunta come auspicava lo statuto. Ma dal 6 ottobre al 17 novembre, in più luoghi di Venezia e della terraferma, il pubblico poteva accedere a tutti gli spettacoli con un biglietto unico al prezzo politico e simbolico di mille lire.⁶⁵

Se le manifestazioni del 1974 fecero emergere il nuovo volto della Biennale come “struttura di servizio”, impegnata e militante, quelle del 1975 posero le basi nel “laboratorio interdisciplinare di ricerca e sperimentazione” che, secondo il *Piano quadriennale*, doveva attuare i momenti della ricerca e della sperimentazione.⁶⁶ Il “laboratorio” era una nuova struttura che doveva funzionare attraverso la

Battista Cavallaro, William Deakin, Jean Marie Domenach, Simone de Beavoir, Danilo Dolci, Gillo Dorfles, Giuseppe Dossetti, Celso Furtado, Dom Antonio Fragoso, Graham Greene, Jurgen Habermas, Joris Ivens, Ugo La Malfa, Gabriel Garcia Marquez, Robert Sebastian Matta, Henry Moore, Giorgio Napolitano, Ferruccio Parri, Roger Planchon, Sandro Pertini, Franco Russoli, Jean Paul Sartre, Giorgio Strehler, Mario Soares, Bruno Storti, Angelo Tomelleri, Leo Valiani, Peter Weiss.

⁶⁴ Il Gruppo era composto da sedici membri tra cui i consiglieri Maselli, Mazzariol, Mazzucco, Rossini e due membri del Gruppo permanente di lavoro per i convegni Massimo Cacciari e Franco Basaglia. *Libertà al Cile* fu curata e organizzata dal Gruppo permanente di lavoro per i convegni e dal suo segretario Massimo Andrioli.

⁶⁵ La politica del prezzo unico fu discussa e valutata durante la XI Riunione del Consiglio direttivo del 10 settembre 1974. Il resoconto stenografico riporta l'intervento del consigliere Maselli: “Il punto chiave per il nuovo rapporto col pubblico è proprio il punto di partenza: la Biennale deve praticare un prezzo che non superi le mille lire per tutto l'arco delle manifestazioni, altrimenti essa si presta a facili attacchi esterni. Ricorda che alle Giornate del cinema il pubblico disponeva di un tesserino del costo di mille lire, valido per tutta la loro durata; fa rilevare poi che la stampa italiana estera riconobbe questo atto come elemento determinante del successo ottenuto”, XI Riunione del Consiglio direttivo, 10 settembre 1974, ASAC, p. 32.

⁶⁶ Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977), in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975 Eventi 1974*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975, p. 62.

concessione di borse di studio per artisti di tutte le discipline interessati alle attività della Biennale riformata. Lo scopo era lasciare uno spazio di sperimentazione, produzione e ricerca a giovani artisti su temi specifici proposti dalla Biennale. Il “laboratorio” che aveva lo scopo di “costituire un altro modo di considerare i problemi dell’arte nella valutazione e nell’esperienza dell’opera nel suo farsi”⁶⁷ era uno dei perni della nuova identità della Biennale e diventava il tema delle attività del 1975. *La Biennale - Un laboratorio internazionale* era il titolo che voleva mettere in risalto il nuovo “volto progettuale”, mettendo in pratica l’abbandono “di ogni falsa ambizione di prodotto culturale finito”⁶⁸ per lo stimolo verso nuove connessioni nella ricerca e nella produzione artistica e critica. Le caratteristiche di sperimentazione e progettualità dettate dal *Piano quadriennale*, volevano portare a una Biennale impegnata nella ricerca che non puntasse a produrre qualcosa di definitivo, “levigate perfezioni”, bensì a “proposte” che aprissero dibattiti.⁶⁹

Pur avendo avuto sette mesi e mezzo di tempo per organizzare le manifestazioni, l’incertezza finanziaria influì nuovamente sulla programmazione, tanto da portare i direttori dei settori a dure dichiarazioni e a richiedere una procedura d’urgenza per l’approvazione in Parlamento della proposta di modifica alla legge. La Biennale del ‘75 avviò la programmazione delle attività il 30 maggio con il *Convegno internazionale sulla nuova Biennale* e la concluse sette mesi dopo, il 20 dicembre. Anche nel 1975 la programmazione dei settori procedeva contemporaneamente in diversi luoghi della città. Per la loro comune natura di rodaggio e verifica, le edizioni del ’74 e del ’75 sono leggibili insieme in quanto sviluppano i tratti distintivi del nuovo corso che possono essere scomposti in due punti esaminabili attraverso esempi.

⁶⁷ Parole di Wladimiro Dorigo, Riunione n. 1 dei Rappresentanti dei padiglioni ai Giardini del 31 luglio 1974, busta 290, *31 luglio 1974*, FS, AV, ASAC.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ C. Ripa di Meana, Presentazione, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1976* cit., p. 9.

La situazione di grande precarietà finanziaria dell’ente del 1975, ricorda quella del 1970, quando, per gli stessi motivi, la Biennale fu costretta a ridurre la mostra in una “proposta sperimentale”.

Il primo tratto comune delle edizioni '74 e '75 è la volontà di ricerca e di coinvolgimento di un nuovo pubblico, “elemento innovativo irrinunciabile” per liberare il lavoro culturale dell’istituzione dall’“insidia mercantilistica”.⁷⁰ Il Consiglio direttivo sosteneva che la vera trasformazione dell’istituzione potesse avvenire soltanto partendo dal basso, proprio trasformando il pubblico da “passivo e pagante” a “fruitore attivo protagonista e committente”.⁷¹ Il riferimento metodologico dichiarato nel *Piano quadriennale* erano le *Giornate del cinema italiano* che erano riuscite ad attirare giovani e lavoratori, associazioni di base e scuole, cioè quel pubblico che fino a quel momento non era mai stato coinvolto nelle attività della Biennale. Il 1968 aveva cambiato il volto alla società e innescato processi del tutto nuovi nel settore culturale, portando alla trasformazione del rapporto tra produzione e consumo di cultura. Le questioni culturali avevano assunto dimensioni di massa, richiedendo alle istituzioni una diversa funzione e uso sociale; la Biennale voleva contribuire a questa più generale prospettiva democratica di partecipazione popolare.⁷² La ricerca della partecipazione di un pubblico nuovo si espresse già in occasione delle attività del 1974 con decisioni radicali. Oltre all’importante introduzione del biglietto unico per tutte le manifestazioni a prezzo politico, furono lasciati spazi per l’autogestione all’interno della programmazione del settore Cinema.⁷³ E’ il caso di *Donna e cinema*, prima rassegna di questo genere in Italia organizzata dai movimenti femministi, oppure di *Film conoscenza e*

⁷⁰ *Piano quadriennale di massima* cit., p. 61.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Tra gli anni '50 e '60 si assiste alla crescita del sistema scolastico e alla scolarizzazione di massa, nello stesso periodo si sviluppa l’industria culturale anche grazie ai nuovi mezzi di comunicazione di massa. Nel 1970 nascono le regioni e in seguito al decentramento amministrativo si diffonde la teoria del decentramento culturale. Nasce il pubblico specifico che richiede un livello più alto e ampio di proposta culturale. Questo pubblico non è più individuabile come quello ‘borghese’, ma è essere indeterminato e eterogeneo e crea un’opinione pubblica più variegata. Un quadro completo dell’evoluzione culturale in Italia seguito al 1968 si trova in G. Bechelloni e F. Rositi, *Il decentramento culturale: definizioni e processi*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978 Eventi 1976-77*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1979, p. 1137-1146.

⁷³ Come auspicato dal Piano quadriennale, la direzione accolse le proposte del movimento cooperativo, delle organizzazioni di base, dei cineforum, dei cineclubs, del movimento femminista e dei consigli di zona e diede loro la gestione completa dei loro spazi.

dibattito, proposta dall'ARCI e dalla Federazione dei Cineforum che presentava film sull'America Latina. Sul cinema gravava ancora l'eredità della contestazione che all'interno del Consiglio direttivo era portata avanti con militanza da Francesco Maselli.⁷⁴ La mite presenza di Gambetti permetteva la gestione del settore nella direzione indicata dai sindacati degli autori: programmazioni impegnate, dibattiti, nessun premio né mondanità.⁷⁵

Nel 1974 anche il settore Teatro si aprì a un pubblico nuovo costituendo intese con i consigli di fabbrica, i sindacati e le associazioni di base.⁷⁶ Per il suo esordio da direttore Luca Ronconi decise di far lavorare tre compagnie teatrali internazionali, in tre luoghi diversi della città, su uno stesso testo "di vasta conoscenza popolare"⁷⁷: l'*Otello* di William Shakespeare. La sua idea si legava a una volontà di sperimentare

⁷⁴ Il cinema era sotto i riflettori dal momento che tra le tante polemiche sorte nei primi mesi di vita della nuova gestione della Biennale, c'era chi aveva avanzato la proposta di "istituzionalizzare" le Giornate del cinema facendole diventare il format che avrebbe definitivamente cancellato ogni tentazione di ritorno a una forma festival.

⁷⁵ Al momento di presentare la sua programmazione per il 1974 il direttore Giacomo Gambetti definì il cinema come strumento ideale per sollecitare il dibattito e il confronto con il pubblico, proprio per la sua capacità di comunicazione e per il suo valore culturale. Secondo Gambetti fare cinema alla Biennale significava utilizzare un mezzo popolare in funzione delle masse popolari, fare politica culturale e democratica, ideologica e antifascista. IX Riunione del Consiglio direttivo 26 luglio 1974, p. 22. Nel 1974 i film e le rassegne della programmazione si volevano contrapporre al mercato, come diceva Gambetti, "sul quale e contro il quale si deve agire".

⁷⁶ Il caso più interessante è certamente quello de *La donna perfetta*. Quando Luca Ronconi decise di invitare Dacia Maraini a mettere in scena per la prima volta il suo spettacolo, il Consiglio direttivo non si oppose, pur consapevole del soggetto affrontato dal testo teatrale: l'aborto. Per rispondere ad alcune perplessità del Consiglio direttivo, il resoconto stenografico riporta che Ronconi rispose: "Per la proposta di Dacia Maraini si dice del parere che, in linea generale, quando si parla di dare largo spazio ai gruppi sperimentali, non significa chiedere alle cooperative e alle compagnie di proporre quanto vuole l'ente né di chiedere una lettura preventiva del testo", X Riunione del Consiglio direttivo cit., p. 34. Scritto, diretto e recitato da donne, *La donna perfetta* verteva sulla questione dell'aborto, all'epoca al centro del dibattito politico e sociale. Le otto rappresentazioni, avvenute in luoghi decentrati come il Dopolavoro ferroviario di Venezia, gli ex Cantieri Navali della Giudecca, il Petrolchimico di Marghera, videro il "tutto esaurito". A ogni rappresentazione seguiva un dibattito moderato di volta in volta dall'autrice, da Liliana Cavani o dall'onorevole Magnani Noya, tra le altre. Il pubblico interveniva commosso e partecipe, trovando uno spazio dove si poteva parlare liberamente della propria esperienza rispetto a una problematica che coinvolgeva tutte le donne. Il 2 novembre il cardinale Albino Luciani, patriarca di Venezia, salì sul pulpito di San Marco per condannare *La donna perfetta* e gli *Autosacramentales*, lo spettacolo creato da Victor Garcia sui testi di Calderón della Barca che aveva visto sul palco gli attori completamente nudi. Lo spettacolo fu interrotto dalla polizia. Cfr. *Omelia pronunciata dal Patriarca di Venezia Albino Luciani il 2 novembre 1972 nella Basilica di San Marco*, in "L'Osservatore Romano", 6 novembre 1974.

⁷⁷ Intervento L. Ronconi, IX Riunione del Consiglio direttivo, ASAC.

e verificare direttamente l'impatto sul pubblico in base all'"incidenza delle varianti, (regista, attori, ambiente, etc.) sulla costante (il tema, il testo)",⁷⁸ per un interesse specifico del regista a misurare e quantificare i rapporti con gli ambienti. Alla Biennale Ronconi voleva condurre una ricerca impegnata a tramutare il pubblico, solitamente non avvezzo al teatro, in protagonista, stimolando la discussione aperta sui temi che nascevano dagli spettacoli. Ronconi diede il suo benestare al Consiglio direttivo che aveva proposto di portare uno dei tre *Otello* al Petrolchimico di Marghera.⁷⁹ La versione destinata al pubblico di operai era quella di Giorgio Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, un raffinato lavoro sul testo che puntava sull'autoanalisi problematica dell'animo di Jago. Lo spettacolo, proposto dal Gruppo permanente per i rapporti con la scuola, era un esperimento che rientrava proprio nella "ricerca di un nuovo pubblico". La messa in scena era di Gianni Serra con la compagnia romana Teatroggi la quale si distingueva per un lavoro militante di teatro di strada e d'intervento.⁸⁰ Convocati dai sindacati, alle prime battute dello spettacolo gli operai gremivano la sala-mensa della fabbrica che in breve tempo si svuotò. Qualche giorno dopo gli operai comunicarono alla Biennale:

Siamo un po' imbarazzati a trovarci a discutere con voi. Possiamo solo dirvi che vediamo con estremo interesse e con favore questo primo contatto fra noi e voi. Ma questo deve verificarsi anche a livello organizzativo. Intanto è importante

⁷⁸ E. Pagliarani, *La Biennale secondo Luca*, in "Paese Sera", 7 luglio 1974.

⁷⁹ E' di grande interesse leggere la genesi dell'*Otello* a Marghera pubblicato in B. Bini, L. Perissinotto, L. Mamprin, *Fabbrica, quartiere, teatro: l'Otello a Marghera*, Gruppo permanente per i rapporti con la Scuola, La Biennale di Venezia, 1975. La proposta di portare *Otello* a Marghera nacque dal Gruppo e doveva "favorire un'attività di 'elaborazione da parte di un gruppo di operai della zona di Mestre che usufruiscono del diritto allo studio retribuito (150 ore) di schede di documentazione capaci di contribuire ad una più approfondita 'lettura' dell'*Otello*", p. 9. Il Gruppo contattò Manganelli che stava mettendo in scena a Roma lo spettacolo che fu portato a Marghera, senza avere tempo per discutere realmente con i sindacati e l'assemblea di fabbrica. Nella pubblicazione sono documentate le diverse reazioni degli operai. Uno di questi alla domanda posta dai membri del Gruppo rispose "Per mi Oteo ga la faccia nera dell'operaio a fine mese quando ch'el riceve la paga", p. 11. Durante la sua prima dichiarazione in veste da direttore, Ronconi stabilisce come "Il teatro di potrebbe articolare in tre spazi con tre gruppi diversi ... al Petrolchimico, nella chiesa di San Lorenzo e in un teatro...", cfr. IX Riunione del Consiglio direttivo, 26 luglio 1974, ASAC.

⁸⁰ "Se siete in anticipo ... si vedono personaggi in costume che, con torce fiammeggianti, guidano gli spettatori ai loro posti tutt'intorno al piccolo palcoscenico quadrato, o che si aiutano l'un l'altro coi vestiti, sistemando attrezzi scenografici ... L'ho trovato quanto mai tonificante", R. A. Young, *Theatre in Venice*, in "The Financial Times", 16 novembre 1974.

conoscerci. Cercate di comprendere il nostro atteggiamento: non è diffidenza, ma certamente senso di cautela. E' che finora il concetto di cultura è stato assimilato assai diversamente da voi e da noi. La nostra cultura è fatta di lotta. Noi siamo in trincea, combattiamo ogni giorno chi ci sfrutta. E adesso dobbiamo capire meglio cosa può significare, per il movimento nel suo complesso, questa nuova Biennale.⁸¹

Gli operai in quel periodo stavano conducendo dure lotte sindacali e l'imposizione dall'alto della cultura da parte della Biennale non era stata gradita, tanto da far dire a un operaio intervistato: "il fascismo non è la camicia nera, ma è anche come si gestisce la cultura".⁸² L'esperimento del Petrolchimico fu la prima grande sconfitta della Biennale che venne accusata di populismo dalla stampa.

Le manifestazioni tematiche del '74 *Libertà al Cile* possono essere considerate il simbolo della trasformazione del pubblico alla Biennale, grazie al mutato metodo di lavoro. Organizzate per informare, sensibilizzare e stimolare il pubblico a un confronto democratico sull'esperienza di Unidad Popular, il partito di Allende,⁸³ *Libertà al Cile* trasformò per una settimana Venezia e la terraferma in sedi di concerti di musica, rassegne cinematografiche, mostre di fotografia e dibattiti, in un clima di festa popolare. Roberto Sebastian Matta e la Brigada di muralisti cileni Salvador Allende furono invitati a realizzare murales su grandi pannelli messi a disposizione dalla Biennale in diversi campi veneziani e sui muri di Chioggia, Mestre e altri paesi della terraferma. La performance itinerante dei muralisti, accompagnati dal celebre pittore, innescò una spontanea partecipazione da parte dei bambini e degli abitanti. Sebastian Matta rispose entusiasta all'invito della Biennale,

⁸¹ *Gli operai di Marghera discutono della nuova Biennale: dubbi e aspettative*, in "Libertà al Cile", 12 ottobre 1974. Cfr. anche G. Manganelli, *Quella volta che mi tuffai nelle masse*, in "L'Espresso", 8 dicembre 1974.

⁸² B. Bini, L. Perissinotto, L. Mamprin, *Fabbrica, quartiere, teatro* cit., p. 63.

⁸³ Il Governo di Unità Popolare, il partito fondato da Allende, credeva fortemente nella cultura come strumento di comunicazione. Durante gli anni di Governo di Allende la musica popolare si diffondeva nel paese e nelle strade delle città, i pittori, liberi di esprimersi, coprivano i muri di murales con messaggi-slogan, simbolo della lotta di una nazione che finalmente vedeva un futuro. Fu istituito il Treno della cultura che percorse il paese fin nei suoi angoli più remoti, portando mostre di pittura, il teatro, il balletto, concerti di gruppi folkloristici.

Finalmente l'hanno fatta. Avrebbe sempre dovuto essere così. La cultura è del popolo e deve essere alla sua portata. Deve anche favorire una presa di coscienza. Gli artisti sono i testimoni del loro tempo, e il loro dovere è anche raccontare la storia, partecipare alle lotte dei popoli.⁸⁴

Nel 1975 il discorso partecipativo proseguì e fu maggiormente evidente nelle scelte del settore Teatro. Dalle prove generali di *Utopia* che per venti giorni Luca Ronconi aprì al pubblico negli spazi del Capannone degli ex Cantieri navali alla Giudecca, al Living Theatre per le strade di Venezia e Gertzy Grotowsky nell'isola di San Giacomo in Paludo e al castello di Montagalda, il Teatro nel '75 trasformò la città in *Un laboratorio internazionale*. Luca Ronconi realizzò in pieno il senso del tema dato alle manifestazioni, dando al pubblico la possibilità di assistere al processo di creazione e realizzazione degli spettacoli teatrali ponendosi al centro della ricerca partecipativa.

La “trasformazione antropologica” del pubblico avvenuta nei primi due anni di ripresa, pur se biasimata da Alberto Arbasino sulle pagine del “Corriere della sera”, decretava il successo della nuova impostazione della Biennale. Per la prima volta l'80% del pubblico era formato da giovani.⁸⁵ “Mi pareva che le lunghe code di giovani che si recavano ai teatri con le loro cento lire in mano fossero la prima avanguardia di un pubblico diverso”, scriveva Umberto Eco, rispondendo a Arbasino.⁸⁶ Non più pellicce e gioielli, ma *blue jeans*, zaini e un biglietto a prezzo politico, avevano dimostrato come fosse possibile l'unità democratica attorno alle istituzioni riformate in maniera consona all'attualità. La tendenza alla “provincializzazione” della nuova Biennale che sembrava essere il pericolo del lavoro militante sul territorio che intendeva fare la Biennale riformata, coincideva

⁸⁴ “Adesso lo abbiamo incontrato in Campo S. Polo. Con un cappello un po' ridicolo in testa, intento a dipingere un murale antifascista ... desiderava che chiunque –bambino o vecchio- passasse di lì, gli chiedesse un pennello per lavorare insieme a lui”, R. S. Matta, *Partecipo a questa Biennale perché è diversa*, in “Libertà al Cile”, 19 ottobre 1974.

⁸⁵ A. Arbasino, *La Biennale ha aiutato Venezia a morire di noia*, in “Corriere della sera”, 2 novembre 1974.

⁸⁶ U. Eco, *Venezia continua*, in “Corriere della sera”, 6 dicembre 1974. Umberto Eco è stato uno dei protagonisti della nuova Biennale. Dal 1974 membro della Commissione per l'informazione e i mezzi di comunicazione di massa, Eco seguì da vicino tutto il percorso del quadriennio.

con l'inedita partecipazione dei cittadini che nel '74 e nel '75 costituirono il primo pubblico.⁸⁷ Appena mossi i primi passi, la nuova Biennale era già riuscita a realizzare la partecipazione auspicata, anzi, sembrava che per funzionare avesse bisogno della presenza fisica degli attori, degli artisti, dei protagonisti in perenne contatto con il pubblico, come in una sorta di *happening* continuo.

La seconda caratteristica comune delle edizioni del 1974 e del 1975, è “l'allargamento delle attività della nuova Biennale a un ambito territoriale più vasto” rispetto al passato.⁸⁸ La nuova natura della Biennale come istituzione di promozione di attività permanenti e non più stagionali, richiedeva nuove sedi e la ricerca di spazi decentrati rispetto a quelli tradizionali per “l'assunzione dell'intero territorio regionale come primo spazio necessario e sperimentale ... nella concezione di un rapporto reale fra Venezia e la sua regione”.⁸⁹ La diffusione territoriale permetteva l'applicazione del decentramento culturale come auspicato dal *Piano quadriennale*, cioè

il tentativo di realizzare l'inclusione nei circuiti di produzione a rilevanza pubblica di soggetti che ne sono stati tradizionalmente esclusi: non ideale illuministico di diffusione della cultura, ma bisogno sempre più avvertito di ridurre la distanza tra produttori e consumatori di cultura e anche di superare progressivamente la distinzione fra lavoratori intellettuali e non.⁹⁰

Tutto il dibattito sul rinnovamento della Biennale era strettamente connesso al problema della conversione sociale, economica e politica che stava portando Venezia allo spopolamento e alla sua trasformazione in città-museo. La Biennale riformata e descritta nel *Piano quadriennale* come “struttura di servizio nell'operazione globale di salvezza e vivificazione della città”,⁹¹ doveva diventare la coscienza culturale di Venezia. La Biennale non era più prevista esclusivamente per l'organizzazione di mostre, ma doveva dotarsi di strutture permanenti per mandare

⁸⁷ Per la prima volta si vedevano lunghe file di persone all'ingresso della Fenice, cfr. K. Roschitz, *Wie Venedig seine Kultur retten will*, in “Neue Kronenzeitung”, 7 novembre 1974.

⁸⁸ *Piano quadriennale di massima* cit., p. 62.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ G. Bechelloni e F. Rositi, *Il decentramento culturale* cit., p. 1137.

⁹¹ *Ibidem*.

avanti i suoi filoni tematici di ricerca. Come emerse fin dalla terza riunione del Consiglio direttivo, la questione degli spazi era vincolata dalla mancanza di mezzi economici, ma le sedi della Biennale erano comunque insufficienti per attuare il *Piano quadriennale*.⁹² La ricerca di nuovi spazi per le attività era anche stimolata dal timore di cadere nelle “vecchie strutture e vecchie manifestazioni”⁹³ e così tra il 1974 e il 1975 la Biennale diede il via a una politica di recupero di spazi urbani dismessi per portare le attività culturali in zone periferiche del territorio. Il raggio cittadino e regionale, aveva l’ambizione di diventare in seguito nazionale: la Biennale si proponeva infatti di diventare la porta tra l’Italia e la cultura internazionale.

La ricerca di nuovi spazi iniziò già nel 1974 quando la Biennale si tenne in diversi luoghi di Venezia e della terraferma. Oltre agli spazi dismessi recuperati sul territorio, la Biennale aveva fatto montare due grandi tendoni da circo in campo S. Polo a Venezia e in Piazzale Candiani a Mestre. Questi diventarono dapprima le sedi delle manifestazioni di *Libertà al Cile*, poi della programmazione dei settori. La ricerca di nuovi spazi era stata uno degli elementi di novità introdotti dal *Piano quadriennale* che aveva convinto Ronconi ad accettare la direzione del settore teatro. Per il regista era eccitante l’idea di andare alla scoperta di nuovi luoghi, in quanto, sosteneva, “Venezia è un ambiente teatrale di bellezza e funzionalità incomparabili”.⁹⁴ Riprendendo le origini del Festival internazionale del teatro della Biennale che negli anni trenta aveva rilanciato i classici a soggetto veneziano nei *campi* della città, Ronconi e la Commissione per il teatro⁹⁵ decisero di utilizzare lo

⁹² Le sedi di proprietà della Biennale erano Cà Giustinian, il Palazzo dell’Esposizione ai Giardini di Castello, il Palazzo del cinema al Lido e Cà Corner della Regina recentemente acquisita per ospitare l’ASAC.

⁹³ Nel 1974 il Palazzo dell’Esposizione ai Giardini fu utilizzato per la Mostra del manifesto cileno, mentre i padiglioni nazionali rimasero chiusi. Nel 1975 alcuni padiglioni nazionali furono messi a disposizione per l’Accademia internazionale della danza, mentre il Palazzo dell’Esposizione non fu utilizzato.

⁹⁴ E. Pagliarani, *La Biennale secondo Luca*, cit.

⁹⁵ La Commissione per il teatro era composta da: Peter Brook, Bernard Dort, Natalia Ginzburg, Gian Renzo Morteo, Mario Raimondo e Bruno De Marchi segretario.

scenario naturale di Venezia, riscoperto dalla contestazione, dalle Giornate del cinema e dal Festival dell'Unità.

Cercheremo la bellezza anche se possibile nelle brume di Porto Marghera: e deve essere possibile, se bellezza è oggi piuttosto capacità di sintetica rappresentazione, significazione della contemporaneità.⁹⁶

Le manifestazioni teatrali della Biennale del '74 e '75 si tennero nel teatro dell'Arsenale, zona popolare, periferica e priva di centri culturali, nella chiesa sconosciuta di San Lorenzo chiusa da anni, nel Capannone degli ex Cantieri navali alla Giudecca, nei *campi* della città. Anche la programmazione del settore Cinema si svolse in decine di sale sparse sul territorio di Venezia, del Lido e della terraferma. Ma esemplare della ricerca e del recupero di spazi abbandonati è certamente il caso dei "Saloni" che fu la prima questione discussa dal Consiglio direttivo appena insediatosi. Il Comune di Venezia aveva infatti deciso di abbattere i quattrocenteschi "Saloni alle Zattere", tra le più antiche e uniche architetture industriali della città per costruirvi delle piscine comunali.

...architettura pura, assoluta. Spazi reali e vissuti, invasi che sembrano cavità di scaffì giganti, pareti rosse di mattone scorticato contraffortate dall'interno, capriate di una carpenteria da arsenale⁹⁷

I lavori di demolizione erano già iniziati quando la presidenza della Biennale chiese al sindaco, di fatto vice-presidente, di fare il possibile perché un simile monumento non fosse distrutto ma dato loro in gestione perché venisse restituito alla città.⁹⁸ Il 30 settembre 1974 la presidenza della Biennale ottenne dal Comune la sospensione dei lavori di demolizione e il 2 ottobre due dei nove Saloni furono consegnati ufficialmente alla Biennale, mentre il Comune si sarebbe impegnato a chiudere la breccia già aperta dalla palla demolitrice sulla facciata di antichi mattoni. La

⁹⁶ E. Pagliarani, *La Biennale secondo Luca*, cit.

"Essere alla Biennale non significa soltanto occuparsi di proposte culturali. Bisogna conoscere la città e gli abitanti, altrimenti gli ambienti non saranno rispettati e gli spettacoli risulteranno mal collocati", M. Costanzo, Ronconi a Venezia cerca casa e sempre nuovi spazi teatrali, in "Il Giornale", 14 luglio 1974.

⁹⁷ G. C. Argan, *Biennale contro Biennale*, in "L'Espresso", 10 novembre 1974.

⁹⁸ Per la storia dei Saloni cfr. G. D. Romanelli, *Scheda sui 'Saloni' alle Zattere*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., pp. 848-851.

questione dei Saloni innescò un dibattito pubblico a livello nazionale sul futuro della città, sull'utilizzo del suo patrimonio storico e monumentale e soprattutto sulla rivivificazione del centro storico, argomento centrale della politica culturale della Biennale riformata e del dibattito che risaliva al 1966. La battaglia che la Biennale intraprese per la difesa dei "Saloni", diventò immediatamente il simbolo della concretezza della sua politica culturale: la Biennale ridava una funzione a spazi monumentali in disuso, nel momento stesso in cui dichiarava il proprio ruolo di istituzione di servizio pubblico.⁹⁹

La continuità ci obbliga quindi a momenti chiarissimi: alla salvezza di questi luoghi e alla continuità di un lavoro positivo e creativo in questi spazi. Raccogliamo quindi non solo una battaglia fulminea, appassionata, intransigente e vincente della cultura veneziana, italiana e internazionale, ma un messaggio che viene da più lontano, dalla storia.¹⁰⁰

Spazio ideale orientato verso le due realtà della città, quella dell'industria turistica di Venezia-museo, rappresentata da Piazza San Marco, e quella popolare e operaia della Giudecca, i Saloni diventavano simbolicamente le cellule di rinnovamento della Biennale riformata.

Se il recupero di spazi dismessi aveva avuto un grande successo, stessa sorte non ebbe il decentramento. Parte di un discorso politico più ampio,¹⁰¹ il decentramento culturale era stato largamente sperimentato nel 1974 e nel 1975, ma senza un vero obiettivo e una reale determinazione, portando quasi al collasso le insufficienti risorse organizzative della Biennale. Vittorio Gregotti, architetto, urbanista e direttore di Arti visive e Architettura, aveva un'idea molto chiara sul decentramento soprattutto se applicato a una città come Venezia. Secondo lui vi era un abuso del termine da parte della Biennale che rischiava di portare all'ideologizzazione. In una

⁹⁹ Riunione del Consiglio comunale, 27 aprile 1974, ASAC; P. Bode, *Die Biennale hat die Kunst hinausgeschmissen*, in "Süddeutsche Zeitung", 18 ottobre, 1974.

¹⁰⁰ Parole introduttive dette dal Presidente della Biennale, Carlo Ripa di Meana, il 16 ottobre 1974 nei "Saloni" delle Zattere, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 592.

¹⁰¹ Il decentramento culturale corrispondeva al decentramento amministrativo in corso in Italia. Nel 1970, infatti, con una legge dello Stato nascevano le regioni a statuto ordinario realizzando la legge della Costituzione Italiana perché il potere locale fosse gestito localmente e per non accentrare tutto il potere a Roma.

città piccola, ma speciale come Venezia, la questione non era portare a tutti i costi l'arte fuori dai Giardini per creare la partecipazione; delocalizzare significava innanzitutto cercare un rapporto con i cittadini e il contesto che non doveva mai essere forzato o imposto. Per Gregotti decentrare significava soprattutto poter fare mostre diversificate, indipendenti e aumentare l'area di giurisdizione tradizionale della Biennale rispetto al rapporto artificiale tra città e padiglioni nazionali. Era la "cultura nuova" il fulcro della questione, perché la Biennale doveva pensare, produrre e comunicare in termini nuovi la cultura la quale doveva nascere da un rapporto dialettico più ampio e non dalla ricerca affannosa di un pubblico nuovo.¹⁰² Anche secondo Ripa di Meana esisteva un errore concettuale riguardo al decentramento intendendolo come "necessità topografica, un servizio reso, un trasferimento verso zone urbane e sociali neglette, facilitazione per occasioni culturali" che cadeva nel verticismo o nel populismo, come nel caso di Marghera.¹⁰³ Il decentramento, insomma, doveva coinvolgere a monte i fruitori: senza l'innesto di "cultura nuova", il decentramento non aveva senso.

Al suo esordio la nuova Biennale fu investita dalle critiche: la partecipazione popolare sembrava essere stata risolta in maniera demagogica, il decentramento era sembrato eccessivo tanto da privare la Biennale della sua dimensione internazionale e la politicizzazione insopportabile. Al termine delle manifestazioni del '74, il Ministro del turismo richiamò il sindaco di Venezia e la presidenza della Biennale a rendere conto dell'indirizzo "a senso unico" che a suo parere stava seguendo.¹⁰⁴ L'antica Biennale con i suoi festival, la sua mondanità e i suoi premi, avevano avuto per decenni il merito di attirare il pubblico e l'attenzione internazionali. La nuova direzione ideologica e politica, sembrava nuocere al turismo, non portava più a Venezia il pubblico tradizionale, quello che riempiva i grandi alberghi. Come scriveva Umberto Eco, la Biennale stava cercando una nuova formula ed era stata la

¹⁰² X Riunione del Consiglio direttivo, 30 agosto 1974, ASAC.

¹⁰³ Intervista di chi scrive a Carlo Ripa di Meana, febbraio 2010.

¹⁰⁴ *Preoccupazioni di Ripamonti per l'andamento della Biennale*, in "Notiziario A.S.C.A.", 15 ottobre 1974.

prima a sostenere che, per trovarla, si sarebbe dovuto procedere per tentativi. Il Consiglio direttivo già da tempo aveva chiaro che fosse controproducente e inutile l'atteggiamento della stampa di continua critica alla nuova Biennale a confronto con la formula storica: bisognava guardare al futuro, proporre e suggerire miglioramenti. Bisognava capire che nella nuova Biennale il fallimento era considerato fisiologico e produttivo, elemento stesso per percorso sperimentale e progettuale. Le stesse edizioni del 1974 e del 1975 avevano compiuto il primo tentativo di trovare una soluzione alla crisi che aveva travolto l'istituzione azzardando la "rottura verticale con il passato".¹⁰⁵ La Biennale aveva avuto una buona intuizione a far esplodere l'antica formula con la demagogia politica e culturale, perché era l'unico elemento "in grado di unificare la frammentarietà dei vari linguaggi culturali".¹⁰⁶ Attraverso i tentativi compiuti con le edizioni del 1974 e del 1975, la Biennale scoprì di avere potenzialità enormi per sollevare reali problematiche culturali, per produrre ricerca autentica attraverso le arti e i suoi protagonisti, per trasformare una città in declino attraverso la partecipazione dei cittadini alla cultura. La base progettuale che le aveva conferito il *Piano quadriennale*, aveva moltiplicato le potenzialità della Biennale fino a darle una nuova fisionomia che sembrava non avere più tracce del suo passato. L'autonomia che le aveva conferito lo statuto, permetteva alla Biennale di pensare e realizzare esperienze anti-accademiche, anarchiche, avanguardiste, innovative, non allineate, libere da condizionamenti e da censure, per indagare a trecentosessanta gradi la produzione culturale e artistica contemporanea. Essenziale era che la Biennale, a questo punto, riuscisse a mantenere la sua nuova natura problematica recuperando nel contempo la propria tradizione.

¹⁰⁵ C. Ripa di Meana, *Presentazione*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., ibidem.

¹⁰⁶ A.m., *Idee in letargo – La nuova Biennale*, in "Casabella", febbraio 1975.

Continuità e progettualità. Il settore Arti visive e architettura 1974-1975

... noi lavoreremo ... per progetti definiti ...
noi intendiamo proporci non tanto in quanto rassegna
quanto invece come un Ente che promuova una ricerca
la quale ricerca ha come mezzo di espressione l'esposizione stessa.¹⁰⁷

Un elemento che doveva segnare, fin dall'inizio, le attività delle prime due edizioni della nuova Biennale era "l'approccio progettuale e interdisciplinare".¹⁰⁸ Assorbita direttamente dalla contestazione, l'interdisciplinarietà era stata inserita nello statuto e nel *Piano quadriennale* senza troppi approfondimenti teorici, dando per scontato che per un'istituzione pluridisciplinare come la Biennale potesse diventare la norma. In realtà, inserendola nei programmi legislativi, l'interdisciplinarietà rischiava di essere applicata in modo ideologico e demagogico. L'unico settore che per attenersi alla legge e al *Piano quadriennale* compì dei tentativi proficui in questa direzione fu quello Arti visive e Architettura, il cui direttore aveva da tempo elaborato una propria teoria.

Unico architetto ad aderire al Gruppo 63,¹⁰⁹ Vittorio Gregotti coltivava da tempo la sua speciale attitudine al confronto, alla ricerca e alla discussione con le altre discipline. Questa capacità prese forma la prima volta nel 1964, in occasione della XIII Triennale alla quale fu invitato per curare la *Sezione introduttiva a carattere internazionale*. Gregotti invitò Umberto Eco a scrivere la "sceneggiatura"¹¹⁰ e chiamò a collaborare personalità provenienti dalle più diverse discipline come Luciano Berio, Gianni Balestrini, Furio Colombo, Lucio Fontana, Tinto Brass, Enrico Baj, Roberto Crippa, Fabio Mauri. La successione di ambienti "multicolori e

¹⁰⁷ Intervento V. Gregotti, Convegno ai Saloni, 28-29 ottobre 1974, Seminario Cinema città avanguardia, busta 288, *Ottobre-Novembre 1974*, FS, AV, ASAC.

¹⁰⁸ *Piano quadriennale di massima* cit., p. 63.

¹⁰⁹ Il gruppo 63 è il movimento di neoavanguardia che intendeva rompere con la tradizione e i modelli letterari per una sperimentazione disciplinare trasversale

¹¹⁰ U. Eco, *Teoria e pratica del Tempo libero: indicazioni per la sceneggiatura di un allestimento*, in A. Fabbri (a cura di), *Tempo libero, note, studi, disegni sulla preparazione della XII Triennale*, Milano, 1964, p. 34.

opalescenti”, nei quali lo spettatore si trovava immerso, vinse il Gran premio.¹¹¹ E’ probabilmente già in questi anni che Gregotti elabora il proprio concetto di “interdisciplinarietà”, arrivando a ritenerlo “piuttosto inaccettabile”, soprattutto se ripetuto come un mantra come avveniva sia nella nuova legge, sia nel *Piano quadriennale*.¹¹² L’interdisciplinarietà doveva essere un dialogo tra le discipline che non presupponeva la perdita d’identità di nessuna di esse in un generico *Gesamkunstwerk*, anzi, secondo Gregotti bisognava “partire dal centro”¹¹³ di una situazione disciplinare, non rifiutando il suo passato o la sua tradizione, ma muovendosi nei suoi confini, così raggiungendo un più interessante e produttivo sistema di scambi.

Vedere come in fondo proprio là dove l’area entro la quale si definisce la disciplina, diventa più incerta, più sfumata, è proprio là che avvengono gli scambi più interessanti.¹¹⁴

La figura di Gregotti è cruciale per la definizione della nuova identità della Biennale sulla quale vale la pena soffermarsi.

Quando Ripa di Meana si mise alla ricerca dei candidati direttori, aveva un’unica certezza: il settore di Arti visive non sarebbe stato diretto da un critico.¹¹⁵ Con il consigliere Giuseppe Mazzariol, il presidente andò a Palermo a incontrare Vittorio Gregotti che insegnava alla Facoltà di architettura. Secondo Ripa di Meana, Gregotti

¹¹¹ U. Eco, V. Gregotti, *Sezione introduttiva a carattere internazionale*, in *Tredicesima Triennale di Milano: Tempo libero*, 12 giugno – 27 settembre 1964, p. 14. “Credo che la scommessa vinta con quel tipo di messa in scena critica del ‘tempo libero’, di narrazione attraverso una sequenza spaziale, sia stata quella di affermare che l’impegno si rivelava proprio a partire dal confronto dei linguaggi specifici di ciascuna delle diverse pratiche artistiche, e che il primo modo di mettere in discussione politicamente il problema del tempo libero era proprio quello di criticare i nostri linguaggi trasgredendone le specificità senza negarle”, V. Gregotti, *Autobiografia del XX secolo*, Skira, Milano, 2005.

¹¹² Convegno ai Saloni, 28-29 ottobre 1974, Seminario Cinema città avanguardia, busta 288, *Ottobre-Novembre 1974*, FS, AV, ASAC.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ V. Gregotti, *Arte architettura città. Un dibattito sulla Biennale di Venezia*, in “Città e Società”, settembre - dicembre 1974.

¹¹⁵ “Volevo togliere la Biennale ai critici d’arte perché troppo litigiosi ... poi hanno i gruppi ... sono molto settari ... così come non volevo finire nelle mani dei musicisti per teatro e musica come era sempre stato, perché prevaleva la parte della musica ... il teatro era poca cosa quando arrivai... allora, perché a Venezia all’epoca era brillante, c’era un conservatorio molto rispettato e influente, c’era la Fenice, sentivo che mi avrebbero messo sotto tutela i vari Messinis, perché erano molto forti, c’era Nono, personaggio ingombrante...”, Intervista di chi scrive a C. Ripa di Meana, 13 novembre 2008.

era la persona giusta per dirigere il settore in fase sperimentale di una Biennale che intendeva assicurare libertà di forme espressive. Gregotti era un eclettico, un grande conoscitore della cultura contemporanea internazionale ed era, secondo Ripa di Meana, un “borderline con le discipline in arrivo”.¹¹⁶ Inoltre si era dimostrato un ottimo committente, tanto da ottenere in molte occasioni la collaborazione di artisti nei suoi progetti architettonici.¹¹⁷ Dopo un iniziale momento di stupore dovuto alla proposta di dirigere il settore delle Arti visive pur non essendo uno specialista, Gregotti pose immediatamente una condizione: avrebbe accettato l’incarico soltanto se avesse potuto occuparsi anche di architettura. Da molti anni si discuteva dell’ingresso dell’architettura alla Biennale che proprio recentemente era stata parte di più ampie rassegne d’arte, ma mai presentata autonomamente. Il presidente e il Consiglio direttivo accolsero la proposta e da quel momento Gregotti divenne parte essenziale della fase di definizione del *Piano quadriennale*, perché si era dimostrato in grado di proporre una visione chiara e solida sulle questioni cruciali in discussione.¹¹⁸ Gregotti scelse autonomamente i membri della Commissione per l’architettura, essendo l’unico esperto del settore,¹¹⁹ mentre per la Commissione per le arti visive, indicò soltanto un nome, quello di Pontus Hultén.¹²⁰ Gregotti aveva conosciuto Hultén qualche anno prima a Stoccolma, dove dirigeva il Moderna Museet di Stoccolma che aveva trasformato in uno dei musei più sperimentali dell’epoca. Nel 1968 aveva curato *The machine as seen at the end of the mechanical*

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ I legami personali che non sono mai secondari in una storia. La compagna di Ripa di Meana, Gae Aulenti, aveva lavorato a lungo nella redazione di “Casabella”. Gregotti e Aulenti erano molto amici e facilmente Ripa di Meana entrò in contatto diretto con l’architetto in tempi non sospetti.

¹¹⁸ *Piano quadriennale di massima* cit., p. 63.

¹¹⁹ La Commissione per l’architettura era composta da Francesco Dal Co, Leonardo Benevolo, Licisco Magnato, Joseph Ryckwert e Aldo Van Eyck. L’allargamento disciplinare auspicato dal nuovo statuto, andava esattamente nella direzione indicata da Gregotti perché l’architettura si portava automaticamente dietro “restauro, arredamento, disegno urbano, informazione urbana, disegno paesistico, ecc”.

¹²⁰ La Commissione per le arti visive nel 1974 era formata da Eduardo Arroyo, Maurizio Calvesi, Raffaele De Grada, Silvano Giannelli, Pontus Hultén; nel 1976 Enrico Crispolti e Tommaso Trini sostituirono Maurizio Calvesi (che si dimise per incompatibilità di vedute) e Silvano Giannelli e nel 1978 furono sciolte le commissioni a seguito delle dimissioni dei direttori e nominate nuove commissioni.

age al Modern Museum of Art di New York, una mostra tematica che si proponeva un'analisi storica delle macchine all'interno del contesto artistico e usciva dai canoni dell'esposizione esclusiva di opere d'arte.¹²¹ Nel 1973 Hultén era stato nominato direttore del Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, il centro "non solo luogo di contemplazione ma anche di creazione"¹²² parigino, all'epoca in costruzione. Per Gregotti, Pontus Hultén era la persona adatta a far parte della commissione perché aveva una visione dell'arte non settoriale, ma in costante contatto con il contesto più generale che era molto vicina alla propria. Inoltre era molto importante stabilire e chiarire da subito la relazione e la distanza tra le arti visive, l'architettura e le discipline cui queste aprivano e i membri delle commissioni dovevano essere in sintonia con questa visione.¹²³

La scelta di una personalità come Gregotti per la direzione del settore più antico della Biennale, dichiarava la precisa volontà di rompere con il passato a partire dal cuore dell'istituzione. Fin dal suo insediamento, Gregotti dichiarò indispensabile trasformare il sistema dispersivo di organizzazione delle mostre della Biennale suddiviso tra l'autonomia dei padiglioni nazionali, le mostre speciali e il superato sistema di selezione degli artisti per la partecipazione italiana da parte di una commissione. Gregotti voleva cambiare le modalità di lavoro, puntando sulla fase preparatoria della mostra, sulla ricerca e sull'elaborazione di "temi fondamentali per

¹²¹ Dai disegni e dalle macchine disegnate da Leonardo da Vinci, la mostra giungeva agli esperimenti visivi dei fratelli Lumière e di Muybridge per arrivare ai Futuristi e alle macchine cinetiche di Duchamp e terminare con l'esposizione di una Bugatti.

¹²² P. Restany, *Per il nuovo Centre Pompidou. Intervista a Pontus Hultén di Pierre Restany*, in "Domus", maggio 1976, n. 558. In quel periodo Hultén stava progettando la grande mostra tematica inaugurale del museo: Paris-New York-Paris che si sarebbe tenuta nel 1977.

¹²³ Se si eccettua l'esperienza del settore Arti visive e architettura, in questo biennio gli altri settori restano incomunicabili. La ricchezza della Biennale era costituita dal suo comprendere tutte le discipline artistiche in un'unica istituzione. Con la riforma la Biennale si era arricchita ulteriormente con l'ingresso dell'architettura e le discipline ad essa connesse, e con la trasformazione delle arti figurative in arti visive che allargava il campo della ricerca al design, la fotografia, la grafica; inoltre entrarono i mass media come settore indipendente e la televisione legata al cinema. La volontà, profondamente connessa con l'atmosfera di sperimentazione di quel periodo, di far lavorare insieme le discipline comprese dalla Biennale, fallisce all'esordio. L'interdisciplinarietà resta la chimera della Biennale riformata. L'unico elemento che sembrava realizzare l'obiettivo interdisciplinare, era il biglietto unico per tutte le manifestazioni, un'illusoria caduta delle barriere disciplinari.

attraversare criticamente l'intero sistema della produzione delle arti visive".¹²⁴ Lavorare per progetti definiti diventava per Gregotti il metodo per trasformare la Biennale da rassegna antologica della produzione artistica più recente, a un ente che promuovesse "una ricerca che avesse come mezzo di espressione l'esposizione stessa".¹²⁵ Gregotti intendeva configurare le mostre della Biennale come manifestazioni incentrate su problemi preminenti e lavorare per progetti. La struttura "progettuale" che connotava l'intera attività dell'ente riformato, fu certamente la più grande innovazione del *Piano quadriennale* e fu formulata proprio in dialogo con Vittorio Gregotti.¹²⁶ Il criterio sotteso alla progettualità doveva essere la "continuità del lavoro",¹²⁷ proprio un aspetto che derivava dal lavoro di architetto. L'impostazione tematico/progettuale faceva della ricerca e dello sviluppo di una problematica, uno strumento per attraversare criticamente e trasversalmente l'intero sistema della produzione delle arti visive, diventando mezzo sicuro per affrontare la navigazione verso un territorio ancora inesplorato, fatto di discipline fino a quel momento sconosciute alla Biennale. L'impostazione per "temi progettuali" era la sola che potesse permettere l'approccio interdisciplinare sancito dallo statuto che trasformava l'antico settore delle arti figurative in un ambito disciplinare vasto e composito come il nuovo settore Arti visive e Architettura.

Il neo direttore dichiarò subito la propria convinzione che la storia dell'istituzione non dovesse essere cancellata dalla riforma, ma che dovesse al contrario diventare il patrimonio e la base sulla quale costruire. Di conseguenza, la lunga tradizione delle mostre d'arte con cadenza biennale, sarebbe stata mantenuta e, nel frattempo, si sarebbero organizzate altre mostre, altri appuntamenti, proprio in una continuità lavorativa in cui la grande mostra d'arte sarebbe diventata "l'emergenza

¹²⁴ IX Riunione del Consiglio direttivo, 26 luglio 1974.

¹²⁵ Convegno ai saloni 28-29 ottobre. Seminario Cinema, città avanguardia, busta 288, *Ottobre-Novembre 1974*, FS, AV, ASAC.

¹²⁶ Intervista di chi scrive a C. Ripa di Meana, 13 novembre 2008.

¹²⁷ T. Trini, *Irragionevole pensare che a ottobre si inauguri anche solo un 'biennialino'*, in "Corriere della sera", 15 luglio 1974. Cfr. anche *Interdisciplinarietà: un'interpretazione*, in V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2008, p. 44-72.

biennale”.¹²⁸ Soltanto seguendo questo metodo di lavoro la Biennale poteva diventare “un po’ più produttrice e un po’ meno ricettrice”,¹²⁹ non più cronista ma protagonista, quel luogo di ricerca e sperimentazione auspicato dallo statuto e dal *Piano quadriennale*. Le mostre del biennio 1974 e 1975, sarebbero state dei “campioni metodologici”¹³⁰ del lavoro che il settore Arti visive e Architettura si proponeva di perseguire per giungere al 1976, l’anno che avrebbe ripreso il ciclo delle grandi mostre biennali e sancito o meno il successo del metodo scelto.

Gregotti dichiarò il nuovo metodo di lavoro del settore durante la riunione con il Consiglio direttivo del 26 luglio ’74 e comunicò la modalità: dopo aver fissato un sistema di principi generali e dopo aver delineato le scelte programmatiche nel quadro delle indicazioni generali fornite, la responsabilità diretta delle mostre sarebbe stata affidata a singoli esperti.¹³¹

La mancanza assoluta di tempo per organizzare qualcosa di strutturato per il ‘74, spinse Gregotti e le commissioni a puntare su una programmazione ridotta, ma curata e mirata in maniera da posare i binari metodologici sui quali si sarebbe mosso il settore nelle future edizioni. La programmazione di Arti visive inaugurò il nuovo corso il 16 ottobre 1974 con la mostra *Ugo Mulas. ‘Le Verifiche’ e la storia delle biennali*. Curata da Tommaso Trini e Nini Mulas, la moglie del fotografo scomparso di recente,¹³² la mostra fotografica ripercorreva gli ultimi vent’anni della storia della Biennale d’arte. Il Consiglio direttivo discusse a lungo l’ipotesi di inaugurare l’attività del settore rinnovato con una grande mostra che ripercorresse gli ottanta anni della Biennale. I tempi imposti nel 1974 rendevano però impossibile l’organizzazione di una mostra storica e la retrospettiva tematica sull’opera di Ugo

¹²⁸ T. Trini, *Irragionevole pensare* cit.

¹²⁹ *La Biennale dei partiti*, in “Bolaffiarte”, cit.

¹³⁰ V. Gregotti, In risposta alla lettera aperta di critici e artisti del 31/08/1975, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

¹³¹ IX Riunione del Consiglio direttivo cit., p. 4.

¹³² La mostra veneziana era la terza retrospettiva in omaggio al fotografo morto nel 1973. La prima si era tenuta a Parma nel 1973 e poco prima dell’inaugurazione a Venezia, aveva inaugurato quella alla Kunsthalle di Basilea.

Mulas si presentò come la soluzione ideale.¹³³ Mulas iniziò la sua carriera di fotografo proprio alla Biennale di Venezia nel 1954 e si può dire che si concluse nel 1968 con la celebre fotografia del giovane trascinato dalla polizia davanti al Caffè Florian che assunse “un valore indicativo, di fine.”¹³⁴ Definita “mostra-saggio di sociologia delle arti visive”,¹³⁵ la mostra proponeva le celebri *Verifiche* (1970-73), 12 fotografie che analizzano il linguaggio fotografico, e il corpus di 283 fotografie in bianco e nero realizzate dal 1954 al 1972 alla Biennale di Venezia. Tutte le fotografie erano accompagnate da un commento dell’artista. Questo corpus, come scrisse Trini, era “la prima storia dell’arte moderna concepita e realizzata dal punto di vista dello spettatore”.¹³⁶ La mostra innescava un complesso meccanismo critico poiché non si presentava soltanto come una storia della Biennale per immagini, ma anche come una riflessione sul medium fotografico, nuova disciplina del settore delle Arti visive. Le fotografie di “premi, inaugurazioni, ricevimenti, commissari, critici, ambasciatori, addetti culturali su e giù per calli e ristoranti”,¹³⁷ evidenziavano il passato di una Biennale che mai come nel 1974 sembrava lontano. Come sottolineò Argan, la mostra poteva anche essere letta come un “requiem né patetico, né ironico” per le biennali precedenti che nelle fotografie di Mulas non apparivano come sbagli di cui pentirsi, ma semplicemente come parte di un’epoca ormai finita.¹³⁸ Nel discorso inaugurale Gregotti dichiarò come la mostra fosse “un atto di volontà” in cui erano contenute le linee e le intenzioni delle future biennali che sarebbero state realizzate “per progetti definiti”, che avrebbero messo allo stesso

¹³³ “La trasformazione legislativa e nomina delle cariche hanno preso sino al maggio 1974. I direttori di settore sono stati nominati nel luglio 1974. Con un eccezionale sforzo la Biennale ha cercato di dare un segno della propria presenza alla fine dell’anno. Il mio settore ha partecipato con una presenza volutamente indiretta: una mostra di fotografie di Mulas che ricostruiva la storia delle Biennali del dopoguerra”, V. Gregotti, In risposta alla lettera aperta di critici e artisti del 31/08/1975, Fascicolo lettera critici, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

¹³⁴ Parole di Ugo Mulas, in *Ugo Mulas: Le ‘Verifiche’ e la storia delle Biennali*, Magazzini del sale alle zattere 16 ottobre-15 novembre, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974, p. 27.

¹³⁵ Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 185.

¹³⁶ V. Scheiwiller, *Un fotografo salva la nuova Biennale*, in “Il settimanale”, 21 novembre 1974.

¹³⁷ A. Quintavalle, *Con Mulas la foto è “un’opera”*, in “Tempo”, 6 dicembre 1974.

¹³⁸ G. C. Argan, *Biennale contro biennale* cit.

modo in discussione le “consolidate gerarchie tra i generi”, utilizzando “un linguaggio ampiamente popolare senza scadimenti di livelli qualitativi”, in una decisa direzione didattica.¹³⁹ Per Gregotti lo strumento per instaurare un dialogo con il pubblico era quello di dare alle mostre un taglio critico e dunque un tema che fosse legato all’attualità.

Per l’esordio dell’Architettura, Gregotti e la commissione proposero una programmazione realizzata in collaborazione con il settore cinema, compiendo il primo tentativo in direzione di uno scambio tra i settori di attività della Biennale. *Cinema città avanguardia: 1919-1939*, affidata al membro della commissione Francesco dal Co, era una mostra di “confronto tra il linguaggio filmico e i problemi della città e dell’architettura moderna, nell’esperienza dell’avanguardia europea”.¹⁴⁰ La rassegna inaugurò il 16 ottobre e fu realizzata grazie al supporto di numerose istituzioni italiane e straniere. Suddivisa in diverse sezioni, la mostra affrontava soltanto trasversalmente la storia del cinema, per aprirsi al problema della città, dell’architettura, dell’urbanistica e della politica, problematiche documentate e approfondite nel catalogo in saggi specifici.¹⁴¹ La mostra raggiunse il culmine il 28 e il 29 ottobre con il convegno-dibattito internazionale in cui critici, architetti e sociologi, discussero sui nessi tra l’esperienza dell’avanguardia cinematografica e quella architettonico-urbanistica dei film in programmazione.¹⁴² Fu in questa occasione che Gregotti ribadì che il metodo di lavoro, iniziato nel 1974, sarebbe stato quello che si auspicava di poter mantenere per il futuro per il settore Architettura: uno “studio-esperienza’ di volta in volta svolgentesi attorno ad un

¹³⁹ *Manifestazioni di Arti visive e Architettura*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 259.

¹⁴⁰ *Rassegna Cinema, Città, Avanguardia: 1919-1939*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 260.

¹⁴¹ F. dal Co, E. Donda, *Cinema città avanguardia : 1919-1939*, Magazzini del sale alle Zattere (saloni), 16 ottobre-15 novembre, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

Le sezioni della mostra erano: Il cinema sovietico: arte, industria e Stato; Dziga Vertov; L’avanguardia francese: cinema, critica e capitale; Il documentario sociale; Sperimentalismo astratto e avanguardia sperimentale; Avanguardia tedesca e società; La propaganda, la città e il fascismo.

¹⁴² Vi parteciparono tra gli altri Alberto Abruzzese, Adriano Aprià, Francesco dal Co, Maurizio Fagiolo Dell’Arco, Vittorio Gregotti, Tomas Maldonado, Lino Micciché, Gianni Rondolino, Joseph Ryckwert, Bernard Schneider, Manfredo Tafuri.

tema dato”, che avesse un approccio laterale all’architettura e che fosse composto delle discipline ad essa connesse o sovrapposte.¹⁴³ Per Gregotti da un lato le mostre dovevano servire a interrogare la funzione delle istituzioni di cultura, dall’altro dovevano raggiungere l’obiettivo di “mettere in questione la stessa funzione sociale delle istituzioni che registrano o producono cultura, di penetrare e risignificare luoghi della città e del territorio”.¹⁴⁴ Questo aspetto è di grande rilevanza simbolica poiché le due mostre del settore Arti visive e Architettura del 1974 erano state allestite dall’architetto Gino Valle nei due Saloni dei Magazzini del Sale alle Zattere, recuperati dalla demolizione. Le mostre riscosero un grande successo di pubblico, composto principalmente da cittadini veneziani che ne approfittarono anche per ammirare gli spazi monumentali chiusi da tempo.¹⁴⁵ Al contrario delle mostre tradizionali che fino a quel momento si erano tenute nello spazio fisso del Palazzo delle Esposizioni ai Giardini, i Saloni permettevano una sperimentazione espositiva estremamente interessante in un periodo in cui l’uscita dagli spazi espositivi tradizionali era diventata la prassi delle mostre d’avanguardia. Bastino su tutti due esempi italiani: la mostra-esperienza *Arte Povera + Azioni Povere*, voluta dal gallerista Marcello Rumma e curata da Germano Celant nel 1968 negli spazi medievali dell’Arsenale della Repubblica ad Amalfi, o la più recente *Contemporanea*, organizzata dagli Incontri Internazionali d’arte e curata da Achille Bonito Oliva nel parcheggio di Villa Borghese, nel febbraio del 1974.¹⁴⁶

Alle mostre del settore Arti visive e Architettura del 1974 si accedeva attraversando la recinzione di lamiera del cantiere di demolizione. Sopra al cartello sul quale il Comune di Venezia informava dell’abbattimento dei Saloni sventolava lo striscione della Biennale che annunciava le mostre. La Biennale ottenne i Saloni dal Comune

¹⁴³ Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., p. 271.

¹⁴⁴ *Manifestazioni di Arti visive e Architettura*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., idem.

¹⁴⁵ In 32 giorni di apertura, la mostra di Mulas staccò 12.995 biglietti.

¹⁴⁶ In questo discorso ricopre una posizione d’avanguardia la galleria L’Attico di Fabio Sargentini che nel 1969 trasferì il suo spazio espositivo in un garage del centro di Roma, lo stesso dove Jannis Kounellis espose per la prima volta Cavalli, l’installazione che prevedeva l’esposizione di dodici cavalli poi riproposta da Celant nel 1976 alla Biennale di Venezia.

in condizioni di gravissimo degrado statico e conservativo e l'architetto Valle decise di rendere evidente lo stato di precaria conservazione degli spazi, lavorando sulle parti pericolanti e non aggiungendo nulla alle strutture originali, compiendo un restauro che testimoniassse la recente storia di scampata demolizione. I muri interni di mattoni furono lasciati con le incrostazioni secolari di sale. Coerentemente con la filosofia utilizzata per il restauro dei locali, anche per l'allestimento delle due mostre Valle decise di lasciare lo spazio così come si presentava, come simbolo della rinascita non soltanto della Biennale, ma di un nuovo "discorso" per il futuro di Venezia. Per *Cinema città avanguardia: 1919-1939* lo spazio del Salone era stato convertito in sala cinematografica installando semplicemente un grande schermo di proiezione al fondo di uno dei due Saloni e disponendo in file sedie per gli spettatori. Per la mostra *Ugo Mulas* Valle modulò lo spazio del Salone attiguo con dodici strutture triangolari di legno bianche, che dividevano in due corridoi la maestosa navata. Su queste erano collocate le *Verifiche*, mentre tra un contrafforte e l'altro dei due corridoi ottenuti Valle inserì delle plance di legno dipinte di bianco, sulle quali erano state allestite le fotografie: una soluzione molto semplice che risultava la più efficace per enfatizzare lo spazio.¹⁴⁷

In occasione del *Laboratorio internazionale* del 1975, il settore Arti visive e Architettura puntò sullo sviluppo dell'aspetto progettuale e interdisciplinare che costituiva il tratto caratterizzante del *Piano quadriennale* oltre a essere il tema di quell'edizione. Fu l'assenza di un adeguato finanziamento che portò alle scelte del 1975:¹⁴⁸ una mostra "di seconda mano"¹⁴⁹ e una mostra-bando internazionale per il recupero di un edificio veneziano.

¹⁴⁷ Come sostenne Mazzariol alla XI Riunione del Consiglio direttivo del 10 settembre: "La mostra di Mulas nasce da un incontro tra un'iniziativa della Biennale e una ricerca fatta da Gregotti e Valle, che hanno incontrato un materiale espressivo, uno spazio ideale nei Saloni: una cornice che, se tolta, toglierebbe anche gran parte del significato stesso della mostra", p.17

¹⁴⁸ "Nel 1975 ... con un budget di soli 70.000.000 (la Biennale ha speso nel 1972 circa 600.000.000 per la propria attività nel campo delle arti visive oltre i circa 2.500.000.000 spesi nell'insieme dalle nazioni straniere partecipanti) la Biennale propone, come campioni metodologici del proprio lavoro, due mostre: *Le Macchine celibi* e *Le Proposte per il Mulino Stucky*", V. Gregotti, In risposta alla lettera aperta di critici e artisti del 31/08/1975, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

Quando Harald Szeemann propose alla Biennale *Le Macchine celibi*, Gregotti vide immediatamente l'occasione ideale per *La Biennale - Un laboratorio internazionale*. Per Gregotti la mostra permetteva una sperimentazione sia espositiva che metodologica. Szeemann ideò e curò nei minimi dettagli il progetto esecutivo per *Le Macchine celibi* proponendolo con rigide specifiche contrattuali a diverse istituzioni museali. Le istituzioni che accettavano di ospitare la mostra, dovevano finanziarla e occuparsi delle spese di allestimento e del trasporto delle opere.¹⁵⁰ Più istituzioni avrebbero accettato di accogliere la mostra, più questa poteva arricchirsi di pezzi e i costi potevano essere suddivisi. La Biennale accettò di essere la seconda sede della mostra itinerante, impegnandosi a coprire i costi di allestimento e disallestimento, di produzione e di trasporto dalla sede precedente, dell'assicurazione oltre a pagare mensilmente il lavoro di Szeemann “per il tempo impiegato” nella realizzazione della mostra a Venezia.¹⁵¹ In questo modo la Biennale poteva avere una mostra di calibro internazionale ad un costo certamente inferiore rispetto alla produzione completa di una nuova esposizione. Come spiegava Szeemann a Gregotti nella proposta di mostra,

il mito moderno delle macchine celibi messo in valore vent'anni fa da Michel Carouges. mi sembra di una maniera formidabile contenere gli elementi che possono fare una mostra del nuovo genere: visualizzazione di un mito che può essere letto a livelli diversi.¹⁵²

¹⁴⁹ M. Valsecchi, *Incompetenza*, in “Il Settimanale”, 17 settembre 1975. “Dopo avere insegnato a tutto il mondo come si fa –da San Paolo in Brasile, alla Biennale des Jeunes parigina, a Kassel- ecco che ci ritroviamo alla retroguardia con rassegne, oltre tutto, di seconda mano”.

¹⁵⁰ Szeemann scrive a Gregotti che una condizione per avere la somma necessaria per realizzare *Le Macchine celibi*, era “trovare cinque musei che riprendono la mostra e pagano per la ripresa DM 15.000, più una parte dell'assicurazione, più dei trasporti, più un certo numero di manifesti e di cataloghi a prezzo di produzione. Questo circuito esiste: la mostra era prevista per aprile/maggio a Amburgo, luglio/agosto a Berna, settembre/ottobre Kunsthalle di Dusseldorf, dicembre 74/gennaio 75 Palais des Beaux-Arts Bruxelles ... febbraio/marzo Musée des Arts decoratifs Parigi e poi Le Creuzot, Saint Etienne, Malmo”, Progetto *Le Macchine celibi*, da Harald Szeemann a Vittorio Gregotti, busta 299, *Macchine celibi*, FS, AV, ASAC.

¹⁵¹ Contratto di Harald Szeemann, 12 aprile 1975, busta 299, *Macchine celibi*, FS, AV, ASAC.

¹⁵² Progetto *Le Macchine celibi*, da Harald Szeemann a Vittorio Gregotti, busta 299, *Macchine celibi*, FS, AV, ASAC. *Le Macchine celibi* era, secondo Szeemann, la prima mostra di una trilogia “...dopo le macchine ‘celibi’ perché autosufficienti, autoerotiche, prive di qualsiasi razionalità, ci saranno le macchine inventate per illustrare il mito della madre e quello del sole. Speriamo che gli organizzatori della Biennale d'arte non se la facciano scappare”, intervista a H. Szeemann in L. Mattei, *Il rilancio della Serenissima*, in “Lo Specchio”, 14 settembre 1975. A novembre del 1976, Szeemann spedisce a

La mostra dalla tematica bizzarra, stabiliva un nuovo modello per il lavoro curatoriale indipendente all'epoca in fase pionieristica. Gregotti sosteneva in pieno la mostra, che a suo parere aveva "il carattere del 'Gesamkunstwerk'", attagliandosi dunque perfettamente sia alla filosofia della Biennale che alla direzione di ricerca verso il lavoro progettuale e interdisciplinare che Gregotti voleva dare al suo settore. *Le Macchine celibi*, inoltre, erano sostenute anche da Pontus Hultén che nella sua analisi della "macchina", che portò alla celebre mostra, diede forte rilievo proprio alle teorie di Carrouges riprese da Szeemann.

Le Macchine celibi inaugurò con l'happening di James Lee Byars che, con l'aiuto del pubblico, trasportò un gigantesco telo bianco raffigurante lo Spirito Santo da Piazza San Marco fino ai Magazzini del Sale, dove era allestita la mostra. Il pubblico percorreva lo spazio del Salone in un viaggio stabilito da Szeemann e realizzato da Gino Valle, tra macchine impossibili, letteratura, grafica, cinema, fantascienza romanzesca. La mostra sollevò un vespaio di polemiche. Critici d'arte e artisti italiani denunciarono come la Biennale non avesse "mantenuto il suo preciso impegno di esporre opere d'arte" e invece avesse svuotato e snaturato "gli scopi e l'essenza stessa di quella istituzione" con una mostra come *Le Macchine celibi*.¹⁵³ La colpa più grave che le veniva imputata era l'assenza di professionalità che aveva portato alla Biennale una mostra "di seconda mano, già discussa e scontata"¹⁵⁴ comprensibile soltanto alle *élites*. Vittorio Gregotti rispose a più riprese alle accuse, ribadendo la direzione intrapresa dal settore:

mentre infatti la funzione informativa è, per vasta parte, già puntualmente assolta da altre istituzioni, la possibilità di costituirsi come un laboratorio criticamente policentrico ci sembra un'occasione specifica per la Biennale.¹⁵⁵

Gregotti *Monte Verità – Proposta per una mostra*, "che presegue [sic] *La Mamma e Il Sole*", Lettera H. Szeemann a V. Gregotti, senza data, busta 299, *Mostra Macchine celibi*, FS, AV, ASAC.

¹⁵³ *Lettera aperta sulla Biennale di Venezia*, ANSA, 30 agosto 1975. Tra i più di quaranta firmatari compaiono Guido Ballo, Giovanni Carandente, Luigi Carluccio, Rodolfo Pallucchini, Gillo Dorfles, Tommaso Trini, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Delle arti*, in "Spettacoli&Società", settembre 1975.

Gregotti era convinto e rivendicava il carattere altamente politico ed eversivo della mostra di Szeemann, antipopulista e non demagogica, che era riuscita a sposare perfettamente il carattere “polidisciplinare”¹⁵⁶ e utilizzare gli oggetti d’arte in maniera non strumentale né feticista, lasciando al pubblico la possibilità di diversi livelli di lettura e interpretazione. Gregotti rispondeva alle accuse “di seconda mano”, chiedendosi se non fosse stato il caso che una grande mostra come *Venezia Bisanzio*, appena tenutasi a Palazzo Ducale, non avesse potuto prendere ad esempio la soluzione di co-produzione come quella realizzata da Szeemann, non soltanto per abbattere i costi, ma anche per dare la possibilità di una circolazione più ampia.¹⁵⁷

Nel 1975 uguali polemiche attirò l’altra mostra del settore. Gregotti e le commissioni decisero infatti di lanciare un concorso internazionale di idee e proposte per la riqualificazione dell’area del Mulino Stucky, sito nell’estremità occidentale dell’isola della Giudecca.

La scelta dell’area del Mulino Stucky è pretestuale, ma non casuale; pretestuale perché il discorso può applicarsi anche ad altre parti della città o ad altre condizioni urbane analoghe per problematica, ma non casuale per i caratteri e la funzione storica del luogo prescelto.¹⁵⁸

Costruito alla fine del XIX secolo per volere di Giovanni Stucky, il mulino entrò in funzione nel 1883 e il suo successo fu tale che l’edificio si espanse fino al 1926, assumendo le sembianze che si possono vedere ancora oggi. Dopo la guerra, mutati i tempi, nel 1955 il mulino cessò la produzione lasciando l’enorme edificio senza una funzione.¹⁵⁹ Dall’epoca della sua chiusura il mulino passò nelle mani di diverse società che fallirono ogni intento di una sua riconversione. Si è visto come secondo

¹⁵⁶ V. Gregotti, In risposta alla lettera aperta di critici e artisti del 31/08/1975, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

¹⁵⁷ V. Gregotti, *Biennale. Il mondo delle ‘macchine celibi’*, in “Il Gazzettino”, 5 ottobre 1975. Cfr. I. Furlan, *Venezia e Bisanzio*, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1974. La mostra era a cura, tra gli altri, di Rodolfo Pallucchini. Il catalogo si apriva con un saggio introduttivo di Sergio Bettini.

¹⁵⁸ Manifestazione aperta sul tema: ‘Venezia e il Mulino Stucky’, in Documenti relativi al concorso sul Mulino Stucky come campo di risignificazione urbana a Venezia, busta 300, *Stucky*, FS, AV, ASAC.

¹⁵⁹ Cfr. G. D. Romanelli, J. Julier, *Scheda sul mulino Stucky*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975* cit., pp. 866-871 e il più recente F. Amendolagine, G. Boccanegra, *Molino Stucky*, Il Poligrafo, Padova, 2007.

il *Piano quadriennale di massima* la Biennale dovesse fungere da “struttura di servizio”, perseguendo la precisa strategia di

investire l'insieme urbano, muovendo dai luoghi meno noti, dai monumenti del lavoro e della vita quotidiana, di una conoscenza, di un significato e di un uso alternativo al destino dello sfruttamento o dell'abbandono fisico o culturale.¹⁶⁰

L'allargamento delle attività nello spazio urbano e il recupero di spazi dismessi iniziato con successo nel 1974 con la battaglia dei Saloni, coincideva con l'ingresso ufficiale dell'architettura e dell'urbanistica tra le discipline della Biennale. Nel 1975 il settore Arti visive e Architettura mise nuovamente in atto la sua funzione di servizio pubblico, proponendosi un nuovo obiettivo: rilanciare il dibattito sul futuro di Venezia prendendo l'area abbandonata del Mulino Stucky come caso studio. Il concorso aperto di idee e proposte voleva “innescare un momento di creatività collettiva non preordinata”,¹⁶¹ per giungere ad una mostra che intendeva sviluppare considerazioni sulla storia e la funzione della città, in un contesto creativo, sensibilizzando il pubblico e coinvolgendo la cittadinanza. *Proposte per il Mulino Stucky* si articolò in due direzioni parallele, la prima prevedeva che un membro per ciascuna commissione di competenza, cioè Pontus Hultén per le Arti Visive e Joseph Ryckwert per l'Architettura, mettesse a punto una lista di trenta personalità che avrebbero accettato di confrontare il proprio lavoro con un tema preciso in un luogo preciso;¹⁶² la seconda era il concorso internazionale aperto di idee e proposte, preceduto nella sua formulazione da un'inchiesta realizzata in video-tape dal Gruppo Environmedia incentrata sul mulino, la sua funzione a Venezia, con un sondaggio tra gli abitanti della Giudecca.¹⁶³

Lo spazio dei Saloni allestito da Gino Valle presentava i progetti dei venticinque artisti invitati, e quelli di coloro che risposero al concorso di idee e che aderirono

¹⁶⁰ V. Gregotti, Introduzione, Locandina Mulino Stucky, busta 302, *Mulino Stucky*, FS, AV, ASAC.

¹⁶¹ V. Gregotti, In risposta alla lettera aperta di critici e artisti del 31/08/1975, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

¹⁶² Cfr. carteggio Ryckwert, Gregotti, Hultén in busta 302, *Mulino Stucky*, FS, AV, ASAC.

¹⁶³ Cartella Bando per la stampa, busta 302, *Mulino Stucky*, FS, AV, ASAC.

liberamente alla mostra.¹⁶⁴ La società proprietaria del mulino, l'Istituto Romano Beni Stabili, aveva impedito qualsiasi accesso all'edificio per i sopralluoghi,

la scelta dell'area del Mulino Stucky è (...) tanto poco pretestuale che la reazione degli interessi immobiliari è stata così sorda e risentita da impedire agli artisti non solo l'uso temporaneo del Mulino per l'esposizione, ma persino la possibilità di visitarlo.¹⁶⁵

I progetti artistici furono prevalentemente di matrice neo-dada e di fantasia come l'emblematica opera progettata dal duo artista-architetto Ceroli-Fini che eressero in piazza San Marco il *Contentore per le proposte*, una cassa come quelle usate per trasportare le opere d'arte, ma sovradimensionata. Su di essa il duo appose i nomi degli artisti presenti in mostra. La cassa, che conteneva simbolicamente le proposte per il Mulino Stucky, venne data alle fiamme su una chiatta in mezzo alla laguna come molte volte era andato a fuoco lo stesso mulino nella sua storia. Mezza incendiata, la grande cassa con i nomi anneriti fu infine trasportata nei Saloni.

La mostra suscitò aspre polemiche principalmente da parte dei cittadini che si sentirono presi in giro da quelli che a loro parevano dei *divertissements* degli artisti a loro discapito. I veneziani si aspettavano dalla mostra proposte reali e concrete, dei progetti che potessero proporre realmente nuove destinazioni per il grande edificio, in una città dove vi era carenza dei servizi più essenziali come scuole, biblioteche, luoghi di incontro a scopo ricreativo o culturale, centri sportivi. Nonostante le polemiche e le critiche, la mostra, bollata come un fallimento dalla stampa, in realtà fece un tale chiasso che riaprì il problema e il dibattito sul futuro di Venezia, tanto da far credere impossibile una distruzione del grande edificio industriale per un suo sicuro recupero. *Proposte per il Mulino Stucky* aveva raggiunto il suo obiettivo: aveva innescato il dibattito coinvolgendo la cittadinanza e aveva proposto un

¹⁶⁴ Gli artisti invitati da Hultén e Ryckwert furono Giulio Paolini, Christian Boltanski e Annette Messager, Piotr Kowalski, Luciano Fabro, il gruppo SITE, Ovynd Fahlström, Luciano Fabro, Gianni Colombo, Mark Di Suvero, Jean Tinguely, Mario Merz, Jannis Kounellis.

¹⁶⁵ V. Gregotti, In risposta alla lettera aperta di critici e artisti del 31/08/1975, busta 338, *Fascicolo lettera critici*, FS, AV, ASAC.

esperimento di mostra a tema che non si basava più sulla semplice e usurata dicotomia opera-comportamento, ma era

legata al problema della relazione tra opera e luogo, tra opera e spazio che coinvolge, identifica o presuppone; oppure, al contrario, all'indifferenza rispetto a questa tematica.¹⁶⁶

Proposte per il Mulino Stucky era la prima mostra della storia della Biennale in cui gli artisti erano stati invitati a lavorare *in situ*, seguendo un tema preciso e dunque realizzando opere *context* e *site specific*, trasformando il momento dell'allestimento in parte integrante del processo della mostra come aveva stabilito Gregotti: la ricerca aveva avuto come "mezzo di espressione" la mostra stessa.

A distanza di trentacinque anni, le mostre del settore Arti visive e Architettura del 1975 risultano di una lungimiranza sconcertante. *Le Macchine celibi* non soltanto ha dato alla Biennale il prestigio di avere ospitato una mostra che è oggi un classico della storia delle esposizioni contribuendo alla sua riuscita, ma ha segnato anche il primo incontro tra Harald Szeemann e la Biennale.¹⁶⁷ *Proposte per il Mulino Stucky* oggi risulta profetica poiché l'edificio, anche se nel frattempo non è stato demolito, è stato acquistato dalla società Hilton Worldwide che lo ha trasformato in albergo di lusso. Quell'area sulla quale la Biennale aveva innescato il dibattito per far sì che tornasse ad essere integrata nella vita urbana, è stata definitivamente separata dalla città. Un'area destinata all'industria del grano che avrebbe dovuto diventare un'area di servizi per i cittadini, è passata nelle mani di un colosso dell'industria turistica. *Proposte per il Mulino Stucky* era stata una verifica sul piano sociale, aveva dimostrato come fosse possibile che da una proposta creativa si potesse creare un vero dibattito pubblico sul futuro della città.

¹⁶⁶ G. Ballo, *Delle Arti*, in "Spettacoli&Società", 19 settembre 1975.

¹⁶⁷ Harald Szeemann tornerà alla Biennale di Venezia nel 1980 quando con Achille Bonito Oliva idea e cura *Aperto 80* e dal 1999 al 2001 come direttore artistico.

La questione dei padiglioni nazionali e la strutturazione della Biennale tematica

Chiarire che la nuova Biennale si propone il problema della cultura e dell'arte direttamente in quanto tali e non come politica degli stati.¹⁶⁸

L'ultima Esposizione internazionale d'arte che aveva visto la partecipazione dei paesi proprietari dei padiglioni nei Giardini della Biennale, si era tenuta nel 1972. Come si è visto, tra la trasformazione legislativa, la nomina del nuovo Consiglio direttivo e le tardive nomine dei direttori dei settori, nel 1974 era stato impossibile organizzare la tradizionale esposizione con i paesi stranieri. A metà degli anni settanta, nella sede della Biennale d'arte ai Giardini di Castello, si trovavano ventidue padiglioni nazionali oltre al Padiglione Venezia che normalmente ospitava cinque paesi. Il primo padiglione nazionale era stato edificato nel 1907 dal Belgio e il più recente era quello brasiliano costruito nel 1964. Fin dalle origini i paesi che intendevano ottenere un padiglione nazionale dovevano accordarsi con il Comune di Venezia, proprietario del terreno. La convenzione e le modalità di acquisto o locazione del padiglione erano stipulate indipendentemente dalla Biennale, la quale di conseguenza poteva godere del beneficio di avere più visibilità a livello internazionale e più prestigio per ogni padiglione edificato, senza alcun onere.¹⁶⁹ Il rapporto tra il paese straniero e la Biennale era di autonomia completa, tanto che nella legge di riforma del 1938 non compare alcun accenno in nessun articolo o postilla.¹⁷⁰ Nel Regolamento generale dell'Esposizione internazionale d'arte che resterà in vigore fino alla proclamazione della legge del 1973 potevano partecipare alla mostra della Biennale i paesi stranieri "invitati ad allestire le rispettive sezioni nei padiglioni"¹⁷¹ e quelli che, non possedendone uno proprio, avessero fatto

¹⁶⁸ Appunto per il presidente, 18 ottobre 1974. Oggetto: incontro esame problema padiglioni stranieri alla Biennale-Giardini, busta 293, *Varie*, FS, AV, ASAC.

¹⁶⁹ Rimando a nota. 4 Capitolo 1.

¹⁷⁰ Cfr. Regio DL 21 luglio 1938 – XVI, n.1517, Nuovo Ordinamento dell'Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia.

¹⁷¹ *Regolamento generale*, in *La Biennale di Venezia XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'arte Venezia* cit., pp. LXIV-LXV.

richiesta di partecipazione alla presidenza della Biennale. Se un paese proprietario di un padiglione decideva di non partecipare a un'edizione, la Biennale poteva chiedere che lo spazio fosse utilizzato in altro modo. Nel tempo, l'invito da parte della Biennale ai paesi era diventato *pro forma* perché, in realtà, la voce "Biennale di Venezia" era parte dei bilanci statali di quasi tutti i paesi proprietari di padiglioni.¹⁷² In non pochi casi esistevano edifici e funzionari presso i ministeri degli esteri o della cultura stranieri, incaricati di seguire in via permanente gli affari riguardanti la partecipazione del paese alla mostra veneziana.¹⁷³ Attraverso il Ministero Italiano degli Affari Esteri, la Biennale inviava agli ambasciatori presenti a Roma l'invito ufficiale per i Governi dei paesi proprietari dei padiglioni nei Giardini. Dal momento in cui il paese accettava l'invito, era completamente autonomo dalla Biennale e doveva soltanto comunicare in tempo l'artista prescelto per il catalogo. La riforma del 1973 stravolse all'improvviso equilibri così consolidati da sembrar non essere più in discussione.

Art. 10. La partecipazione alle manifestazioni dell'ente autonomo 'La Biennale di Venezia' è condizionata all'invito diretto e personale rivolto agli autori dal consiglio direttivo.¹⁷⁴

Si è già accennato come la legge di riforma della Biennale fosse stata varata in breve tempo e come, di conseguenza, avesse lasciato al nuovo direttivo da risolvere molte lacune e grossolanità. L'articolo 10 ne era un esempio. Secondo la prassi affermatasi nel dopoguerra, l'organizzazione della mostra aveva inizio circa un anno prima dell'inaugurazione, tra "il giugno e il settembre dell'anno dispari".¹⁷⁵ Ad esempio nel 1974 il meccanismo organizzativo tradizionale delle partecipazioni nazionali si era messo in moto automaticamente. Senza che fosse giunto loro alcun invito ufficiale da parte del ministero italiano, alcuni paesi nominarono i commissari e

¹⁷² Nota sui padiglioni, busta 293, *Varie*, FS, AV, ASAC.

¹⁷³ *Idem*.

Esistevano anche comitati per la Biennale di Venezia con propria carta intestata.

¹⁷⁴ Art. n. 10 L. 26 luglio 1973, n. 438, Nuovo ordinamento dell'Ente Autonomo 'La Biennale di Venezia'. L'art. n. 10 sarà modificato il 13 giugno 1977 con L. 13 giugno 1977, n. 324, Modifiche alla legge 26 luglio 1973, n. 438, concernente 'Nuovo ordinamento dell'ente autonomo La Biennale di Venezia'.

¹⁷⁵ Note generali, busta 291, *30 ottobre 1974*, FS, AV, ASAC.

designarono addirittura gli artisti. La Biennale dovette chiedere al Ministero Italiano degli Affari Esteri di comunicare ai paesi che la situazione di precarietà organizzativa, dovuta alla recente riforma, non permetteva la normale realizzazione dell'esposizione del 1974.¹⁷⁶ Nell'ambiente si diffuse la voce che la Biennale, sull'onda sessantottina, stesse pianificando la demolizione dei padiglioni.¹⁷⁷ In realtà la questione dei rapporti internazionali era di tale rilevanza per la nuova Biennale da esordire, il 31 luglio 1974, proprio con un incontro con i rappresentanti dei paesi stranieri a Venezia che ambiva a una collaborazione "più ampia, continua e stesa del passato".¹⁷⁸ Infatti, all'epoca era appena stato approvato il *Piano quadriennale* il quale, al punto 2, sanciva che "il superamento dei caratteri settoriali, provinciali, diplomatici della vecchia Biennale" fosse un impegno

imprescindibile per la rifondazione di un istituto di cultura a livello internazionale che voglia porsi in grado di partecipare criticamente al dibattito artistico e civile in atto.¹⁷⁹

La prima riunione internazionale di luglio era stata organizzata per presentare e rendere partecipi i commissari stranieri della legge n. 438 di riforma della Biennale e le intenzioni programmatiche definite dal *Piano quadriennale*. A breve distanza di tempo, il 30 ottobre, la presidenza convocò una seconda riunione internazionale che si tenne durante lo svolgimento delle manifestazioni de *La Biennale per una cultura democratica e antifascista*. Questa seconda riunione voleva essere più "fattiva"¹⁸⁰ e si tenne alla presenza di un consulente di diritto amministrativo, perché fosse risolta la questione del mutato rapporto con i padiglioni imposto dalla legge, cercando di

¹⁷⁶ "Oggetto: Padiglioni stranieri alla Biennale di Venezia ... La Biennale ... sta solo esaminando con i propri organi direttivi ed esecutivi e in collaborazione con i commissari dei paesi proprietari dei padiglioni ogni possibile utilizzazione degli stessi in armonia alle norme statutarie istituzionali e in conformità al Piano quadriennale di massima delle attività dell'Ente per il settore delle Arti visive tenuto conto dei caratteri di interdisciplinarietà e di permanenza della nuova biennale", Telegramma da C. Ripa di Meana al Presidente del Consiglio, al Ministero degli Affari Esteri e al Ministero di Pubblica Istruzione, Venezia 2 Agosto 1974, busta 293, *Varie*, FS, AV, ASAC.

¹⁷⁷ Varia corrispondenza, busta 293, *Varie*, FS, AV, ASAC.

¹⁷⁸ Riunione commissari stranieri 30 ottobre 1974, busta 292, *Riunione commissari*, FS, AV, ASAC.

¹⁷⁹ *Piano quadriennale di massima* cit., p. 62.

¹⁸⁰ Riunione 1 dei rappresentanti dei padiglioni stranieri ai Giardini del 31 luglio 1974, busta 290, *31 luglio 1974*, FS, AV, ASAC.

restare nel suo ambito. Infatti, con l'articolo 10, i paesi non soltanto perdevano la tradizionale autarchia dalla Biennale, ma venivano sostanzialmente esautorati. Già durante la riunione internazionale tenutasi nel 1969, si erano levate voci di commissari che chiedevano alla presidenza il motivo per il quale nel Consiglio di amministrazione della Biennale non potesse essere inclusa anche una loro rappresentanza.¹⁸¹ I rappresentanti dei paesi stranieri erano di fatto una parte costitutiva della struttura dell'Esposizione internazionale d'arte che rendeva possibile la sua realizzazione grazie al completo finanziamento delle proprie mostre. Durante la riunione del 30 ottobre, i commissari dei paesi sottoscrissero un documento nel quale sostenevano che la loro partecipazione non sarebbe più stata possibile se non avessero ricevuto rassicurazioni dalla Biennale che avrebbero avuto “parola decisiva nello scegliere ciò che deve essere esposto nei loro padiglioni nazionali”.¹⁸² Il documento precisava che

la motivazione non è semplicemente artistica, ma riguarda la questione della proprietà, amministrazione e fondi pubblici coinvolti nel finanziare le partecipazioni nazionali entro la struttura pluralistica che è stata il segno distintivo della Biennale.¹⁸³

Attraverso le riunioni internazionali post-riforma, la presidenza della Biennale e il direttore Gregotti intendevano trovare una soluzione all'ostacolo causato dalla legge, in accordo con i paesi, accogliendo le loro eventuali proposte. “Noi ci ritroviamo a essere fossili di un sistema che è destinato ad essere abolito col nuovo regolamento”,

¹⁸¹ Riunione dei commissari stranieri per l'organizzazione della Biennale 1970, busta 225, *Conferenza padiglioni stranieri*, FS, AV, ASAC. Cfr. nota 37, Capitolo 3, Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale, Progetto per le attività della Biennale di Venezia nel 1970, busta 227, *Comitato lavoro*, FS, AV, ASAC.

¹⁸² Proposta Norvegia, busta 294, *Regolamento Laboratorio*, FS, AV, ASAC.

¹⁸³ Idem.

Durante la seconda riunione internazionale del 30 ottobre 1974, il commissario statunitense disse “lo schema è estremamente logico e si fonda sulla proprietà nazionale dei padiglioni come base finanziaria per la Biennale”. Per gli americani le responsabilità artistiche dovevano corrispondere alle responsabilità finanziarie: “che si occupi la Biennale delle spese di mantenimento e faccia ciò che vuole dentro il padiglione...per la scelta e la responsabilità finanziaria bisogna arrivare ad un organo che stabilisca che cosa spetta alla Biennale e cosa a noi. Penso che il comitato centrale possa essere interessante per questo. [Il sistema di] competizione/nomina degli artisti com'è oggi è obsoleta, ci vuole un comitato autonomo”, Riunione 2 dei rappresentanti dei padiglioni ai Giardini del 30 ottobre 1974, busta 292, *Riunione commissari*, FS, AV, ASAC.

obiettava il commissario tedesco Klaus Gallwitz,¹⁸⁴ mentre l'inglese Gerard Forty proponeva la soluzione già utilizzata alla Biennale di Parigi dove era un comitato centrale internazionale, nominato dai partecipanti e completamente autonomo, il responsabile della selezione degli artisti. Alla Biennale di Parigi era infatti stipulato un accordo tra le nazioni partecipanti le quali finanziavano fino a una certa cifra la partecipazione degli artisti connazionali scelti dal comitato. Se a Venezia si fosse costituito un comitato centrale internazionale che avesse effettuato le proprie scelte senza pressioni politiche, probabilmente i paesi sarebbero stati più incentivati alla collaborazione economica. La stessa cosa non poteva avvenire se la selezione degli artisti fosse stata loro imposta dalla Biennale. Ascoltati i pareri dei commissari, il presidente Ripa di Meana e Vittorio Gregotti si riunirono con il proprio consulente, un avvocato del Comune, e due rappresentanti dell'Avvocatura distrettuale dello Stato, per esaminare il problema dei padiglioni stranieri sotto il profilo giuridico e amministrativo ed elaborare una soluzione efficace.¹⁸⁵ Fu stabilito innanzitutto che fosse necessario dare ai paesi la garanzia di titolarità dei loro padiglioni, assicurando che nulla sarebbe stato modificato d'autorità, senza preventiva intesa. Per rispettare l'articolo 10 della nuova legge, venne deciso che la selezione degli artisti per l'Esposizione internazionale d'arte sarebbe avvenuta tramite la nomina di "esperti di chiara fama per i singoli paesi scelti, secondo ogni possibile amichevole intesa con i paesi interessati".¹⁸⁶ Secondo quanto emerse dalla consultazione degli esperti legali, la legge permetteva alla Biennale di lavorare con ciascun paese in base ad accordi che avrebbero dovuto avere

carattere unitario, globale, indifferenziato escludendo qualsiasi discriminazione ed espropriazione, ma chiedendo ogni possibile collaborazione per il raggiungimento armonico delle finalità di cui allo statuto ed al piano programmatico dell'ente.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Incontro esame problema padiglioni stranieri alla Biennale-Giardini, 18 ottobre 1974, busta 293, *Varie*, FS, AV, ASAC.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Idem.

Nella dichiarazione ufficiale che seguì la riunione con i consulenti legali Ripa di Meana poté comunicare ai paesi l'intento di restare fedele allo statuto, ma nello stesso tempo di cercare un coordinamento per un migliore utilizzo del "patrimonio dei Giardini di Castello da parte dell'Italia e da parte degli altri paesi nello spirito della nuova Biennale".¹⁸⁸ Il presidente propose che la Biennale, con l'accordo dei paesi stranieri, costituisse un "demanio morale"¹⁸⁹ che non avrebbe sostanzialmente modificato nulla dei tradizionali rapporti, ma avrebbe riservato alla direzione del settore Arti visive, con il beneplacito del Consiglio direttivo, l'invito degli artisti come previsto dalla nuova legge.¹⁹⁰ Il "demanio morale" avrebbe così istituito un'utilizzazione concordata degli spazi comuni, secondo un programma varato con unanime approvazione. L'obiettivo era giungere a "un'espressione autenticamente internazionale", arrivando a presentare artisti che lavoravano anche in paesi differenti rispetto a quelli che li avrebbero rappresentati ai Giardini, dando così una visione più allargata al lavoro culturale della Biennale.¹⁹¹ Il Consiglio direttivo e il direttore di Arti visive avrebbero così nominato gli esperti nazionali "di chiara fama" d'intesa con i commissari stranieri e selezionato gli artisti da invitare. Nel caso un paese non avesse voluto accordare l'ospitalità dell'artista scelto per il proprio padiglione, gli si sarebbe offerto di partecipare in altra sede. I commissari dei padiglioni stranieri avrebbero mantenuto rapporti diretti con il direttore del

¹⁸⁸ Riunione 2 dei rappresentanti dei padiglioni ai Giardini del 30 ottobre 1974, busta 292, *Riunione commissari*, FS, AV, ASAC.

¹⁸⁹ Riunione 1 dei rappresentanti dei padiglioni stranieri ai Giardini del 31 luglio 1974, busta 290, *31 luglio 1974*, FS, AV, ASAC. L'avv. Ghidini, consulente di diritto amministrativo presente alla riunione, specificò che "l'espressione 'demanio morale' è ideologica e non tecnica; essa non deve essere intesa alla lettera rispetto alla parola demanio che evoca l'idea dell'espropriazione". La volontà espressa dal presidente fin da questa prima riunione, era quella di trovare "una via d'uscita condivisa con entusiasmo da tutti" al limite imposto dall'articolo 10 della legge. L'obiettivo della Biennale era quello di giungere a "un'espressione autenticamente internazionale". A seguito degli accordi la Francia, la Finlandia, la Danimarca e la Svizzera concessero il proprio padiglione per le manifestazioni del '75.

¹⁹⁰ La legge n. 324, Modifiche alla L. 26 luglio 1973, n. 438, sanciva che "La partecipazione alle manifestazioni (...) avviene per invito rivolto agli autori del Consiglio direttivo. Ove questi lo ritenga opportuno, concorda con i competenti organi dei paesi stranieri le forme di collaborazione da prevedere nei programmi e nei regolamenti".

¹⁹¹ Ripa di Meana, spingeva verso la partecipazione di più paesi possibili alla Biennale, specialmente di quelli del cosiddetto Terzo mondo.

settore Arti visive e avevano diritto di veto: il direttore diventava così il responsabile unico di tutta l'Esposizione. Secondo il nuovo regolamento, dunque, il commissario straniero sarebbe stato il garante nei confronti della sua nazione e "operatore culturale" nei confronti della Biennale,¹⁹² per permettere a tutti di occuparsi più dei contenuti che delle questioni formali. Questo iter sembrò l'unico plausibile per non andare fuori legge e per instaurare un rapporto più stretto, produttivo e collaborativo tra l'istituzione e i padiglioni nazionali. Infatti, proprio il rapporto slegato tra loro mise più volte in discussione l'internazionalità della mostra d'arte della Biennale, in particolare nel dopoguerra quando si iniziò a confrontare la sua struttura espositiva con le più attuali Documenta o Biennale di Parigi.¹⁹³ Se da un lato era in questione l'internazionalità della mostra d'arte della Biennale, strutturata sull'autarchia di ogni paese, d'altro lato si poneva il problema della mancanza di coerenza e indirizzo d'insieme della mostra.

Dal dopoguerra l'Esposizione biennale internazionale d'arte era strutturata nelle partecipazioni nazionali e nella pletorica partecipazione italiana che si svolgevano indipendentemente da una o più mostre speciali organizzate e decise dalla Commissione per le arti figurative. Il primo sforzo verso il superamento di questa struttura "multicellulare",¹⁹⁴ si fece in occasione della riunione internazionale del 1969 quando si capì che dando un tema generale a tutta l'esposizione e invitando i padiglioni ad allacciarsi ad esso, si sarebbe raggiunta una prima coerenza d'insieme.¹⁹⁵ Nel 1970 non si crearono le condizioni per strutturare tematicamente l'esposizione. Nel 1972 la Biennale tornata alla regolarità legale, ripropose ai paesi di lavorare su un tema generale anche se questo non poteva essere imposto.¹⁹⁶ Il tema

¹⁹² Riunione 2 dei rappresentanti dei padiglioni ai Giardini del 30 ottobre 1974, busta 292, *Riunione commissari*, FS, AV, ASAC.

¹⁹³ Questo discorso del confronto tra la struttura della mostra della Biennale di Venezia e le mostre internazionali periodiche emergenti, era stato affrontato per la prima volta nel convegno organizzato dal Comune e dalla Provincia tenutosi nel 1957 a Venezia.

¹⁹⁴ Si riprende qui il termine utilizzato da Lawrence Alloway per descrivere la struttura eterogenea e dispersiva della mostra, cfr. L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 136.

¹⁹⁵ A causa della mancanza di tempo, l'edizione "sperimentale" del 1970 raggiunse un risultato minimo con la partecipazione di un numero esiguo di padiglioni al tema dato.

¹⁹⁶ I paesi partecipanti manifestarono disponibilità ad assecondare la Biennale nella realizzazione del

deciso, *Opera o comportamento*, era un soggetto di analisi generico che ebbe certamente il merito di far sembrare per la prima volta coerente l'insieme della mostra.¹⁹⁷ Ma l'apparente coerenza non aveva risolto nulla a livello della struttura espositiva che restava dispersiva e eterogenea.

Il lavoro su "temi progettuali" era diventato il cuore del *Piano quadriennale di massima* e corrispondeva al metodo di lavoro inaugurato dal settore Arti visive e Architettura. "La cultura contemporanea ha fundamentalmente questa caratteristica: di essere una cultura internazionale",¹⁹⁸ sosteneva Gregotti convinto che lo scopo fondamentale del dibattito aperto con i paesi non fosse difendere delle rappresentanze e degli spazi, ma fosse piuttosto cercare di rifondare collettivamente un obiettivo per la Biennale superando proprio il suo carattere nazionale. La richiesta di indipendenza dei vari paesi che riguardava innanzitutto la selezione degli artisti, si collocava in questo quadro di scelte di insieme. Gregotti era convinto che la questione della legge e della selezione degli artisti, potesse essere superata con un lavoro comune che si proponeva di fare con i commissari stranieri, cioè individuare

alcuni temi fondamentali per tutti i paesi su questi cercare di trovare un accordo e quindi un criterio per la scelta e una possibilità di confronto tra le diverse scelte in una comune problematica.¹⁹⁹

Era la specificità e la condivisione del tema che avrebbe fatto la differenza e posto le basi per la nuova formula espositiva trasformando l'esposizione. Soltanto con questo metodo di lavoro si poteva individuare e definire per la Biennale una

tema nei singoli padiglioni. Fecero però presente che in futuro la comunicazione del tema avrebbe dovuto essere meno tardiva, Varia corrispondenza, busta 293, *Varie*, FS, AV, ASAC.

¹⁹⁷ Il tema scelto per l'edizione del 1972, *Opera o comportamento*, fu volutamente generico. Dell'Acqua lo giustificò in questo modo: "ci sarà un tema per tutta la Biennale questo sarà talmente largo che io penso che l'artista che vale oggi potrà sempre farvi entrare la sua opera", Riunione dei commissari stranieri per l'organizzazione della Biennale d'arte 1970, busta 225, *Conferenza padiglioni stranieri*, FS, AV, ASAC.

¹⁹⁸ IX Riunione del Consiglio direttivo, 26 luglio 1974, ASAC.

¹⁹⁹ Riunione n. 1 dei Rappresentanti dei padiglioni ai Giardini del 31 luglio 1974, busta 290, *31 luglio 1974*, FS, AV, ASAC.

funzione che non la rendesse un ente superfluo, ma che stabilendo una continuità con la propria storia, aprisse le porte a una sua utilizzazione specifica.²⁰⁰

La Biennale del 1975 si aprì il 30 e 31 maggio nella sede di Cà Giustinian con il *Convegno internazionale sulla nuova Biennale*. Le due riunioni precedenti avevano aperto un proficuo scambio che permise di valutare il nuovo regolamento e istituito la nuova formula che sarebbe stata sperimentata per la prima volta in occasione della Biennale del 1976. L'obiettivo di questo terzo convegno era la formulazione del tema per la mostra dell'anno successivo. Gregotti presentò alcune proposte elaborate con le commissioni, chiarendo come le basi della discussione fossero da ritenersi nell'esperienza delle mostre organizzate nel 1975.²⁰¹ Gregotti sottolineava come *Proposte per il Mulino Stucky*, in particolar modo, non fosse un progetto di interesse specifico veneziano, ma un tema di grande attualità internazionale da almeno dieci anni. Il progetto aveva infatti proposto un'analisi dell'impegno delle arti visive con la nozione di città storica e di territorio. Le due mostre del '75 avevano costituito "due esempi del modo col quale noi pensiamo si possa procedere all'interno di una situazione nuova come la Biennale".²⁰² L'apertura alle nuove discipline, pur restando legata a una nozione unitaria delle arti visive, permetteva alla Biennale la costruzione di relazioni tra i diversi campi disciplinari.

Il documento programmatico sottoposto dalla Commissione Arti visive e Architettura all'esame dei commissari stranieri, proponeva una suddivisione di campi operativi molto larga, dentro la quale dovevano essere collocate le proposte delle nazioni. Queste proposte di natura metodologica dovevano fungere da strumento di ricerca e selezione per giungere a una formulazione per il '76 che non fosse equivocabile. L'obiettivo era raggiungere attraverso il dibattito un tema

²⁰⁰ Convegno internazionale sulla nuova Biennale, 30-31 maggio 1975, busta 296, *Trascrizioni convegno*, FS, AV, ASAC.

²⁰¹ Idem, p. 7.

I temi proposti spaziavano dalla partecipazione storica delle nazioni alla Biennale, un tema filologico e basato sul passato che poteva costituire un'occasione di revisione delle posizioni di ciascun paese nei confronti della propria cultura negli ultimi cinquant'anni, a temi più metodologici come quello del mercato, il rapporto tra le arti visive e dinamiche urbane per giungere al tema della progettualità, cioè l'utilizzazione dell'idea di esposizione come fatto creativo

²⁰² Idem, p. 5.

unico.²⁰³ Fu il commissario inglese Gerard Forty ad avanzare l'ipotesi che in una formula espositiva così concepita, i padiglioni nazionali potevano anche non esserci più perché sembravano non servire più alla Biennale. Ma secondo Gregotti il “parto collettivo” della Biennale rinnovata, al quale si stava assistendo, si doveva fondare sulla tradizione che non permetteva ancora un'alternativa radicale tra questo rinnovamento e la partecipazione internazionale, ancora considerata patrimonio fondamentale. Le proposte presentate dalla commissione furono discusse dai partecipanti stranieri che giunsero a indicare il tema della “partecipazione”. Tema considerato ancora troppo ampio, col rischio di commettere l'errore di troppa genericità del 1972, Gregotti propose di incrociarlo con la nozione di “ambiente”.

Ora io credo che la nozione di ambiente, che naturalmente non è nuova e che ha subito una serie di versioni tutte molto discutibili (...) incrociata con il tema della partecipazione possa dar luogo (...) ad una tematica sufficientemente ampia e sufficientemente precisa da poter costituire la base per una serie di articolazioni specifiche, di progetti specifici da parte delle diverse nazioni.²⁰⁴

Gregotti aveva già iniziato a lavorare in quella direzione in occasione delle due mostre del '75 nelle quali la relazione tra opera e luogo e opera e spazio aveva fatto emergere un territorio di lavoro produttivo. La preoccupazione degli artisti per la nozione di ambiente e di partecipazione, aveva recentemente portato allo scardinamento del loro modo tradizionale di operare. La tematica dell'ambiente e della partecipazione, dunque, non risultò essere un compromesso, ma “un'azione reale, una condizione reale di lavoro”²⁰⁵ nella quale le due nozioni si definivano proprio nel loro scontro anche politico, oltre che creativo. Il tema era stato deciso grazie alla partecipazione di tutti i paesi partecipanti alla Biennale d'arte, ora toccava scendere ad esempi concreti per vedere se la formula reggeva.

²⁰³ Idem, p. 19.

Gregotti disse, “il tema unico ci rendiamo conto che è il meglio che si possa ottenere da un'esposizione che da diversi punti di vista, con diversi interventi affronti un'unica tematica comune”.

²⁰⁴ Idem, p. 32.

²⁰⁵ Idem, p. 32.

B76: la prova della formula

The 37th Biennial is perhaps the biggest and most interesting art exhibition of all times.²⁰⁶

A quattro anni di distanza dall'ultima edizione ufficiale del 1972 dopo la quale si era interrotta la storica numerazione, la Biennale del 1976 sembrava non essere molto diversa. Infatti, come nel '72, anche nel '76 era stato definito un tema che faceva da filo rosso all'intera esposizione e, come nel '72, si era usciti dai Giardini utilizzando per le mostre spazi altri rispetto a quelli tradizionali. Nel frattempo però c'era stata la riforma alla quale erano seguiti due anni di sperimentazione espositiva che avevano delineato e definito la nuova identità della Biennale. Tutto quello che dal 1974 era stato continuamente definito come sperimentale, con l'edizione del 1976 diventava prassi, si consolidava, diventava metodo di lavoro, nuovo corso e futura tradizione. La Biennale del '76 voleva essere un tentativo di ricostruzione complessiva e racconto della crisi superata. Dunque, soltanto ad un'analisi superficiale la Biennale del '76 sembra assomigliare a quella del '72 perché, in realtà, le differenze sono sostanziali a partire dal fatto che per la prima volta l'intera esposizione aveva un'identità precisa che ne definiva la funzione nel panorama internazionale.

La prima edizione ufficiale della Biennale d'arte rinnovata faceva il suo esordio invadendo tutta la città di Venezia con otto mostre allestite in sei luoghi diversi della città, oltre alle partecipazioni nazionali che tornavano dopo quattro anni nei loro padiglioni dei Giardini. Anche in questa edizione le programmazioni dei settori si svolgevano contemporaneamente. Dal 20 luglio alla fine di ottobre, il pubblico poteva accedere alle manifestazioni di Musica e Teatro, Arti visive e Architettura, Cinema e Spettacolo televisivo nei teatri e nei *campi* veneziani, al Lido e a Mestre, nei Capannoni ex cantieri navali della Giudecca e ai Magazzini del Sale alle Zattere,

²⁰⁶ G. Battcock, *In Piazza San Marco the talk was rarely about art*, in "Domus", novembre 1976, p. 18.

nell'Isola di San Giorgio e nella Chiesa di San Lorenzo, al Museo Correr e nel cortile di Palazzo Ducale. Ma il '76 è l'anno del grande ritorno dell'Esposizione internazionale d'arte che avrebbe stabilito il futuro metodo di lavoro della Biennale. La nuova formula elaborata nei due anni precedenti sulla base del *Piano quadriennale di massima*, sarebbe stata testata nella sede tradizionale dei Giardini, proprio per ricominciare simbolicamente là dove la contestazione aveva costretto a interrompere. Il timore di cadere nelle “vecchie strutture vecchie manifestazioni”, doveva essere esorcizzato dimostrando che, all'interno delle sedi storiche, gli antichi riti non esistevano più. Si tornava alle cadenti e precarie strutture del Palazzo dell'Esposizione e dei padiglioni nazionali, sedi rimaste immutate nonostante le proposte di soluzioni differenti emerse tra il 1957 e il 1968. Tornare alle sedi originarie significava dichiarare la continuità con il passato senza rinnegarlo, proponendo una trasformazione che si voleva inserire nel solco stesso della tradizione: *vecchie strutture, nuova formula*. Il ritorno ai Giardini, ancora ritenuti il “simbolo riconosciuto della cultura mercantile”, era la sfida di grande valenza simbolica che la Biennale del '76 era pronta a sostenere.²⁰⁷

La volontà di cambiare il “sistema dispersivo” delle mostre espressa da Gregotti alla prima riunione con il Consiglio direttivo del luglio 1974 alla quale partecipava in veste di neodirettore, si realizzava nella programmazione del 1976. Gregotti aveva indicato come il sistema-Biennale potesse essere superato lavorando sulla fase preparatoria, cioè elaborando tematiche generali in dialogo con i paesi partecipanti e utilizzando argomenti fondamentali per “attraversare criticamente l'intero sistema della produzione delle arti visive”.²⁰⁸ Le riunioni internazionali che si susseguirono fin dal 1974 giunsero, a maggio del 1975, all'elaborazione di un programma quando il tema generale dell'”ambiente fisico” si strutturò nel titolo *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*.²⁰⁹ Il titolo-tema permetteva un ampio terreno di

²⁰⁷ P. Restany, *Certi cadaveri non muoiono mai*, in “Domus”, novembre 1976, p. 8.

²⁰⁸ IX Riunione del Consiglio direttivo, 22 luglio 74, p. 27.

²⁰⁹ Le manifestazioni per il 1976 furono approvate e organizzate senza la certezza finanziaria, diventata concreta soltanto a maggio, ma in misura notevolmente inferiore alle attese e costringendo

discussione che informava tutte le attività del settore Arti visive e Architettura diventando la piattaforma comune di dialogo. Questo metodo di lavoro deciso dalla commissione Arti visive e Architettura con i paesi partecipanti, portò alla realizzazione di un'edizione dell'Esposizione internazionale d'arte in cui tutte le mostre erano variazioni sul tema generale dell'"ambiente", se si eccettua quella mostra storica allestita ai Cantieri navali. *Attualità internazionali '72-'76*, infatti, intendeva idealmente proseguire il compito informativo della Biennale, considerato imprescindibile.²¹⁰ La mostra organizzata da una commissione coordinata da Olle Granath, voleva colmare la lacuna lasciata dalla Biennale nei suoi anni di assenza, proponendo una sintesi degli avvenimenti artistici internazionali più rilevanti dal '72.²¹¹ Variazioni sul tema dell'"ambiente" erano le mostre di architettura e design: se nei due anni precedenti erano state considerate dei "campioni" o degli "esempi" del metodo che si intendeva utilizzare, nel 1976 non c'era più dubbio che l'architettura potesse essere presentata come una disciplina autonoma all'interno

a posticipare l'inaugurazione. Da luglio del 1975 erano state presentate quattro proposte di legge per rivedere il finanziamento dell'ente. A maggio giunsero dal Governo 500 milione a carattere di finanziamento straordinario. *L. 11 maggio 1976, n. 348. Contributo straordinario all'ente autonomo 'La Biennale di Venezia'*; Cfr. documento Gregotti. Vittorio Gregotti presentò il suo progetto per le attività del quadriennio nella prima riunione con i direttori dei settori del 1974. Ricevendo il benestare del Consiglio direttivo, il direttore iniziò da subito a intessere relazioni e a affidare le ricerche per le mostre in programma, pur senza la certezza che sarebbero state realizzate. Così facendo, la programmazione per il '76 non era a rischio nemmeno se il finanziamento non fosse giunto. Vedi riunione 19-21 dicembre p. 33 La lentezza dell'iter parlamentare per l'approvazione della modifica della legge sul finanziamento alla Biennale si spiega con la delicata situazione politica italiana. Il Presidente della Repubblica Giovanni Leone e l'ex Presidente del Consiglio Mariano Rumor, furono accusati di essere coinvolti nello scandalo Lockheed. Il Presidente della Repubblica dovette sciogliere anticipatamente le Camere. In un clima molto teso si svolgono le elezioni politiche il 20 giugno 1976. Si ristabilì un Governo democristiano con Aldo Moro, anche se furono le elezioni che sancirono l'avanzata inarrestabile del Partito comunista di Berlinguer. Le elezioni costrinsero la Biennale a posticipare l'apertura.

²¹⁰ *Attualità internazionali* era considerata una mostra di "documentazione e comparazione critica" che voleva "coprire un'area di doverosa documentazione che, dal 1972 si è interrotta", cfr. Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1976, busta 337, *Convegno preparatorio 37a Biennale 9 gennaio 1976*, FS, AV, ASAC.

²¹¹ La Commissione speciale era formata da Eduardo Arroyo, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Pontus Hultén e Tommaso Trini che in questa occasione presentò *Attivo*, un live forum organizzato nel quadro della mostra. Ogni pomeriggio e ogni sera dal 14 al 20 luglio, *Attivo* presentava le performances di una decina di artisti che lavoravano con la performance, la danza, l'arte concettuale, il teatro.

della Biennale. Il tema generale si attagliava perfettamente alle mostre di architettura che, proprio in quanto tale, sposava la nozione di “ambiente”:

la specificità del sito, l’abitare come essere dell’uomo sulla terra pongono (...) l’architettura in una posizione indispensabile rispetto alla costituzione e alla definizione dell’ambiente circostante.²¹²

Proprio la “specificità fisico/ambientale della disciplina architettonica” le permetteva di inserirsi nella programmazione tematica con quattro mostre che rientravano in due filoni di ricerca, il primo di riconnessione storico-critica e il secondo di documentazione operativa internazionale.²¹³ Allestite in diverse sedi della città, le mostre di architettura del ’76 evidenziavano i complessi problemi delle discipline in relazione con l’ambiente inteso come relazione tra l’esperienza architettonica e la realtà politica e come la diversa condizione ambientale portasse a soluzioni antitetiche, attraverso l’analisi di alcune individualità, rientrando dunque perfettamente nel tema generale. Ma è soltanto entrando nei Giardini che si può analizzare se la formula cercata e ipotizzata in due anni di sperimentazione funzionava, perché soltanto in quella sede acquistava rilevanza. Infatti, la questione tematica era stata elaborata per superare il limite della “struttura multicellulare” della sede originaria della Biennale, ed è in quell’ambito che bisogna analizzarlo.

Ambiente è ciò che circonda e comprende: il senso dell’appartenenza (o della estraneazione) che ricorda come ogni soggetto sia insieme materia costitutiva e punto di osservazione e giudizio: cioè noi muoviamo dall’idea che la relazione intersoggettiva si costituisce in forza di una esperienza ambientale: l’altro è altro in un contesto fisico e sociale a cui tutti partecipano.²¹⁴

²¹² *Manifestazioni di Arti visive e Architettura*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 239.

²¹³ Le mostre erano *Il Werkbund 1907, alle origini del design*, curata da Julius Posener allestita a Cà Pesaro; la mostra storica sull’attività del CIAM, curata da Joseph Ryckwert nell’Ala Napoleonica del Museo Correr; *Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo*, a cura di Silvia Danesi e Luciano Patetta, allestita nella chiesa di San Lorenzo; *Europa-America, Centro storico-suburbio: 25 architetti contemporanei*, curata da Franco Raggi, allestita nei Magazzini del sale alle Zattere; *Cinque graphic designers*, curata da Pierluigi Cerri allestita nei Capannoni ex cantieri navali; *Ettore Sottsass un designer italiano*, curata da François Burkhardt e Ettore Sottsass nell’Ala napoleonica del Museo Correr.

²¹⁴ V. Gregotti, Introduzione, in *B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976, p. 10.

Secondo Gregotti l'ambiente si poteva considerare sia come "instaurazione di una relazione reciproca tra oggetto e circostante fisico", sia come "strumento di lotta o di positiva affermazione per rapporto con l'ambiente sociale".²¹⁵ Ciò che si proponeva di grande interesse, dunque, era che "al di là dell'oggetto, fosse il luogo ad essere rilevato e reso disponibile: l'opera come frammento di un insieme deve, per essere, riconoscere e sconvolgere il contesto". Il tema dell'"ambiente" assumeva un valore aggiunto perché si legava al contesto stesso in cui si trovava il cuore dell'Esposizione internazionale d'arte del '76, i Giardini, un luogo problematico e storico che aveva costretto la mostra veneziana a ripensarsi.

Il tema dell'ambiente non era nuovo ed era già stato musealizzato, a partire da *Primary Structures*, la mostra del 1966 che aveva presentato "le unità ... organizzate a terra o a muro, in modo che la loro 'definizione' [derivasse] solo dalla collocazione e dalla disposizione spaziale"²¹⁶ o da *Arte Abitabile*, mostra dello stesso anno dove i tre artisti invitati Pistoletto, Piacentino e Gilardi, dimostrarono di non accettare lo spazio "soltanto come volumetria pura", ma come "campo sensibile in cui l'ambiente dell'arte si fonde con lo spazio della vita".²¹⁷ Nel 1967 c'era poi stata *Lo spazio dell'immagine*, che Germano Celant definì come "l'avvenimento europeo che ... porta l'attenzione all'ambiente come campo di interventi globali"; seguendo la *Precronistoria*,²¹⁸ nello stesso 1967 *Con temp l'azione* analizzava la "coscienza di una dinamica tra arte e strutture sociali, tra prodotto artistico ed i suoi veicoli di diffusione". Sempre nel '67 Celant definiva l'*Arte Povera* come una guerriglia dell'artista contro il sistema nel quale si trovava a operare, cioè con l'ambiente sociale e culturale. Nel frattempo negli sconfinati spazi degli Stati Uniti e nelle campagne inglesi, diversi artisti lasciavano tracce del loro passaggio, visibili soltanto grazie alla documentazione fotografica o video o recandosi direttamente sul

²¹⁵ V. Gregotti, *Lettera n.2, Quei rompiballe dei giornalisti*, in "L'Espresso", 18 luglio 1976.

²¹⁶ G. Celant, *Precronistoria, 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976, p. 9, 10.

²¹⁷ Idem, p. 10-11.

²¹⁸ Idem, p. 33.

posto dove l'opera era stata realizzata, dando vita alla Land art.²¹⁹ Nel 1969 due mostre fecero “esplodere completamente la tradizione espositiva”, *When attitudes become forms* e *Op losse schroeven*, perché le opere erano concepite e realizzate dagli artisti per quel luogo e quell'occasione. Infine nel 1970 c'era stata *Spaces*, la mostra allestita al Museum of Modern Art di New York in cui per la prima volta degli artisti erano stati invitati a realizzare opere *in situ* all'interno di un museo.²²⁰ Che senso aveva allora proporre a Venezia un tema che poteva avere sede in qualsiasi altra città e istituzione? Era la prima volta che un tema specifico veniva dato a un'intera esposizione internazionale; inoltre il tema dell'”ambiente” era ancora più concreto perché si connetteva e si doveva confrontare con un contesto storicamente e giurisdizionalmente così complesso come la sede della Biennale. Ma qual era la nuova funzione che proponeva la Biennale per differenziarsi dalle altre mostre internazionali perenni su larga scala? Gregotti non aveva dubbi a riguardo: era principalmente la “piattaforma comune di finanziamento pubblico” della Biennale e delle partecipazioni nazionali.²²¹ Questa peculiarità diventava produttiva se sfruttata per garantire quell'autonomia e quell'indipendenza cui si aspirava, cioè la possibilità di sviluppare dei temi che non fossero d'interesse “mercantile”, ma fossero importanti per il dibattito sociale, politico e culturale universale. La Biennale di Venezia doveva, secondo Gregotti, diventare la piattaforma internazionale del dibattito critico sulle questioni di attualità che dalle arti visive doveva investire gli altri campi del sapere. Per la Biennale riformata era indispensabile tornare sulla scena con una mostra che trattasse questioni cruciali del dibattito internazionale, proprio per differenziarsi e proporsi come luogo della critica e della ricerca. La Biennale voleva inserirsi in un solco consolidato di pratiche

²¹⁹ Cfr. G. Celant, *Arte ambientale californiana*, in “Domus”, n. 547, giugno 1975. Gerry Schum fu il primo a realizzare la documentazione video degli artisti che lavoravano nello spazio naturale con la serie *Land Art*.

²²⁰ Cfr. J. H. Reiss, *From Margin to the center. The spaces of installation art*, MIT Press, Cambridge (MA), 2001, p. 87. E' interessante rilevare come il permesso concesso dal Moma agli artisti di realizzare opere d'arte effimere tra le mura del museo fosse una concessione alle loro pressioni politiche.

²²¹ Convegno internazionale sulla nuova Biennale, 30-31 maggio 1975, busta 296, *Trascrizioni convegno*, FS, AV, ASAC, p. 17.

artistiche e espositive, proponendo nuovi “atti creativi” senza aspettarsi “una nuova e completa rivoluzione artistica”, ma attivando un dibattito internazionale.²²²

A molti commissari stranieri sembrava che il tema generale dell’“ambiente” scivolasse dall’arte verso la sociologia, dunque lontano dalle “belle arti”. Le “arti figurative”, o “belle arti” come ancora nel ’72 erano definite in Biennale, furono soppiantate con la riforma del 1973 diventando appunto “arti visive”. Secondo Gregotti non era il tema dell’“ambiente” a far scivolare in campi diversi rispetto a quello dell’arte: anzi. Secondo lui si trattava di un argomento molto tradizionale e già sperimentato. Proprio in quanto già collaudato, l’“ambiente” si proponeva come una valida struttura attorno alla quale costruire una piattaforma comune di discussione: per Gregotti la nuova formula doveva essere testata su basi sicure. A differenza dell’interpretazione data nel ’72, nel ’76 il tema era stato precisamente strutturato e suddiviso in “filoni metodologici”.²²³ Come spiegava Gregotti, se la parola *ambiente* nella sua traduzione inglese, *environment*, assumeva per la cultura anglosassone una connotazione precipuamente spaziale, un riferimento preciso alla forma dei luoghi, nelle culture latine la parola era caratterizzata a partire dal contesto sociale o socio-politico che coinvolgeva i fenomeni di relazione fra gli individui. Il tema proponeva dunque un ambito di lavoro che oscillava tra i due estremi, “ambiente fisico” e “ambiente di relazione sociale”. L’ambiente doveva essere preso in considerazione come sistema di relazioni, “forma di circuito che si pensi all’opera ambiente o che si pensi al rapporto tra opera e spazio”,²²⁴ oppure direttamente come riferimento alla dimensione urbana e territoriale. L’ambiente era dunque da intendere come nozione puramente spaziale che come contesto sociale. Secondo Pontus Hultén il tema dell’ambiente era particolarmente indovinato per la Biennale

²²² Ibidem.

²²³ “...il primo di documentazione storico critica, il secondo di interpretazione dell’attività artistica, il terzo di documentazione e comparazione critica internazionale e l’ultimo sperimentale”, Relazione del prof. Gregotti, 23 febbraio 1975, busta 303, *Riunione commissioni Arti visive e Architettura 1975*, FS, AV, ASAC.

²²⁴ Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1976, busta 337, *Convegno preparatorio 37a Biennale 9 gennaio 1976*, FS, AV, ASAC.

in quanto era “capace di offrire un quadro abbastanza vasto perché ci stessero tutti gli aspetti della creatività contemporanea”, in linea con il *Piano quadriennale*.²²⁵

All'interno dei Giardini i padiglioni nazionali, la partecipazione italiana e le due mostre speciali sviluppavano quindi il tema unico *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*: per la prima volta il pubblico poteva assistere a una Biennale con un'impostazione metodologica e critica precisa. Il lavoro congiunto svolto dalla Biennale con le nazioni partecipanti dava al tema prospettive che aprivano il dibattito su scala internazionale, permettendo di fare il punto di una situazione in atto e offrendo al pubblico una mostra coerente.

I paesi stranieri contribuirono con proposte originali di collettivi o singoli artisti, dove spesso la nozione di “ambiente” faceva esplodere le barriere tra le discipline. L'Olanda ad esempio, aveva messo al centro della propria mostra il tema dell'*habitat* e chiamò a svilupparlo un urbanista, un designer, un fotografo e un operatore cinematografico. Il commissario olandese Gys van Tuyl, curatore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, fornisce sul catalogo un'ottima spiegazione della sua scelta, quando scrive “Noi non vogliamo negare all'opera d'arte la sua esistenza indipendente, insistiamo però sul nostro diritto di inserirla in un contesto sociale”.²²⁶ Anche la Francia, sotto la guida del commissario Pierre Restany, si allineava alla visione olandese presentando il Collectif d'Art Sociologique, un collettivo la cui ricerca e pratica artistica si incentravano sulla sociologia e sul legame tra arte e società.²²⁷ Sulla stessa linea la partecipazione svedese che presentava ARARAT (Alternative Research in Architecture Resources Art and Technology), un collettivo

²²⁵ Alla domanda posta dal giornalista “chi ha avuto l'idea di imporre a questa edizione della Biennale il tema complessivo dell'“ambiente”?”, Pontus Hultén risponde “Io”, V. Riva, *Sogno d'una Biennale di mezza estate*, in “L'Espresso”, 4 luglio 1976, p. 90. Non è un dettaglio che Hultén stesse lavorando come commissario alla Biennale, mentre stava elaborando la programmazione del Beaubourg di cui era già direttore. Dal momento che il nuovo museo parigino intendeva riunire tutte le discipline dell'arte e della cultura, per Hultén la Biennale può considerarsi come terreno di prova. L'argomento è completamente da esplorare poiché non è ancora stata individuata la collocazione della corrispondenza del direttore svedese e la Biennale nel periodo preso qui in esame.

²²⁶ G. van Tuyl, Olanda, in *B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*, cit., p. 119.

²²⁷ Cfr. G. Gattazzo, *Arte nel sociale: un caso di critica militante negli anni Settanta*, Tesi di laurea, Scuola di specializzazione in storia dell'arte, Università degli studi di Padova, a.a. 2006/2007.

che sviluppava il tema dell'“ambiente” presentando un progetto di sperimentazione ecologico che sollevava questioni economiche, politiche e sociali collegate all'ambiente inteso come ecosistema e come coesistenza tra uomo, tecnologia e natura elaborando un modello sostenibile per il futuro. Altri paesi avevano invitato artisti che lavoravano in direzione di un profondo interesse con l'“ambiente” inteso sia come habitat naturale che sociale. In molti casi questa connessione tra tema e ricerca portava l'artista a progettare l'opera in connessione con il contesto e l'ambiente stesso del padiglione nazionale. Ispirata al luogo stesso nel quale era mostrata, l'opera che avrebbe avuto il suo più autentico significato soltanto alla Biennale di Venezia del '76. Gli esempi più riusciti sono certamente quello tedesco e quello inglese. Joseph Beuys concepì e realizzò *Tramstop* per la sala centrale del padiglione tedesco, un monumento alla solitudine urbana che rimandava direttamente alle caratteristiche storico-architettoniche del padiglione tedesco edificato dal Terzo Reich nel 1938.²²⁸ Beuys decise di presentare la sua opera senza intervenire sulla sala del padiglione che, dopo quattro anni di chiusura, si presentava in stato di degrado. La Gran Bretagna invitò il *land artist* Richard Long che portò nel padiglione in stile coloniale *Stone sculpture*, un'opera realizzata appositamente per la mostra veneziana. Al pubblico era mostrata la testimonianza dell'intervento dell'artista in natura, “tracce lasciate su terreni mai prima solcati” e “sassi, raccolti lungo il percorso” che venivano “portati all'interno dei luoghi deputati all'arte”.²²⁹

²²⁸ Il padiglione tedesco è nato come “padiglione d'arte bavarese” su finanziamento del presidente della Secessione di Monaco. Il padiglione fu costruito nel 1909 in cima alla montagnola e a spese del Comune di Venezia. All'esterno era estremamente classico con tanto di colonne ioniche. Nel 1912 il padiglione diventò proprietà della Germania e in questa occasione fu decorato con una fascia ad affresco in stile pompeiano. Intorno alla metà degli anni Trenta, il Terzo Reich sentì l'esigenza di rinnovare e ampliare l'edificio che però risultava essere ancora di proprietà del Comune di Venezia. Di conseguenza, il Governo tedesco incaricò la Biennale del progetto, ma la proposta dell'architetto del Comune fu bocciata dal Ministero della Propaganda Tedesco etichettandolo come “ideologicamente inadeguato per rappresentare degnamente lo stato nazionalsocialista all'estero”. Nel '38 il Terzo Reich decise di rilevare il padiglione diventandone proprietario e affidando il completo rifacimento all'architetto del regime: Ernst Haiger. Costruito in tre mesi e mezzo, il padiglione inaugurò con un'enorme aquila romana di bronzo, simbolo del Terzo Reich, sulla facciata.

²²⁹ M. Compton, *Gran Bretagna*, in *B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali* cit., p. 82. Ad attenersi al tema generale dell'“ambiente” furono Austria, Belgio, Brasile, Canada, Cecoslovacchia, Danimarca, Paesi nordici,

Attenendosi al tema, quindi, i padiglioni nazionali proponevano un interessante percorso sul tema dell'ambiente, lasciando al pubblico il proprio spazio di interpretazione critica.

All'interno del Palazzo dell'Esposizione era allestita la partecipazione italiana che, per la prima volta, non presentava una serie di artisti scelti da una commissione ma una mostra che verteva sul tema generale. La Commissione per le Arti visive decise infatti che l'Italia avrebbe partecipato con un progetto speciale "sperimentale".²³⁰ Il progetto italiano rientrava nel filone di ricerca che intendeva presentare mostre di confronto tra le arti visive e precise situazioni contemporanee che dessero una lettura critica di fenomeni non specialistici, ma significativi rispetto a uno specifico contesto sociale o storico che avessero come esito dei fenomeni di comunicazione visuale. *Ambiente come sociale* era la mostra curata da Enrico Crispolti con il supporto del critico Raffaele De Grada che intendeva analizzare la riappropriazione dell'ambiente come fenomeno creativo e socio-politico, non presentando il lavoro di singoli artisti in contesti urbani, ma "fenomeni".²³¹ La mostra documentava l'attività di artisti o collettivi nel contesto sociale,

in un'esperienza, cioè, al di fuori dei termini canonici del consumo dell'arte: artista - oggetto estetico - galleria d'arte privata o museo - fruitore/collezionista.²³²

Ambiente come sociale si presentava come uno spazio scuro nel quale vari trasmettevano la documentazione dei fenomeni raccolta dal curatore e realizzata attraverso mezzi audiovisivi. Articolata in quattro sezioni che intendevano mostrare "un arco problematico di esperienze", la mostra non voleva essere esemplare, ma offrire diverse ipotesi suddivise per campioni di ricerca.²³³ La mostra includeva anche uno spazio di "documentazione aperta" dove, a cadenza quindicinale, si

Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Israele, Repubblica socialista federativa di Jugoslavia, Olanda, Polonia, Portogallo, repubblica socialista romena, Svizzera, Ungheria, URSS, Venezuela.

²³⁰ Relazione sulle proposte di programma 7 settembre 1976, busta 303, *Riunione commissioni Arti visive e Architettura 1975*, FS, AV, ASAC.

²³¹ Idem.

²³² E. Crispolti, *Italia*, in *B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali* cit., p. 106.

²³³ G. Gattazzo, *'Arte nel sociale'* cit., p. 54.

tenevano incontri, dibattiti che facevano della Biennale uno “strumento di reale creativa presenza nel dibattito socio-culturale attuale”.²³⁴ La partecipazione italiana alla Biennale del '76, non soltanto si legava in maniera rispondente al tema, ma ne proponeva una lettura legata al proprio contesto specifico in un momento di rapida evoluzione da una società agrario-industriale a una prettamente industriale: la mostra riproduceva “la reale situazione della struttura culturale odierna in Italia”.²³⁵ Pur inserendosi nella linea tracciata da altri paesi come l’Olanda, la Svizzera, la Svezia o la Francia, la sezione italiana, allestita da Ettore Sottsass, venne accusata dallo stesso Crispolti di essere stata ignorata dalla critica perché “inconsiamente si tende a emarginare una mostra che non presenta opere”.²³⁶ In realtà la mostra fu affidata a Crispolti proprio per la sua esperienza passata, a partire da *Volterra '73* e si presentava in linea con il tema generale e l’orientamento che Gregotti aveva dato alla Biennale.

Oltre alla partecipazione italiana, nel padiglione centrale erano allestite due mostre “campione” che sviluppavano la nozione di “ambiente” dai due punti di vista antitetici come delineati nell’elaborazione del tema: l’accezione “anglosassone” e quella “latina” del termine. La prima mostra analizzava come il contesto, quando si rivela come sociale, influisce sull’opera d’arte che si offriva di conseguenza come “combattimento”, diventando monumentale e collettiva e rivelando il luogo specifico nella quale è stata realizzata. *Spagna - Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976*, rientrava nell’area di ricerca dell’ambiente nel suo significato latino-americano, quello che secondo Gregotti denotava più l’aspetto socio-politico della realtà che quello puramente fisico. Proseguendo l’impegno democratico e antifascista sancito dal *Piano quadriennale* e avviato con le manifestazioni per il Cile nel '74, la presidenza della Biennale rendeva omaggio alla Spagna un anno dalla morte del generale Franco. Il padiglione nazionale spagnolo era chiuso e la

²³⁴ E. Crispolti, *Italia*, in *B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*, cit., idem.

²³⁵ *Italia: Ambiente come sociale*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 217.

²³⁶ G. Gattazzo, *Arte nel sociale* cit., p. 55.

grande mostra veneziana voleva celebrare l'inizio del percorso di transizione spagnola verso un governo democratico.²³⁷ La mostra era coordinata da Marcel Garcia y Garcia e documentava la produzione artistica spagnola, principalmente dei fuoriusciti durante il regime dittatoriale. In questa analisi, l'ambiente si caratterizzava per un coinvolgimento dei fenomeni di relazione di comportamento tra gli individui, nel quale l'attività estetica era evidenziata e collocata per rapporto storico alle varie condizioni socio-culturali e dunque politiche. L'intento della mostra era legare la produzione delle arti visive con il contesto storico-culturale anche con il supporto di una serie di manifestazioni collaterali.²³⁸

La seconda mostra speciale allestita nel padiglione centrale, era considerata la spina dorsale di tutta l'Esposizione in quanto doveva dare al pubblico il "quadro generale interpretativo" del tema.²³⁹ Affidata al critico Germano Celant e allestita da Gino Valle, *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla Body Art* proponeva una lettura storica della relazione tra artista e spazio dal futurismo alla contemporaneità. In particolare la mostra analizzava il rapporto tra lo spettatore e l'artista rispetto al luogo fisico in un arco di tempo che percorreva il secolo dal 1912 al 1976. In questa mostra l'ambiente era analizzato nella sua accezione anglosassone di spazio fisico: *Ambiente/Arte* riesaminava la nozione di contesto rispetto alle arti visive, alla luce della "tradizione del nuovo".²⁴⁰ La mostra era suddivisa in due parti, la prima presentava una serie di "documenti" cioè ricostruzioni fisiche degli ambienti più rappresentativi realizzati dagli artisti nella prima metà del novecento. Nella seconda parte della mostra tredici artisti erano stati invitati da Celant a realizzare un'opera

²³⁷ Ripa di Meana racconta del viaggio compiuto in compagnia dell'amico e fotografo Lorenzo Capellini, nella Spagna "che si stava risvegliando" dal franchismo in C. Ripa di Meana, *Cane sciolto* cit., pp. 147-148.

²³⁸ Oltre alla mostra nel padiglione centrale, all'Accademia di Belle arti c'era Spagna 1936-1939. Fotografia e informazione di guerra, a cura del Gruppo permanente di lavoro per l'informazione e i mezzi di comunicazione di massa; inoltre vi era una fitta programmazione teatrale, musicale, cinematografica di opere di artisti spagnoli e convegni sul tema della cultura in Spagna che si teneva in diversi campi di Venezia e piazze della terraferma, oltre che in teatri e spazi veneziani.

²³⁹ Intervento V. Gregotti, Convegno Internazionale Rappresentanti Paesi Partecipanti Biennale, 9-10 gennaio 1976, busta 337, *Convegno preparatorio 37a Biennale*, FS, AV, ASAC.

²⁴⁰ *Ibidem*.

ambientale per lo spazio loro assegnato all'interno del padiglione. Tutta la mostra era supportata da una ricca documentazione composta di materiali di archivio e di fotografie con una precisa volontà didattica del curatore. La peculiarità di *Ambiente/Arte* che interessa qui enfatizzare, è il suo doppio legame con il tema dell'"ambiente" dato all'intera esposizione.

Dovendo operare in una struttura (Padiglione) già formulata nei suoi valori architettonici ed ambientali esterni, rimane l'unica possibilità di una strutturazione e modificazione artistica degli interni. L'ipotesi di mostra si basa quindi sulle analisi, condizioni e modalità di interazione tra arte ed ambiente interna. Si intende per quest'ultima lo spazio limitato da 6 piani (pavimento, soffitto e 4 pareti), che può essere anche definito come 'scatola muraria a scala umana'. Il limite fisico su cui si basa la ricerca storica del rapporto arte ed ambiente è dunque uno spazio racchiuso.²⁴¹

La mostra storico-introductiva di Germano Celant non soltanto voltava definitivamente la pagina rispetto alle mostre fino a quel momento tenutesi a Venezia nello stesso luogo, ma sanciva l'inizio di una nuova era. Infatti, per sviluppare il concetto di "ambiente" Celant analizzò il contesto stesso nel quale la mostra si sarebbe sviluppata, cioè il padiglione centrale con la sua stratificazione storica dovuta alle sue diverse funzioni, prima di sala da ballo, poi di scuola di equitazione e, da settant'anni, di sede dell'Esposizione. Continuamente occupato dalle mostre della Biennale e dai loro allestimenti, lo spazio originario del padiglione centrale era sempre rimasto celato: il padiglione stesso era una struttura nata per essere temporanea. Secondo Celant, una mostra sulla storia della relazione tra l'ambiente e l'arte doveva svilupparsi in un ambiente "consapevole" dei propri limiti, reale. Così Celant, d'accordo con Gino Valle, decise di riportare al grado zero lo spazio, eliminando tutte le sovrastrutture per far riemergere soltanto quelle originarie: i muri di mattoni, i travi di legno, i lucernari al soffitto, gli spazi non modificati dal cartongesso. "Pulire lo spazio per riportare indietro la storia",²⁴² era la

²⁴¹ Materiale consegnato al consiglio direttivo 5-7 dicembre 1975, busta 303, *Riunione commissioni Arti visive e Architettura 1975*, FS, AV, ASAC.

²⁴² *Arte Povera IM Spazio and Ambiente Arte*, Conferenza tenuta da G. Celant il 2 novembre 2009, all'interno di *The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube* (part one), Course in art and contemporary culture, Museu d'art contemporanei de Barcelona.

teoria di Celant quando si accorse che alla fine l'unica cosa che restava dell'edificio originale erano il pavimento, quattro muri e il soffitto. Una volta pulito lo spazio, Celant cominciò a riflettere su quale fosse stato il primo movimento ad avere utilizzato i muri non soltanto come supporto pittorico, ma come parte integrante dell'opera e iniziò a ricostruire gli ambienti per portare indietro la storia dell'arte, ricostruendola alla Biennale. Da Balla a Depero, da El Lissitzky a van Doesburg, da Mondrian a Kandinskij, il viaggio nella storia dell'arte di Celant fatta di spazi, portava lo spettatore fino alle esperienze artistiche più recenti. La prima parte della mostra presentava la ricostruzione in scala reale di ambienti realizzati tra il 1912 e il 1945, la seconda analizzava il periodo dal 1945 al 1966 presentando gli ambienti e le opere di Lucio Fontana, Jackson Pollock, Louise Nevelson, Yves Klein, Arman, Allan Kaprow e si concludeva con gli ambienti di tredici artisti realizzati *in situ*: Vito Acconci, Michael Asher, Dan Graham, Bruce Nauman, Jannis Kounellis, Mario Merz, Daniel Buren, Robert Irwin, Sol Lewitt, Maria Nordman, Doug Wheeler, Joseph Beuys e Palermo. Al centro della mostra vi era innanzitutto l'esperienza del pubblico nello spazio auratico creato dall'artista, in uno spazio espositivo reale come era diventato il Palazzo dell'Esposizione riportato all'origine. La semplicità e la "sincerità" dei muri scrostati fino a mostrare i mattoni, dei i travi di legno a vista e dei soffitti di plexiglas che mostravano tutta la precarietà di quello che fino a quel momento era stato l'edificio per eccellenza dell'arte, permettevano al pubblico un'immersione nella storia dell'arte non attraverso oggetti, ma attraverso spazi.

Ambiente/Arte era una mostra "attiva"²⁴³ dove il concetto stesso di "spazio" assumeva una significazione precisa proprio analizzando l'ambiente della mostra, cioè lo spazio originario della Biennale, quello vuoto, con lo spazio lo spazio ricostruito che ospitava la storia dell'arte o le opere d'arte. Con *Ambiente/Arte*

²⁴³ Arti visive, busta 303, *Riunione commissari Arti visive e Architettura 8 novembre 1975*, FS, AV ASAC. E' in questa riunione che si accetta il progetto *Ambiente/Arte*. Il 30 gennaio 1976 Celant aveva stilato il progetto preciso della mostra prevedendo "due mesi di lavoro in situ" per l'allestimento, *Arte in/come Ambiente* a cura di Germano Celant, busta 324, *Ambiente*, FS, AV, ASAC.

Celant ha trasformato per la prima volta in Biennale lo spazio e lo spettatore in protagonisti assoluti.

Ambiente/Arte è il perfetto raggiungimento e la realizzazione della nuova formula tematica di cui possedeva tutte le caratteristiche: una mostra internazionale che proponeva un taglio critico in un excursus che dalla storia portava all'attualità, affidata a un unico curatore. La mostra di Celant permetteva anche una lettura critica dello spazio stesso della Biennale, proprio in occasione della sua edizione dedicata all'"ambiente" e diventava il cardine della mostra internazionale che permetteva di chiarire come nelle pratiche artistiche, negli ultimi anni, fosse aumentato l'interesse per il rapporto tra l'opera, lo spazio circostante e il suo passaggio da progetto chiuso a circuito in cui il luogo stesso diventava elemento e parte significativa di esso.

La nozione di ambiente (...) sottolinea l'attività umana tesa alla trasformazione del mondo delle cose in un mondo significativo, che fa dell'ambiente il luogo dei segni di una collettività: a partire da queste premesse il fatto artistico riflette sia la dipendenza dell'artista da un contesto al quale non può sfuggire e che si traduce in memoria e conservazione del patrimonio comune agli uomini, sia la sua libertà privilegiata rispetto al contesto sociale.²⁴⁴

Pur presentandosi come una mostra storica che seguiva un andamento cronologico, cioè quel genere espositivo diventato caratteristica dell'identità stessa della Biennale, *Ambiente/Arte* rompeva definitivamente qualsiasi legame con la tradizione espositiva delle biennali del passato. Non c'era più differenza tra opera d'arte e documento, tra genere, tra maestro e artista vivente. Al centro c'era il punto di vista del curatore e la sua volontà di guidare il pubblico in un viaggio in una storia dell'arte non convenzionale.

La Biennale del 1976 fu criticata perché proponeva una soluzione che pareva *ad abundantiam*, cioè troppe mostre tutte insieme che sembravano voler accontentare tutti. La dislocazione delle mostre, poi, costringeva lo spettatore a doversi spostare da una parte all'altra della città e quindi a dover avere molto tempo a disposizione, portando a pensare che la mostra fosse più per i residenti. Ma *Ambiente*

²⁴⁴ "Ambiente, partecipazione, strutture culturali", Esposizione internazionale nei padiglioni dei Giardini di Castello, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 198.

partecipazione strutture culturali segnò il record di numero di visitatori ancora oggi rimasto insuperato: la nuova formula non soltanto funzionava, ma era un successo clamoroso.²⁴⁵ La Biennale del '76 offriva al pubblico una varietà tale di mostre che ognuno poteva delineare il proprio itinerario, trovando sempre una profonda attenzione per l'informazione e la didattica, sotto la guida sempre riconoscibile del tema generale. Il bilanciamento tra mostre storiche, informative e di aggiornamento aveva moltiplicato i livelli di lettura e portato a proposte in costante dialogo con lo spettatore che poteva continuamente partecipare a dibattiti, incontri e convegni orientati al confronto costante di idee. Nel '76 si assiste al consolidamento del successo delle mostre affidate a singoli curatori, come Gregotti aveva stabilito portando al termine l'era delle commissioni.²⁴⁶ Le mostre curate da singoli responsabili avevano finalmente una fisionomia definita, un punto di vista unico e non si presentavano più come il risultato di compromessi che gettavano nella confusione il pubblico e non aggiungevano nulla al dibattito critico. La mostra di Celant era la colonna vertebrale di tutta la Biennale del '76, proprio per la centralità di un punto di vista unico strutturato e elaborato che aveva proposto diversi livelli di lettura, da quello didattico a quello simbolico, permettendo a tutti una fruizione produttiva. Da *Ambiente/Arte* irradiava l'intera esposizione che il pubblico poteva decidere come visitare a seconda dei propri interessi, ma restando sempre nell'alveo

²⁴⁵ Nei resoconti ufficiali la mostra della Biennale del 1976 ha totalizzato il record di 692.000 visitatori, cfr. E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Mondadori 1995, p. 86. Nella Relazione morale e politica sulle manifestazioni del 1976, il presidente scrive dell'"afflusso di massa alle manifestazioni ... che è possibile valutare ad oltre un milione ... dal 20 luglio alla fine di ottobre", idem, p. 126. L'ASAC non possiede alcun calcolo, né statistica specifica dell'afflusso dei visitatori alla Biennale, dunque è impossibile sapere se, ad esempio, come a Documenta siano per la maggior parte provenienti dal territorio.

²⁴⁶ *Attualità internazionali 72-76* organizzata dalla Commissione di arti visive coordinata da Olle Granath, era stata massacrata dalla critica. Oltretutto l'eterogeneità della commissione aveva portato a scelte artistiche discordanti che risultarono in litigi tra i commissari e in una mostra confusa nella quale non era chiaro il punto di vista, né la tesi. Basti leggere i titoli della rassegna stampa dei giorni dell'inaugurazione e il comunicato stampa dell'8 luglio 1976 nel quale il presidente diede una dichiarazione "in relazione ad alcune recenti illazioni della stampa a proposito dei criteri adottati per la selezione degli artisti ... dichiaro che la scelta degli artisti partecipanti alla mostra *Attualità internazionali* è stata operata al di fuori di qualsiasi pressione partitica e di mercato". Questo dà l'idea della confusione che creavano ormai quel tipo di mostre. Negli stessi giorni, invece, si assiste al successo corale e senza precedenti di una mostra storica della Biennale con *Ambiente/Arte* di Germano Celant.

di un unico argomento portante. Gli anni di sperimentazione e di dialogo costante con i partecipanti stranieri, avevano portato alla conferma che la riforma del '73 era stata essenziale per la rinascita della Biennale. L'edizione del '76 era la conferma che il difficile percorso intrapreso stava portando verso la buona direzione. Ora bisognava far diventare la nuova formula una prassi.

La Biennale del Dissenso e la fine del quadriennio

L'intelligenza e la coerenza di Ronconi, Gregotti, Gambetti
... nonostante grandissime difficoltà,
hanno permesso alla Biennale di percorrere vie nuove
nella sperimentazione e nella ricerca per il suo futuro.²⁴⁷

Il 25 gennaio 1977 il presidente della Biennale rilasciò al “Corriere della Sera” un'intervista nella quale dichiarava come fosse urgente che il Parlamento affrontasse il problema del rifinanziamento della Biennale per preparare le manifestazioni per il 1977 e il 1978. Nella stessa intervista il presidente annunciava la sua intenzione di presentare al Consiglio direttivo una proposta “di convegni e mostre sul Dissenso culturale nell'Unione sovietica e nei Paesi dell'Europa orientale, da effettuare nel corso dell'anno”.²⁴⁸ Il 29 gennaio, durante la prima riunione dell'anno del Consiglio direttivo, Ripa di Meana sostenne che avesse rilasciato quelle dichiarazioni alla stampa “per sondare e stimolare la Biennale attorno a tale delicata tematica”.

Sarebbe sembrato strano un silenzio da parte della Biennale di fronte al dibattito crescente sul ‘dissenso’ che si è sviluppato di recente sulla stampa e come la Biennale debba svolgere la sua parte portando chiarezza informazione con la qualità e l'ampiezza internazionale delle sue iniziative.²⁴⁹

Il presidente era convinto che la Biennale non dovesse “lasciarsi ispirare dai partiti politici, né essere presa in contropiede” su “temi che le sono propri come i problemi dell'iniziativa e della solidarietà culturale e morale che si esercitano in alcune realtà europee e fuori dall'Europa”.²⁵⁰ Incentrare delle manifestazioni del '77 sul

²⁴⁷ Il Consiglio direttivo della Biennale dà il via ai programmi 1977, Comunicato stampa 11 luglio 1977, ASAC.

²⁴⁸ Cfr. A. Bartalini, *La Biennale del dissenso e lo scontro nella sinistra italiana: una tappa del percorso d'autonomia del Partito Socialista Italiano*, tesi di laurea, Corso di laurea magistrale in Storia del mondo contemporaneo, Università degli studi di Milano, a.a. 2008/2009, p. 108.

²⁴⁹ XXXIX Riunione del Consiglio direttivo 28 gennaio 1977, ASAC. Il 5 febbraio il presidente si mise a capo della commissione operativa formata da tre consiglieri, il comunista Seroni, il democristiano Rossini e il repubblicano Zampetti, che avevano il compito di preparare un dossier. “All'indomani della presentazione del progetto di Ripa di Meana il capogruppo del PCI nel Consiglio direttivo ... Adriano Seroni e le altre personalità comuniste ivi presenti, cominciarono a manifestare l'intenzione di sottoporre a qualche forma di controllo il dibattito sul dissenso a Venezia”, F. Caccamo, *La Biennale del 1977* cit., p. 121.

²⁵⁰ XXXIX Riunione del Consiglio direttivo 28 gennaio 1977, ASAC.

“dissenso”, non era di per sé fuori luogo perché rientrava nel filone dell’impegno culturale e politico che la Biennale aveva deciso di intraprendere quando nel *Piano quadriennale di massima* del 1973 si era dichiarata “democratica e antifascista”. La Biennale riformata che voleva registrare il mutamento politico e sociale in atto, iniziò la sua attività nel 1974 con la programmazione intitolata al Cile e dedicando nel 1976 uno spazio rilevante dell’Esposizione internazionale d’arte alle manifestazioni per la Spagna democratica. La questione del “dissenso” era però leggermente diversa rispetto ai casi dei due “paesi che soggiacciono a regimi fascisti e oppressivi”²⁵¹ come lo erano quello di Augusto Pinochet e quello, al tramonto, di Francisco Franco. Il “dissenso” era un

eterogeneo fenomeno nel quale confluivano singoli individui, gruppi e movimenti che si permettevano di sfidare con forme più o meno aperte di contestazione i regimi a socialismo reale o realizzato.²⁵²

Al “dissenso” non ci si poteva riferire “in modo univoco”, perché non rappresentava una realtà specifica di un paese, né esisteva un movimento unitario.

C’erano, semmai, differenti correnti ideali e gruppi militanti che, attraverso bandiere di ogni colore e segno politico, reclamavano, insieme, maggiori libertà. Nondimeno, risultava difficile riconoscere una netta distinzione tra tali formazioni che mancavano di un’esplicita definizione a livello teorico.²⁵³

Le edizioni della Biennale per il Cile e per la Spagna erano state tutt’altro che politicamente neutri, ma si erano basate su programmi condivisi, avevano trovato l’accordo unanime del Consiglio direttivo e l’appoggio dei principali partiti politici italiani. La stessa cosa non si poteva sostenere per il “dissenso” che era emerso come espressione della volontà personale del presidente della Biennale e non di tutto il Consiglio direttivo. A seguito delle dichiarazioni rilasciate alla stampa dal presidente, infatti, il Consiglio direttivo si trovò suo malgrado già coinvolto in una discussione mai affrontata nelle riunioni e non poteva più tirarsi indietro perché il sasso era già stato lanciato. Inutile sottolineare quanto l’argomento fosse spinoso in

²⁵¹ *Piano quadriennale di massima* cit.

²⁵² F. Caccamo, *La Biennale del 1977* cit., p. 119.

²⁵³ Antonio Bartolini, *La Biennale del dissenso* cit., p. 105.

un'Italia dove il PCI di Berlinguer aveva appena trionfato alle elezioni del '76 diventando l'unico alleato della DC e dove era risaputo che il presidente della Biennale, il socialista Ripa di Meana, avesse un solido appoggio in Bettino Craxi. Il nuovo segretario del PSI era stato eletto per rinvigorire le sorti del partito uscito sconfitto dalle recenti elezioni ed era interessato a riequilibrare i rapporti in seno alla sinistra a suo vantaggio.²⁵⁴ Nel 1976 l'Italia era nel mezzo del processo che doveva portare al "compromesso storico" tra il PCI di Berlinguer e la DC di Andreotti ed era "nel pieno di fiorenti" relazioni commerciali tra Italia e URSS.²⁵⁵ Da questi pochi elementi già si capisce chiaramente perché la *Biennale del dissenso* fosse scomoda a troppi.

La complessa e appassionante vicenda –prettamente politica- vide la Biennale ricevere il veto dell'Unione sovietica e l'invito del Ministero degli Affari Esteri italiano a rinunciare al programma cui seguirono le dimissioni di Ripa di Meana per l'"inaudita interferenza sovietica trasmessa alla Biennale dal Governo Italiano", decise all'insaputa del Consiglio direttivo.²⁵⁶ Le interrogazioni parlamentari che si aprirono sul caso, ribadivano e sostenevano la piena autonomia della Biennale.²⁵⁷ Il presidente ritirò le dimissioni riprendendo il discorso dell'"extraterritorialità" già sostenuto all'epoca del caso *Cina* di Antonioni. Per Ripa di Meana la Biennale era un ente pubblico dove, da statuto, vigeva e doveva vigere la più completa autonomia culturale, dunque anche il "dissenso" era da intendere come una questione

²⁵⁴ Per capire quanto Ripa di Meana fosse legato a Craxi, basti una citazione: "Fin dagli anni '60 Craxi stringe rapporti con tutti i leader socialisti europei, da Mitterand a Brandt da Soares a Gonzales. Craxi è a fianco dei leader del dissenso, contro i carri armati russi a Praga, contro il regime dei colonnelli in Grecia, a fianco dei socialisti cileni dopo che l'11 settembre del 1973 i militari di Pinochet hanno destituito e suicidato Salvador Allende. Craxi va a rendere omaggio alla tomba di Allende, Craxi è tra i promotori della Biennale del dissenso", G. Minoli, *Craxi. Ritratto di un leader*, in *La storia siamo noi*, puntata dell'11 gennaio 2010. Non è intenzione di questo studio sottolineare questa influenza politica sulle scelte del presidente della Biennale.

²⁵⁵ C. Ripa di Meana, *Cane sciolto* cit, p. 154.

²⁵⁶ Per il dettaglio delle vicende politiche rimando a C. Ripa di Meana e G. Mecucci, *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso*, Liberal, Roma, 2007, F. Caccamo, *La Biennale del 1977* cit e A. Bartalini, *La Biennale del dissenso* cit.

²⁵⁷ Il sindaco Rigo, sostenitore del programma sul dissenso, in sede di riunione del Consiglio direttivo sostenne come "le dimissioni di Ripa di Meana hanno trovato nel recente dibattito parlamentare un'occasione per confermare e rafforzare l'autonomia e l'indipendenza della Biennale", XLI Riunione del Consiglio direttivo, 19 marzo 1977.

puramente culturale e bloccare in Parlamento il rifinanziamento della Biennale per impedire le manifestazioni, rientrava di conseguenza in una politica di boicottaggio dell'istituzione. Il 13 giugno venne promulgata la legge n. 324 di modifica n. 438 del 1973 che riguardava la revisione del contributo annuo dello Stato alla Biennale. Da quel momento la programmazione sul "dissenso" non ebbe più ostacoli esterni, ma il Consiglio direttivo si stava sgretolando. Era interesse del presidente preservare la collaborazione fattiva all'interno del Consiglio direttivo con una strategia di dialogo aperto e moderato che faceva sembrare le decisioni frutto dell'accordo comune. Ma il folto gruppo comunista iniziò a non partecipare più alle riunioni rallentando i lavori, i consiglieri Maselli e Purificato rassegnarono le dimissioni per il "persistente metodo di discussione su decisioni già precostituite",²⁵⁸ mentre Seroni e Calabria denunciarono il "regime presidenziale" in atto nel Consiglio direttivo.²⁵⁹ Arrivato l'atteso finanziamento che cambiava le sorti della Biennale, il 24 giugno il Consiglio direttivo approvava il programma per il "dissenso" con una votazione "a pacchetto" che si concluse a maggioranza e non all'unanimità, stabilendo che le manifestazioni si sarebbero tenute a novembre e dicembre.

Il gravissimo ritardo dell'arrivo del finanziamento statale portò alle dimissioni dei tre direttori di settore che per tre anni avevano alacremente lavorato per la rinascita e la ridefinizione dell'identità della Biennale fino al successo senza precedenti del 1976. Il 7 luglio 1977, in una dichiarazione congiunta, Ronconi, Gregotti e Gambetti sostennero che le loro dimissioni fossero dovute

all'impossibilità di realizzare i programmi organici di settore nei tempi molto ristretti imposti alla Biennale dal grave ritardo nell'approvazione della legge per il rifinanziamento.²⁶⁰

²⁵⁸ XLIV Riunione del Consiglio direttivo, 18 giugno 1977. Francesco Maselli giustificò le sue dimissioni durante il convegno Verifiche di un quadriennio-Riflessioni per il futuro, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 645. "Abbandono della metodologia e del Piano quadriennale unanimemente votato nel 1974; inversione di tendenza d'impronta restaurativa, abbandono dei punti più qualificanti della riforma nata da un grande movimento di forze popolari".

²⁵⁹ XLIII Riunione del Consiglio direttivo, 21 maggio 1977, ASAC.

²⁶⁰ Il Consiglio direttivo della Biennale dà il via ai programmi 1977, Comunicato stampa 11 luglio 1977, ASAC.

Fin da maggio Gregotti era stato polemico con il Consiglio direttivo quando nella riunione informale del 7 maggio aveva sottolineato come si fosse trasformato “in un consiglio di amministrazione affannato in una continua rincorsa dei tempi” che rendeva ogni volta difficile concentrarsi su precipue questioni culturali.²⁶¹ Nella riunione del 9 luglio il resoconto stenografico riporta che Gregotti,

osservato che il programma stralcio di arti visive operato dalla commissione consiliare non rappresenta nell'insieme un programma; considerato che per ciascun programma è stato nominato un direttore responsabile con cui il direttivo può instaurare dei rapporti diretti; respinge, per quanto lo riguarda, l'assunzione dei programmi stessi perché ritenuti frammenti di una situazione che si sta coagulando attorno a prospettive future.²⁶²

Gregotti abbandonava così la carica di direttore di Arti visive e Architettura che considerava conclusasi con l'intenso percorso che aveva portato all'edizione del 1976. Il Consiglio direttivo intanto riconfermava il programma per il 1977, delegando la commissione interna, già istituita a febbraio, per preparare il dossier e esaminare in dettaglio il progetto del “dissenso”.²⁶³ Da quel momento la responsabilità esecutiva e culturale dei programmi del '77 sarebbe ricaduta “sugli specialisti impegnati dal consiglio direttivo”.²⁶⁴

Dal 15 novembre al 15 dicembre del 1977, Venezia diventò patria dei dissidenti dei paesi dell'Est. I lavori si aprirono nell'ala napoleonica del Museo Correr con le parole che il premio Nobel per la pace Andrej Sacharov aveva inciso clandestinamente su un nastro fatto pervenire alla Biennale. Come sostenne il presidente Ripa di Meana,

la Biennale ha voluto lasciare che si esprimessero le voci di chi, nel mondo della cultura, ha lanciato una sfida contro lo status quo sociale, ideologico, estetico, una sfida alle opinioni ricevute, ai luoghi comuni, ai costumi calcificati ... La Biennale vuole che siano esplorate le condizioni dell'arte e della cultura nei paesi socialisti dell'Europa dell'est, dove maggiormente si alzano le voci dissenzienti.²⁶⁵

²⁶¹ Intervento V. Gregotti, XLII Riunione del Consiglio direttivo, 7 maggio 1977, ASAC.

²⁶² Intervento V. Gregotti, XLVI Riunione del Consiglio direttivo, 9 luglio, ASAC.

²⁶³ La commissione istituita il 19 febbraio era presieduta dal presidente Ripa di Meana e composta dai consiglieri Seroni, Zampetti e Rossini. A luglio si aggiunge Mazzariol.

²⁶⁴ XLVI Riunione del Consiglio direttivo, 9 luglio, ASAC

²⁶⁵ Intervento di C. Ripa di Meana, *Storia/Libertà e Socialismo: momenti storici del dissenso*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 530

Con un programma articolato in sette convegni che corrispondevano alle sezioni, o “temi-guida”, la Biennale esplorava il “dissenso” in ogni sua forma espressiva, dalla storia alle arti visive, dal cinema al teatro, dalla letteratura alla religione alla scienza con artisti, studiosi, letterati, intellettuali, scienziati, storici, politologi e uomini politici alla presenza dei principali esponenti del dissenso nei paesi dell’est.²⁶⁶ Oltre ai convegni internazionali, la programmazione era corredata da mostre, lettura di poesie, concerti, proiezioni cinematografiche e dibattiti con il pubblico. La Biennale del ’77 presentava anche una mostra di arti visive, *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, curata da Gabriella Moncada e Enrico Crispolti nel Palazzetto dello sport all’Arsenale.²⁶⁷ Le oltre cinquecento opere di pittura, scultura, fotografia e incisione raccolte, provenivano da collezioni private, non comportando così “alcuna responsabilità degli autori, come accade per la circolazione delle opere dell’ingegno umano tanto più dopo gli accordi di Helsinki”.²⁶⁸ La mostra si proponeva come documentazione sulla situazione delle arti figurative in Unione sovietica dall’inizio degli anni ’60 e presentava il lavoro degli artisti del dissenso. I due curatori avevano integrato la mostra con una documentazione di diapositive e fotografie che ricostruivano il contesto della ricerca sovietica contemporanea. La mostra si inseriva in un recente, ma già consolidato filone espositivo, ma proponeva e tentava un discorso diverso “storicizzando criticamente le diverse fasi dell’evoluzione artistica in Unione sovietica”.²⁶⁹ La lettura complessiva di tutte le

²⁶⁶ Per il dettaglio del programma rimando ai cataloghi specifici.

²⁶⁷ La inconsueta collocazione si spiegava con il fatto che la sede in uso alla Biennale ai Giardini, non disponeva di un impianto di riscaldamento. Le sedi utilizzate negli anni precedenti, non acconsentirono alla Biennale di ospitare le manifestazioni sul dissenso, come molte istituzioni non diedero in prestito le opere o i documenti richiesti in prestito. “Il Dissenso toccò interessi economici fortissimi”, intervista di chi scrive a C. Ripa di Meana, febbraio 2010.

²⁶⁸ Programma della Biennale di Venezia 1977, Dissenso culturale 15 nov-17 dicembre, busta 342, *La nuova arte sovietica*, FS, AV, ASAC.

²⁶⁹ *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 543. “La Biennale non ha la pretesa di scoprire la nuova arte sovietica. Ha se mai la pretesa di proporre per la prima volta un’organica documentazione criticamente articolata ... lungo un lavoro di circa un ventennio. In questo senso la mostra di Venezia si stacca di netto da quelle recenti di Parigi (1976) e di Londra (1977), catalogo”,

tendenze artistiche nate negli ultimi quindici anni in reazione al realismo socialista, era suddivisa in sezioni tematiche per guidare meglio lo spettatore. La mostra sembrava quasi essere la risposta alla dura condanna che Argan aveva diretto rispetto al programma del dissenso in generale e a un'eventuale mostra d'arte dissidente in particolare.²⁷⁰ Alla condanna del sindaco di Roma, in una strenua difesa sovietica, aveva risposto il presidente Ripa di Meana quando lo tacitò di arroccarsi

snobisticamente dietro a pregiudizi estetici e non ha capito, non vuol capire, che qui si tratta del rapporto della cultura con il potere ... operare nel campo dell'osservazione di un fenomeno che comprende anche la pittura ma che è enormemente più vasto.²⁷¹

Nonostante la posizione ideologicamente di parte del sindaco e storico dell'arte Argan, la mostra, com'egli aveva sostenuto, si presentava come una commistione confusa di politica e arte, strumentale al tema della Biennale.

Fu un'altra mostra ad richiamare la maggior parte del pubblico di quell'anno, *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat*. La mostra allestita nell'Ala napoleonica del Museo Correr, era curata da Gianfanco Dogliani e presentava l'"auto editoria", il fenomeno diffusosi nei paesi dell'Est negli ultimi quindici anni. Libri, riviste e *samizdat* con schede illustrative dei diversi paesi dove questi venivano utilizzati, erano presentati al pubblico in un'appassionante viaggio nella sopravvivenza degli intellettuali dissidenti. I *samizdat* tecnicamente erano "riproduzioni dattiloscritte su carta velina di testi di narrativa, saggistica, politica, storica, economica, religiosa, proibiti dalla censura",²⁷² la cui tiratura era limitata e distribuita attraverso una rete basata sulla fiducia. Come i *samizdat*, anche i videotapes erano uno strumento della cultura alternativa che permettevano la diffusione dei messaggi.

E. Crispolti, *Una mostra non ufficiale della nuova arte sovietica*, in E. Crispolti, G. Moncada, *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, Marsilio, Venezia, 1977, p. 17.

²⁷⁰ Cfr F. Caccamo, *La Biennale del 1977* cit., p. 128-129.

²⁷¹ *Dissenso sul Dissenso, intervista a Ripa di Meana*, in "Il Messaggero", 3 marzo 1977.

²⁷² *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978* cit., p. 578.

Ma l'edizione del 1977 è importante perché segna l'avvio delle attività permanenti dell'ASAC, riaperto al pubblico il 17 luglio dell'anno precedente sotto la guida di Wladimiro Dorigo. Il ciclo di attività si basava su due indirizzi, quello di una migliore utilizzazione e fruizione delle collezioni dell'archivio attraverso una caratterizzazione storico-critica e didattica in funzione di un servizio rivolto a un pubblico specializzato, il secondo si inseriva nell'intervento delle stesse discipline in funzione di nuove acquisizioni documentarie di interesse istituzionale. Nel primo indirizzo si può citare il corso di archivistica per i dipendenti dell'ASAC aperto anche a persone esterne che si tenne nella sede di Cà Corner dal 21 marzo al 2 aprile in collaborazione con il Ministero dei beni culturali e la Soprintendenza e coordinato da Dorigo, ma anche l'innovativo seminario *Teoria e pratica del videotape nelle comunicazioni di massa – Aspetti sociologici e linguistici*. Questo seminario che si tenne dal 24 al 26 settembre curato da Maria Gloria Bicocchi, era suddiviso in una parte teorica e una pratica di produzione e affrontava l'uso e il linguaggio del nuovo mezzo con i maggiori specialisti internazionali, tra i quali Marshall Mc Luhan, una delle più eminenti personalità del settore.²⁷³ Il 3 dicembre, invece, inaugurava *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale* curata dallo storico dell'arte Gian Domenico Romanelli. Grazie al materiale conservato e finalmente fruibile dell'ASAC, Romanelli aveva ricostruito con fotografie e documenti d'archivio gli allestimenti delle mostre del Palazzo dell'Esposizione dal 1895 al 1972, realizzando la prima mostra critica sulla storia della Biennale.²⁷⁴

La *Biennale del Dissenso* aveva visto la partecipazione di 350 studiosi di 24 paesi, e più 220.000 visitatori per le mostre, le proiezioni cinematografiche, i concerti e i convegni. L'edizione del 1977 confermava un'ipotesi già tentata nel 1974: la Biennale poteva funzionare anche fuori stagione. La Biennale del dissenso innescò

²⁷³ Il 7-12 novembre Maria Gloria Bicocchi presentò Gli Art/Tapes dell'ASAC, una rassegna di "39 videotapes di artisti italiani e stranieri" che rappresentava un unicum nel panorama internazionale. Cfr. V. Collavini, *Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, in "Ricerche di Storia dell'arte", *Videoarte in Italia*, n. 88, Carocci, Roma, 2006, pp. 25-38.

²⁷⁴ Maurizio Calvesi si dimise dalla commissione di arti visive in quanto spingeva per una mostra che riassume la storia delle biennali attraverso la collaborazione di tutte le nazioni partecipanti che non trovò appoggio negli altri membri.

una complessa crisi istituzionale che provocò il boicottaggio dei paesi del blocco sovietico che alla mostra del '78, lasciarono chiuso il proprio padiglione.²⁷⁵

L'Unione Sovietica tornò a Venezia dopo lunghe e complesse trattative diplomatiche, soltanto con l'edizione del 1980. Il duro lavoro compiuto negli anni precedenti per recuperare e rinsaldare i rapporti con i paesi proprietari dei padiglioni, era stato distrutto per una questione politica e diplomatica. La strumentalizzazione della Biennale a fini politici aveva inoltre causato la spaccatura dei fragili equilibri del Consiglio direttivo. Colui che fino a quel momento era stato il garante della coesione del Consiglio direttivo, si rivelò la causa del suo sgretolamento. Il presidente, *primus inter pares*, decidendo di intraprendere la cavalcata in solitaria verso il "dissenso", aveva trasformato la democratica struttura del Consiglio direttivo in una sorta di repubblica presidenziale, nella quale il presidente poteva prendere da solo ogni decisione. I delicati equilibri che avevano resistito più di tre anni perché basati su obiettivi culturali comuni, si spezzavano proprio per mano di chi li aveva protetti e curati.

All'indomani delle dimissioni dei tre direttori e con due consiglieri in meno, Ripa di Meana dovette affrontare la questione della scadenza del mandato quadriennale del Consiglio. Dimettersi anticipatamente, cioè a marzo del 1977, avrebbe consentito al Governo dei tempi più lunghi per le nomine, ma avrebbe messo in pericolo le manifestazioni del '77 e causato notevoli problemi per il '78. Nel 1974 i ritardi nell'insediamento del Consiglio direttivo, avevano creato una sfasatura tra l'esaurimento amministrativo del quadriennio al marzo '78 e la reale influenza e l'impegno costituito dal quadriennio giunto alla scadenza. Per garantire la continuità e non rischiare che venissero meno le manifestazioni del '78, il Consiglio direttivo accettò la proposta di Ripa di Meana di portare a termine il mandato l'anno successivo. Già il 29 gennaio 1977, Gregotti comunicò al Consiglio direttivo che non si sarebbe potuto impegnare per la Biennale dell'anno successivo, ma avrebbe

²⁷⁵ I paesi assenti nel 1978 sono Unione Sovietica, Argentina, Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria e Uruguay.

portato a termine il suo mandato assicurando la definizione delle linee d'indirizzo. Infatti, nel 1977, Gregotti aveva coordinato e partecipato ai due Convegni internazionali dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1978, durante i quali si stabilì il tema generale dell'esposizione.²⁷⁶ Tra le proposte presentate da Gregotti, a nome della Commissione Arti visive, vi era da un lato la questione formale della "teatralizzazione delle arti" cioè dell'arte come "evento sociale e spettacolo privilegiato dove preminente è il ruolo delle immagini nel rapporto intersoggettivo contemporaneo",²⁷⁷ dall'altra persisteva la questione arte-potere da vedersi nel rapporto con l'istituzione, con il mercato o le condizioni di produzione. Furono i commissari israeliano, olandese e tedesco che, durante la riunione del 3 e 4 giugno 1977, proposero il titolo *Dalla natura all'arte - Dall'arte alla natura* che a loro parere permetteva una continuità di approfondimento con l'edizione precedente dedicata all'ambiente. Il tema del rapporto tra arte e natura era abbastanza largo e nello stesso tempo specifico perché vi potessero rientrare forme espressive diverse, dalla "pittura tradizionale" alle ricerche concettuali che avrebbero dato al pubblico un'idea complessiva dell'espressione artistica contemporanea.²⁷⁸ Gregotti imbastì le due riunioni internazionali e diede il suo addio alla Biennale. In assenza del direttore di Arti visive e Architettura e delle commissioni che decadevano con lui, il presidente della Biennale e il Consiglio direttivo affidarono a due nuove commissioni il compito di curare la partecipazione italiana e la mostra storico-critica. La Biennale del '78 avrebbe seguito la formula testata nel 1976, cioè un tema generale che racchiudeva tutte le mostre dei Giardini, dalla partecipazione italiana, a quelle straniere, alla mostra storico-critica nel padiglione centrale che sarebbe stata il cardine dell'intera Esposizione. Il successo del 1976 aveva stabilito innanzitutto

²⁷⁶ I due Convegni internazionali dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1978 si tennero il 3-4 giugno e il 23-24 settembre 1977 nella sede di Cà Giustinian.

²⁷⁷ Intervento di V. Gregotti, Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale, 3-4 giugno 1977, busta 357, *Verbali dei convegni dei Paesi 1977*, FS, AV, ASAC.

²⁷⁸ Idem.

Durante quella riunione fu comunicato ai paesi come la legge di modifica n. 324 avesse apportato notevoli miglioramenti all'art. 10: ora i paesi stranieri potevano concordare con maggiore autonomia con il Consiglio direttivo le forme di collaborazione e i nomi degli artisti.

come la mostra della partecipazione italiana potesse non essere più una selezione di artisti eseguita da una commissione, ma una mostra critica che, a partire da artisti italiani, sviluppava il tema generale come gli altri paesi e che doveva essere realizzata da un curatore. In secondo luogo nel '76 si era stabilito che se la nuova formula prevedeva la definizione di un tema generale, questo doveva essere sviluppato in una mostra storico-critica nel padiglione centrale che diventava il cuore e il cardine dell'intera esposizione. L'edizione del 1978 della Biennale fu più articolata e ricca di quella del 1976: l'aumento del contributo statale decretato con la legge di modifica dell'anno precedente, permetteva, dopo anni di ristrettezze, di lavorare finalmente senza l'incombenza finanziaria. Il risultato fu una grande mostra tematica all'interno dei Giardini, divertente, vivace e coerente che ripercorreva storicamente e criticamente il rapporto tra arte e natura, portando alcuni paesi ad affrontare tematiche ambientaliste ed ecologiche ante-litteram.²⁷⁹ Le fotografie della mostra rendono l'idea della festosità dell'edizione del 1978 che, pur non sfiorando il record di visitatori del '76, ne consolidò la formula accogliendo paesi nuovi.²⁸⁰ Ma il capitolo si era chiuso con le dimissioni dei tre direttori e con la spaccatura del Consiglio direttivo sul dissenso. Gli ideali culturali e ideologici che avevano costituito il collante del Consiglio direttivo per quattro anni, si erano infranti contro la durezza di una politica che dalle utopie positive e piene di speranza del '68 aveva portato al cinismo senza speranza della contestazione del '77. Il 1978 fu un anno

²⁷⁹ Il nucleo tematico della Biennale del 1978, era costituito da *Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte*, una mostra storico-critica coordinata dalla commissione nominata per l'occasione e composta da Achille Bonito Oliva, Jean-Cristophe Amman, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna. Quasi settant'anni di storia dell'arte moderna e più di centoventi artisti erano stati suddivisi in sei "campi di ricerca", o "stazioni", ognuna delle quali analizzava un insieme di esperienze in un limitato arco temporale, proponendo una rilettura critica dell'arte in relazione con il contesto ambientale. La partecipazione italiana dal titolo *Arte/Natura: tre letture critiche* era stata affidata a tre commissari, Luigi Carluccio, Enrico Crispolti e Lara Vinca-Masini. I commissari decisero di curare tre mostre indipendenti, ma in dialogo. *Natura come immagine* di Luigi Carluccio proponeva una selezione di artisti italiani che lavoravano principalmente con la pittura, *Natura praticata* di Enrico Crispolti presentava una selezione di artisti italiani che per lo più proposero interventi nello spazio e *Topologia e morfogenesi* di Lara Vinca – Masini che proponeva una selezione di artisti più concettuali. Cfr. *B78 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura Dalla natura all'arte dall'arte alla natura*, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1978.

²⁸⁰ Australia, India e Islanda.

tragico per l'Italia, ma, ancora una volta, la Biennale c'era e reagiva svolgendo il proprio ruolo di servizio pur in una realtà di emergenza e con un'edizione piena di vita che inneggiava alla natura e alla speranza per un futuro migliore.

CONCLUSIONE

Il riflusso degli anni Ottanta

Il 19 ottobre 1978 il Presidente del Consiglio Andreotti emanò il decreto che stabiliva la composizione del nuovo Consiglio direttivo della Biennale e a dicembre fu eletto presidente Giuseppe Galasso. Docente universitario di storia moderna, repubblicano, Galasso è il “normalizzatore”¹ che il Governo pose ai vertici per portare la Biennale a una gestione più tradizionale. L’autonomia e la libertà concesse al primo quadriennio post-riforma erano giustificate dall’atmosfera di sperimentazione che seguì la proclamazione della nuova legge, nella particolare situazione sociale, politica e culturale che seguì la contestazione sessantottina. Lasciando lavorare autonomamente la Biennale, facendole sperimentare le nuove strade e possibilità che si aprivano con la riforma, il Governo poteva soddisfare le richieste per una trasformazione delle politiche culturali provenienti dalla società civile. Il quadriennio, però, era stato “tenuto a bada” attraverso i continui ritardi dei finanziamenti e il ritardo della promulgazione della delibera che doveva modificare il contributo economico stabilito dalla legge del 1973, costringendo la Biennale di Ripa di Meana a portare avanti la programmazione in grandi ristrettezze economiche. Per di più la Biennale non piaceva a molti che la consideravano troppo politica, troppo militante, troppo di sinistra: la si accusava di aver soppresso i premi, allontanato il turismo e il mercato nuocendo all’economia della città. Fin dai tempi de *Le Macchine celibi* e delle *Proposte per il Mulino Stucky* in molti si erano lamentati che alla Biennale non ci fosse più l’arte.² Galasso permetteva il ritorno all’ordine dopo un periodo di grande libertà.

¹ Intervista di chi scrive a C. di Ripa di Meana, Roma, 13 novembre 2008.

² Lettera aperta sulla Biennale di Venezia, 31 agosto 1975, busta 338, Fondo storico Serie arti visive, ASAC.

Dopo la contestazione e la riforma era fisiologico che la Biennale iniziasse un percorso in completa autonomia per stabilire la sua nuova identità in sintonia con i tempi. Era però necessario recuperare i rapporti con i paesi del blocco sovietico dopo la spaccatura provocata dall'edizione del dissenso, e bisognava rilanciare il turismo che la Biennale senza premi, senza concorsi né fastose cerimonie inaugurali non attirava più, riportando in mostra le opere d'arte, per far tornare il mercato a Venezia. Al centro dello scontento vi erano le mostre delle edizioni precedenti, da *Le Macchine celibi*, al *Mulino Stucky* a *Ambiente/Arte*, che avevano preferito la proposta di una ricerca all'esposizione di opere d'arte *tout court*. Galasso era la persona giusta per ritagliare una nuova formula che cucisse la Biennale riformata con quella pre-contestazione, facendo cadere nell'oblio, il più velocemente possibile, lo scomodo quadriennio 1974-1977.

I tempi erano mutati profondamente nell'arco di un decennio. La profonda instabilità politica che contraddistingueva la formula di Governo di centro-sinistra era ormai del tutto esaurita e al centro delle polemiche c'era l'appoggio dei comunisti al Governo Andreotti.³ Sulla fine degli anni settanta, in Italia, c'era un'atmosfera "di disperazione e di cupezza" che si intrecciava "in modo crescente ad azioni terroristiche", come scrive Guido Crainz descrivendo il contesto dell'emergere del movimento del 1977.⁴ Il "consumismo immorale" che aveva segnato la contestazione del '68 diventava la reazione violenta alla "politica dei sacrifici" predicata dal Governo, con una sorta di "consumismo per tutti".⁵ L'"esplosione di massa" della nuova ondata contestativa vede le università e le città in preda alla guerriglia urbana degli autonomi contro il sistema nella sua interezza, in un paese rigidamente controllato dalla polizia per l'emergenza terrorismo. Il '77 rompe definitivamente il lungo rapporto tra i movimenti giovanili e il Partito comunista e segna la fine delle utopie emerse con la contestazione di dieci anni prima. L'ottimismo profondo, "la carica psicologica di 'onnipotenza'" della

³ G. Crainz, *Il paese mancato* cit., p. 568.

⁴ Idem, p. 566.

⁵ Idem, p. 568.

generazione del '68 - che si sentiva comunque parte di una società del benessere, pur segnata da ingiustizie - diventò estremismo, lotta armata per costringere la società a un cambiamento etico per un mondo più a misura d'uomo. Il 1977 chiude il capitolo della rivoluzione idealista sessantottina e precipita l'Italia nell'incubo degli anni di piombo.⁶ Il 1978 è l'anno più tragico per la storia italiana contemporanea, quello segnato dal "colpo al cuore dello stato" con il rapimento di Aldo Moro, presidente della Democrazia cristiana.

Una storia finiva, dunque, per il convergente operare di fattori diversissimi e potenti: per le trasformazioni complessive del paese e al tempo stesso per il crollo definitivo delle precedenti, grandi speranze di cambiamento; per la barbarie crescente dell'offensiva terroristica e per un'altrettanto forte chiusura repressiva delle istituzioni, ma anche per il modificarsi degli 'abiti mentali', degli immaginari collettivi.⁷

C'era un disorientamento generale e una crisi profonda delle categorie culturali ridisegnate e consolidate dopo il '68. Il movimento del '77 e i fatti che segnarono i mesi successivi della storia d'Italia fecero emergere quanto l'atmosfera della società italiana fosse completamente mutata. Qualsiasi possibilità di cambiamento si era spenta ed era agonizzante qualsiasi ideologia. Come scrisse Ernesto Galli della Loggia,

quella che solo poco tempo prima era stata giudicata una fra le società più politicizzate, o addirittura la più politicizzata dell'Occidente, sembrava esprimere ora un massiccio rifiuto della politica.⁸

Inizia così per l'Italia il periodo del "riflusso", della "spoliticizzazione", della nascita delle televisioni commerciali, l'epoca dell'individualismo in reazione alla partecipazione militante degli anni precedenti.

Un meccanismo così sensibile ai mutamenti sociali e culturali del paese, come quello della Biennale, non poteva non sintonizzarsi su questa nuova situazione. E' in questo quadro che esordisce la presidenza Galasso, che si pose come obiettivo del

⁶ "Fra il 1968 e il 1982, gli atti terroristici di sinistra si concentrarono per il 70% fra 1977 e 1979, e per il 90% fra 1977 e 1982. Le cifre rivelano sia la tragica dimensione del fenomeno, sia la sua relativa debolezza prima dell'esplosione del 1977", idem, p. 565.

⁷ Idem, 586.

⁸ Idem, 586.

quadriennio la ricostruzione della “complessa vicenda dei mutamenti intervenuti nell’ultimo decennio” caratterizzando “in una dimensione analitica quanto progettuale, la sequenza storica costituita dagli anni Settanta rispetto agli anni Sessanta”.⁹

Il *Piano quadriennale di massima* stilato dal nuovo Consiglio direttivo era profondamente diverso rispetto a quello precedente. Erano cambiati i tempi certo, ma insediandosi con questo programma Galasso dava un chiaro segnale restaurativo. Galasso era convinto che la gestione Ripa di Meana avesse lasciato una Biennale ben lanciata dal punto di vista internazionale, ma “con problemi di credibilità”.¹⁰ Secondo il nuovo presidente, il quadriennio precedente non aveva fornito l’indicazione di un tipo di lavoro culturale “rassicurante” perché non era riuscito a mettere insieme la forte e legittima esigenza critica con l’individuazione di un “terreno specificamente culturale dove innestare la Biennale”.¹¹ Secondo Galasso, insomma, il quadriennio Ripa di Meana aveva insistito su tematiche prettamente politiche, perdendo di vista quelle culturali. Toccava alla sua presidenza fare il punto della situazione dopo anni di grande confusione, per riprendere una strada più sicura.

Nel 1980 Galasso decise che la prima edizione della nuova gestione avrebbe avuto come “filo conduttore le ricerche e il lavoro che gli artisti [svolsero] negli anni 1968-1980”.¹² Pur nel contesto pluridisciplinare che caratterizzava l’ente veneziano, soprattutto dopo la riforma, le “arti visive” che per Galasso rappresentavano “non solo il nucleo originario, bensì il centro vivente e duraturo della Biennale”¹³ ritornavano al centro della scena per ribadire la vocazione istituzionale di “affinità

⁹ L. Carluccio, ‘Le arti visive’, in *La Biennale di Venezia Settore Arti Visive*, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, p. 10.

¹⁰ L. Capellini (regia di), *Le ali del leone. 10 anni di storia, personaggi e polemiche*, RAI – Veneto, 1980.

¹¹ Idem.

¹² Comunicazioni alla stampa. 9/AV – ’79, *Decisa a Venezia la data della prossima Biennale d’arte*, Fondo storico, Serie arti visive, ASAC.

¹³ G. Galasso, *Premessa*, in *La Biennale di Venezia Settore Arti Visive* cit., p. 9.

elettiva con le grandi pulsazioni della storia, dell'arte, della società".¹⁴ Galasso propose una Biennale "sede di contemplazione" e "di riflessione" e soltanto in ultimo "di attività", definendo la rottura con il quadriennio precedente.¹⁵ Per usare le parole di Luigi Carluccio, nuovo direttore del settore Arti visive, la Biennale "ha una tradizione alla quale può costantemente fare riferimento per risorgere e rinnovarsi anche dopo le stagioni più torbide", non mancando di alludere al periodo appena terminato.¹⁶ L'arte degli anni Settanta non era dunque il tema generale dell'edizione del 1980, in quanto non era formulato come tale; era piuttosto un "pilone"¹⁷ attorno al quale si muoveva il nuovo quadriennio che poneva la storia al centro del discorso, in una rassicurante ricognizione che allontanasse lo sperimentalismo incerto e facile preda del fallimento come nel periodo appena terminato. Con Galasso e Carluccio torna trionfante la pittura alla Biennale con una grande mostra di *Balthus*, con *L'arte moderna cecoslovacca* dai musei di Praga, con la celebrazione del pittore veneziano *Mario De Luigi* e dell'opera pittorica del drammaturgo *August Strindberg*.

L'arte degli anni Settanta era il titolo della mostra storico-critica cuore di quell'edizione, assegnata alla curatela di una commissione internazionale. L'intento era annullare la "sensazione di vuoto"¹⁸ lasciata dal quadriennio precedente, obiettivo che si consolidò con l'edizione successiva, quella del 1982, dal titolo *Arte come arte: la persistenza dell'opera* e che proseguirà con l'edizione del 1984 con la presidenza Portoghesi e la direzione di Maurizio Calvesi: *Arte e arti. Attualità e storia*. La storia, la storia dell'arte e soprattutto l'opera d'arte tornano così alla Biennale quasi ne fossero state cacciate e volessero riprendersi qualcosa che sembrava fosse stato loro tolto. La normalizzazione concepita da Galasso andava

¹⁴ Ibidem.

Nel 1980, per la prima volta, l'architettura si presenta come settore autonomo dalle arti visive.

¹⁵ Ibidem.

Significative le parole di Harald Szeemann a questo proposito, "...la Biennale voleva evitare il lavoro degli artisti sul posto", in H. Kontova, G. Politi, *Intervista con Harald Szeemann*, in "Flash Art", 98-99, 1980, p. 6. In occasione della Biennale del 1980, Szeemann era curatore con M. Compton e A. Bonito Oliva di *Arte degli anni '70* e della *Mostra internazionale dei giovani*.

¹⁶ L. Carluccio, 'Le arti visive', cit., idem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

verso il recupero di quella funzione storico-informativa che la Biennale aveva superato con la riforma e con la nuova identità assunta grazie al quadriennio precedente. La formula espositiva elaborata dalla presidenza Ripa di Meana, basata su temi progettuali, sperimentazione, ipotesi culturali divenute centro di dibattito, era così sostituita dal ritorno alla registrazione dello stato delle cose. Come scrive Maurizio Calvesi, durante gli

anni ottanta e novanta ... la manifestazione veneziana è riuscita a mantenere il suo ruolo di informazione e di segnalazione; e ancora quello di formulare in qualche caso attive, anche vitalmente contraddittorie proposte, e comunque di aprire panorami retrospettivi sulla storia, compresa ormai la propria.¹⁹

Poi, nel 1986, lo stesso Calvesi propose di ripristinare i Gran premi. Erano trascorsi soltanto dieci anni e cinque Biennali dall'edizione del 1976, che segnò l'apice di un lungo percorso di ricerca di una nuova formula espositiva, consacrata da un successo di pubblico mai più ripetuto; eppure il quadriennio 1974-1977 era già stato allontanato come un brutto sogno o un ricordo scomodo che si cerca di dimenticare. La rimozione immediata del primo quadriennio di attività della nuova Biennale ha però avuto il merito di consegnare intatti modi e metodi che oggi risultano di grande attualità. Il "riflusso" che segnò l'inizio degli anni ottanta, utilizzò i contenuti e le innovazioni proposte dal quadriennio 1974-1977, svuotati della loro specificità e del loro impegno. Era certamente essenziale superare il carattere sessantottino che la Biennale aveva assunto come base propositiva del rinnovamento. Già la prima gestione post-riforma lavorò per distillare i contenuti troppo demagogici e ideologici per giungere essenzialmente alla riforma espositiva. La stessa edizione del 1976 già non risulta in nessun modo legata alle istanze sessantottine, pur proponendo un tema di grande impegno culturale e critico.

¹⁹ M. Calvesi, *Le Biennali dell'avanguardia*, in J. Clair, G. D. Romanelli (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Catalogo della mostra, Fabbri, Milano, 1995, p. 102

La rivoluzione incompiuta

Dal 16 al 18 dicembre 1977, nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, la Biennale invitò le rappresentanze politiche, sindacali, associative, intellettuali al convegno *Verifiche di un quadriennio – Riflessioni per il futuro*. Coerentemente con la filosofia dell'attività svolta per quattro anni seguendo il *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, il primo Consiglio direttivo post-riforma, dava l'addio mettendosi ancora una volta in discussione. L'istituzione nata sulle proposte di un nuovo modello di gestione culturale, sulle istanze della contestazione del 1968, intendeva proporre un "ripensamento critico" del quadriennio appena terminato.

Partecipazione, decentramento, nuova domanda culturale da parte di committenti nuovi, nuovi modi di produzione con il conseguente rinnovamento delle strutture dell'ente, queste le istanze che negli ultimi quattro anni hanno attraversato il dibattito sulle istituzioni.²⁰

Come decise di non lasciare senza guida la Biennale nel periodo di transizione che portava alle nuove nomine, il Consiglio direttivo si rifiutò anche di chiudere "burocraticamente" i suoi primi quattro anni di attività. Tracciare il bilancio del quadriennio con un dibattito pubblico che rilanciasse i risultati ottenuti e gli obiettivi mancati, era considerata un'eredità essenziale da lasciare alla nuova direzione. Tra i presenti vi erano numerosi partecipanti del primo convegno progettuale del luglio 1975. Molte le valutazioni negative che emersero dovute principalmente a fattori economici e di conseguenza organizzativi, ma il rinnovamento radicale operato dal *Piano quadriennale 1974-1977* che si innestava nella riforma, era innegabile. L'aver dichiaratamente messo insieme una linea culturale con un progetto politico, aveva portato a una completa rifondazione della funzione e dell'identità della Biennale e innescato un sistema di "interessi culturali e stimoli" inediti che la riportarono non

²⁰ *Verifiche di un quadriennio – Riflessioni per il futuro*, in Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978*, p. 635. Il convegno fu organizzato da Massimo Andrioli, Pier Domenico Bonomo, Enzo Scotti Lavina.

soltanto al centro dell'interesse internazionale, ma all'avanguardia di esso. Con il *Piano quadriennale di massima 1974-77*, la Biennale aveva messo al centro della propria ricerca una proposta per un nuovo rapporto tra cultura e società. Quella che fu più volte bollata negativamente come “politicizzazione”, è qui definibile come impegno civile. Durante quei quattro anni la Biennale diventò un *luogo di eccezione* dove si faceva politica con la cultura e viceversa. L'autonomia conferitale dalla riforma, venne enfatizzata e trasformata da parte della presidenza in una sorta di *extraterritorialità* che doveva garantire alla Biennale di poter accogliere senza censure ogni forma di espressione artistica e intellettuale.

Il *Piano quadriennale 1974-1977* ristrutturò le attività della Biennale che diventò un insieme unitario di diversi settori. Fu proprio l'ampliamento settoriale e la conseguente articolazione dei campi di attività a mettere in discussione il primato tradizionale della pittura e della scultura come attività creative privilegiate della Biennale. Come sosteneva Gregotti che le cose più interessanti avvengono ai confini tra le diverse attività come sono state storicamente definite, la messa in discussione di una visione precisa dei vari settori disciplinari, contribuì a mutare il pubblico interessato alla Biennale. La costante attenzione al pubblico, elemento attivo e essenziale di ogni manifestazione, portò a una straordinaria partecipazione e a una modalità attualissima e sentita di produrre cultura. In un quadro in cui il metodo di lavoro era basato sulla sperimentazione e la progettualità, si stabilì l'importanza del processo formativo dell'opera a discapito del prodotto finito, trasformando la tradizionale Biennale di registrazione in una Biennale di iniziativa che produceva attività e manifestazioni. Conseguenza di questa caratteristica e grande novità delle biennali degli anni settanta, è proprio l'insistenza sulla presenza in loco degli artisti e della loro produzione artistica sotto lo stimolo del tema proposto. A partire dai muralisti cileni per arrivare alle *Proposte per il Mulino Stucky* fino a *Ambiente/Arte*, l'artista doveva lavorare nel contesto veneziano, radicarsi nella sua realtà. Il legame tra l'artista, il contesto e il pubblico era conseguenza del nuovo rapporto che la Biennale cercava con la città e il territorio, con il reale politico e sociale. La

Biennale aveva cercato la partecipazione attiva di diversi gruppi sociali rispetto alle attività e aveva investito tutta la città con manifestazioni cercando di “cambiare l’ottica del turista” contribuendo alla sua conservazione, al riciclaggio dei monumenti e degli spazi. Venezia era diventata un “campione sia pure molto esemplare” per la sua qualità e specificità urbana e la diffusione sul territorio della Biennale di quel periodo, non era una semplice sovrapposizione temporanea, ma un reale radicamento.²¹

Il successo e la grande eredità che oggi si può recuperare di quel quadriennio, fu l’intuizione di dare alla Biennale una sua specificità e un’utilità culturale a livello internazionale. La Biennale doveva fondarsi sull’evento, cioè “sulla messa a fuoco volta per volta di un punto centrale della creatività contemporanea”; soltanto in questo modo poteva avere un ruolo preciso nell’ipertrofico panorama espositivo internazionale.²² L’obiettivo era innescare discussioni critiche nel tentativo di raggiungere il maggior numero di pubblico possibile, senza imporre parole d’ordine e senza credere in facili populismi, ma semplicemente producendo cultura. Al centro dovevano esserci gli artisti, e ai lati il pubblico attivo e i paesi proprietari di padiglioni, che dovevano permettere e facilitare questo processo. Di là da tutti i fini politici e ideologici, la Biennale era uscita dal ghetto nel quale per decenni si era rinchiusa ed era ritornata nel mondo contemporaneo.

La trasformazione d’uso, di destinazione e funzione della Biennale, se trovò compimento sullo stimolo della riforma del 1973, non sarebbe stato possibile senza quel percorso di lotte e impegno civile seguito alla contestazione che resta alla base della stessa riforma. E’ proprio grazie a quel periodo di transizione che le istanze sessantottine non furono immediatamente rimosse dalla politica, ma presero forza e concretezza grazie all’impegno degli uomini di cultura, che costrinsero il Governo a assumerle fino a istituzionalizzarle. Ciò che resta peculiare del quadriennio 1974-1977, è quel senso di sperimentazione che si ritrova sia nella legge di riforma che

²¹ V. Gregotti, Relazione del direttore del settore arti visive e architettura, p. 3, busta 356, *Materiale convegno internazionale 3-4 giugno 1977*, Fondo storico, Serie Arti Visive, ASAC.

²² Ibidem.

nel *Piano quadriennale*. Resta cioè alla base di tutto, l'idea che non si potesse trasformare immediatamente la carica innovativa delle istanze sessantottine in leggi precise, ma che bisognasse prima testare la loro fattibilità. Sia il *Piano quadriennale*, sia lo statuto, risultano impregnati delle istanze, delle utopie e delle ideologie della contestazione. Non poteva che essere demagogica una Biennale che pensasse di opporsi all'industria turistica sopprimendo i premi e allontanando il mercato con la sperimentazione. Era evidente il controsenso di rifiutare il turismo, motore trainante della città e caratteristica principale del territorio nel quale la Biennale si voleva radicare, e invece ripiegare sui cittadini, sulle periferie, sugli operai e sui giovani. Era necessario far sedimentare e normalizzare le demagogiche istanze sessantottine, esattamente ciò che aveva iniziato a fare il quadriennio qui in questione. Sperimentare le diverse strade proposte e escluderle di volta in volta perché poco fattive, stava portando a una definizione di una gestione possibile per la Biennale. E' in questo modo che fu elaborato un modello espositivo che trova nel metodo di lavoro progettuale un approdo ideale. La soluzione al problema della struttura "multicellulare" della Biennale in discussione dalla metà degli anni cinquanta, poi sollevato da Lawrence Alloway nel 1968, portò nel 1976 alla definizione della formula tematica. Già nel 1980 il tema diventa un "pilastro", dunque più una suggestione che non un vero argomento di ricerca strutturato. La differenza è sostanziale ed è quella che esiste tra l'edizione della Biennale del 1972 e quella del 1976, tra un'illusoria tematica generale, così ampia che possa "contenere tutto", e un lavoro collettivo progettuale mirato, tra un'etichetta che si può applicare su tutto e un tema di ricerca specifico che si situi nel dibattito critico internazionale o che sia di concreta e urgente attualità. La strada progettuale e tematica è l'origine, l'obiettivo, la premessa e il percorso della Biennale del periodo 1974-1977 che diventava archetipo e laboratorio di un nuovo modo di fare le grandi mostre internazionali. Il lavoro di ricerca autonomo, fuori dalle regole del mercato, permetteva di condurre una ricerca libera senza interessi secondari se non quelli prettamente culturali, specifici, assegnati a ogni edizione. L'intuizione della

Biennale era stata far gioco sulla sua natura di istituzione pubblica e sul suo “limite strutturale”. La sua natura di ONU dell’arte, se era un problema strutturale espositivo, diventava un elemento di forza per proporre e discutere temi scomodi di attualità politica e sociale, facendo diventare la Biennale luogo specifico del dibattito internazionale sull’attualità culturale. All’epoca si era consapevoli che a parte un primo periodo di sperimentazione, l’esclusione completa dal mercato non fosse possibile, ma il Consiglio direttivo aveva capito che la Biennale non poteva più solo essere il luogo di registrazione delle novità in arte, perché non avrebbe mai potuto competere, ad esempio, con Documenta o con la fiera di Basilea. Non potendo competere in quel campo, diventò l’esatto opposto, cioè un grande cantiere, un laboratorio nel quale si sperimentavano le possibilità di un modo diverso di produrre cultura, di costruire discorsi attraverso le mostre che le conferivano un’utilità e una specificità a livello internazionale.

La specificità della Biennale diventava dunque proprio la scelta di impostare la grande mostra internazionale tematicamente con la partecipazione attiva dei padiglioni nazionali. L’individuazione di attuali e concrete emergenze sociali, politiche, culturali, artistiche internazionali, il loro approfondimento in diverse mostre, permetteva alla Biennale la realizzazione di una mostra coerente e internazionalmente rilevante che le permetteva di superare la “multicellularità” espositiva e la sua desueta caratteristica di essere essenzialmente un concorso tra nazioni.

Il metodo di lavoro progettuale ideato e portato avanti dalla prima gestione post-riforma, prevedeva e conteneva in sé il fallimento come parte essenziale del processo. Come in un esperimento scientifico che si basi sui successi e i fallimenti di diverse sperimentazioni per giungere infine al risultato, così il quadriennio aveva tentato numerose strade, spesso fallendo, ma che infine portarono a un possibile “sistema di controllo” come auspicato da Lawrence Alloway. La formula sperimentata la prima volta nel 1976, è quella che sancisce la nascita della Biennale contemporanea e la fine dell’era espositiva basata sulle rassegne e sul “laissez-

faire”. Ma il 1976 era la prima prova della formula; nel 1978 la formula fu riproposta perfezionata, ma il dibattito terminò. La formula fu assunta senza successive discussioni, ma si svuotò irrimediabilmente di contenuti. Il tentativo di ipotizzare nuove proposte per superare la “multicellularità” della struttura della sede espositiva della Biennale, non è più stato fatto. Le poche volte che sporadici direttori artistici hanno seriamente applicato la formula tematica, con la sua carica di contenuti e complessità, ha sempre dimostrato di funzionare.²³ Se per superare il problema strutturale, nel 1968 si propose la futurista distruzione dei padiglioni nazionali nei Giardini per un nuovo spazio espositivo aperto e agile, nel 1998 la questione è stata risolta con il vincolo che la Soprintendenza ha posto su molti di essi.²⁴ Nati in un’altra epoca come edifici precari, i padiglioni nazionali sono oggi diventati monumenti intoccabili che rendono ancora più evidente e grave la struttura “multicellulare” della Biennale. Come può essere competitiva e comunicare l’attualità una mostra che riflette un mondo che non esiste più? Analizzando il contesto nel quale sarebbe stata realizzata *Ambiente/Arte*, nel 1976 Germano Celant capì che “dovendo operare in una struttura (Padiglione) già formulata nei suoi valori architettonici ed ambientali esterni, rimane l’unica possibilità di una strutturazione e modificazione artistica degli interni”. Queste parole si potrebbero applicare al problema qui in discussione, dunque all’intera struttura della sede della Biennale, aggiungendo la certezza che per Celant fosse indispensabile che la relazione tra arte e contesto poteva svilupparsi soltanto in un ambiente “consapevole”. In questa prospettiva si apre una nova strada di ricerca che farebbe nuovamente gioco sul proprio limite strutturale, ma che garantirebbe alla Biennale di recuperare una specificità culturale unica data dalla sua lunga storia. Per quanto si voglia rappresentare culturalmente alla Biennale, il mondo globalizzato non potrà mai

²³ Si fa qui riferimento alla 43a edizione della Biennale di Venezia, curata nel 1993 da Achille Bonito Oliva. Dal titolo *I punti cardinali dell’arte*, Bonito Oliva riprese la formula tematica originale coinvolgendo i commissari dei padiglioni a partecipare a una sorta di confusione culturale e identitaria giocata esattamente sulle nazioni presenti nei Giardini.

²⁴ Ministero per i Beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i Beni architettonici archeologici artistici e storici, decreto di vincolo del 19 settembre 1998.

essere tutto presente a Venezia. Proprio la “consapevolezza” della propria situazione strutturale che vada oltre lo sfruttamento del folclore dei Giardini, potrebbe dare vita a un nuovo “sistema di controllo” sulle mostre della Biennale che, ancora una volta, non perderebbe “l’anima della sua identità istituzionale”.²⁵

²⁵ L. Alloway, *The Venice Biennale* cit., p. 14.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, VENEZIA, (ASAC)

Fondo storico, Serie Arti Visive (FS, AV)

Regesto dei documenti citati

(I riferimenti alle unità citate corrispondono all'inventario cartaceo del 1985)

1968 – busta 200, 209, 210, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228

1970 – busta 236, 237, 238, 240

1972 – busta 247, 251, 267, 269, 271, 271, 273, 274, 275, 276, 279, 282, 283

1974 – busta 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294

1975 – busta 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303

1976 – busta 309, 310, 311, 312, 313, 315, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 329, 333, 336, 337

1977 – busta 335, 338, 339, 340, 341, 342, 355, 356, 357

1978 – busta 1, 2, 3, 4

Fondo Storico, Serie Cinema

Busta – CM 34-6

Busta – CM 36-9

Riunioni Consiglio Direttivo

1974 – Riunioni I-XV

1975 – Riunioni XVI-XXVII

1976 – Riunioni XXVIII-XXXVIII

1977 – Riunioni XXXIX-XLIX

1978 – Riunioni L-LV

Fondo Documentario

Buste – 3, 4, 5, 6

Fototeca

Album - Biennale d'arte 1970 – Proposte per un'esposizione sperimentale. Artisti S-Z.

Allestimenti – Attualità Provini

Album - Biennale d'arte 1970-Proposte per un'Esposizione Sperimentale artisti A-B

Album - 1968 Allestimenti

Album - 1972 Attualità Allestimenti

Cineteca

- Intervista a Ripa di Meana ed altri sulla Nuova Biennale

Vecchiali. Gaudente. Biette

- Interviste sulla nuova Biennale 74

Le Journal de la Biennale 76

Vecchiali. Maudente. Biette

-Interviste sulla nuova Biennale 74
Journal de la Biennale 76
Vecchiali. Maudente. Biette
- Le ali del leone
10 anni di storia, personaggi e polemiche
RAI – Veneto
Regia: Lorenzo Capellini (Vergani)

ARCHIVIO DEL COMUNE DI VENEZIA, VENEZIA (ACC)
Municipio di Venezia, Resoconti stenografici delle sedute del Consiglio comunale di Venezia, 1968
Municipio di Venezia, 1905/09 - III/4/22

BIBLIOTECA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI, ROMA
Senato della Repubblica, VI Legislatura, Commissioni Parlamentari, Indagini conoscitive, 1° Ordinamento della “Biennale di Venezia”, Indagine conoscitiva della 7° Commissione permanente, Resoconto stenografico.

ARTE DEI MUSEI CIVICI – GALLERIA D’ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA TORINO, TORINO
SMO 685 – Corrispondenza Celant-Passoni a proposito di Conceptual art, Arte povera, Land art, 1970.

SOPRINTENDENZA PER I BENI AMBIENTALI E ARCHITETTONICI DI VENEZIA, VENEZIA
Decreto di vincolo 19 settembre 1998

ARCHIVIO STUDIO VALLE, UDINE MILANO
Invio di fotografie di Ambiente/arte, 1976 e varie piante di allestimento 1974-1976

ARCHIVIO LORENZO CAPELLINI, PADOVA, (ALC)
Album relativi alla Biennale di Venezia 1974 - 1978

FOTOMUSEO GIUSEPPE PANINI, MODENA (AAF)
Archivio Arte Fondazione (Fondazione Cassa di Risparmio di Modena).
Spoglio della raccolta del periodo 1968-1972

ARCHIVIO CAMERAPHOTO EPOCHE, VENEZIA (©BIANCONERO)
Spoglio della raccolta del periodo 1968-1973 conservata presso lo studio BiancoNero
Venezia di Vittorio Pavan

INTERVISTE

Vittorio Gregotti, intervista rilasciata il 9 ottobre 2008, presso lo Studio Gregotti e associati, Milano.

Carlo Ripa di Meana, intervista rilasciata il 13 novembre 2008, presso l'abitazione privata, Roma.

Carlo Ripa di Meana, intervista rilasciata il 12 febbraio 2010, presso l'abitazione privata, Roma.

Daniela Palazzoli, intervista rilasciata il 12 ottobre 2008, presso l'abitazione privata, Milano.

Graziella Lonardi, intervista rilasciata il 15 novembre 2008, presso la sede degli Incontri internazionali d'arte, Roma.

Olle Granath, intervista via email rilasciata tra il 6 e il 31 ottobre 2008.

Renato Barilli, intervista via email rilasciata il 13 dicembre 2008; 29 aprile 2010; 21 maggio 2010

FONTI SECONDARIE

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Stella A., *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1895-1912*, Venezia, 1913

La Biennale di Venezia XXIV Esposizione Internazionale d'Arte, Catalogo generale, La Serenissima, Venezia, 1948.

La Biennale di Venezia XXV Esposizione internazionale d'arte, Catalogo generale, Alfieri, Venezia, 1950.

La Biennale di Venezia XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte, Catalogo generale, Alfieri, Venezia, 1956.

Pallucchini R., *Il problema delle gallerie d'arte moderna in Italia*, Edizioni F.lli Rossanigo, Milano 1956.

Comune di Venezia e Provincia di Venezia (a cura di), *Atti del convegno di studio sulla Biennale*, Venezia, 1957.

Ragghianti C. L., *Per uno statuto costituzionale dell'ente autonomo "Biennale di Venezia"*, in "Rassegna Parlamentare", n. 10, Giuffrè, Milano, 1960.

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

Pallucchini R., *Significato e valore della 'Biennale' nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1962.

Eco U., Gregotti V., *Sezione introduttiva a carattere internazionale, Tredicesima Triennale di Milano: Tempo Libero Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Catalogo della mostra, Milano, 1964.

Fabbi A. (a cura di), *Tempo libero, tempo di vita: note, studi, disegni sulla preparazione della XIII Triennale*, Giordano, Milano, 1964.

McShine K. (a cura di), *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Catalogo della mostra, Jewish Museum, New York (NY), 1966.

Apollonio U., Dorfles G. et al., *Lo spazio dell'immagine*, Catalogo della mostra, Alfieri, Venezia, 1967.

Galleria d'arte moderna di Torino (a cura di), *Museo sperimentale d'arte contemporanea*, Catalogo della mostra, Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1967

Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (CT), 1968.

Ballo G., *XXXIV Biennale di Venezia Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1968.

Crispoliti E., *Alternative attuali*, 3a Rassegna internazionale d'arte contemporanea, catalogo della mostra, Catalogo della mostra, Centro Di, Firenze, 1968.

Fischer K., Strelow H., *Prospect '68. An International Preview of Art in the World's Galleries*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1968.

La Biennale di Venezia XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'arte Venezia, Catalogo generale, 2. ed., Fantoni, Venezia, 1968.

Rossanda R., *L'anno degli studenti*, De Donato, Bari, 1968.

Celant G., Rumma M. (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, Catalogo della mostra, Rumma, Salerno, 1969.

Chiarini L., *Un leone e altri animali*, Sugar, Milano, 1969.

Montanelli I., *Per Venezia*, Sodalizio del libro, Venezia, 1969.

Apollonio U., Caramel L., Mahlow D. (a cura di), *35a Biennale internazionale d'arte di Venezia. Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1970.

Barilli R., Calvesi M., Trini T. (a cura di), *Gennaio 70. Comportamenti Progetti Mediazioni*, Catalogo della mostra, Edizioni Alfa, Bologna, 1970.

Bonito Oliva A. (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Catalogo della mostra, Centro Di, Firenze, 1970.

Celant G. (a cura di), *Conceptual art Arte povera Land art*, Catalogo della mostra, Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1970.

La Biennale di Venezia, 35a Biennale internazionale d'arte di Venezia, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1970.

Mattei L., *Venezia La Biennale di mezzo*, Primavera, Roma, 1970.

Bonito Oliva A., *Pérsone*, Catalogo della mostra, Centro Di, Firenze, 1971.

Bonito Oliva A. (a cura di), *7a Biennale di Parigi: Italia*, Catalogo della mostra, Centro Di, Firenze, 1971.

Molajoli B. (a cura di), *Indagine sui musei italiani*, Istituto Accademico Italiano, Roma, 1971.

Paulon F., *La dogaresa contestata: la favolosa storia della mostra di Venezia. Dalle regine alla contestazione*, Trevisanstamp, Mestre, 1971.

36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1972.

Archivio storico d'arte contemporanea (a cura di), *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte Grafica d'oggi*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1972.

Archivio storico d'arte contemporanea (a cura di), *36a Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'arte Capolavori della pittura del XX secolo, 1900-1945*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1972.

Di Genova G., *Periplo e peripezie del cosiddetto ente autonomo la Biennale*, Officina, Roma, 1972.

Dorigo W., *Una laguna di chiacchiere: note a margine a tutto Montanelli su Venezia*, Tipolitografia Emiliana, Venezia, 1972.

Bonito Oliva A. (a cura di), *8. Biennale de Paris : Italia*, Catalogo della mostra, Centro Di, Firenze, 1973.

Spadolini G., *Epilogo per la Biennale: Discorso sulla legge per lo statuto della Biennale pronunciato in Senato il 25 luglio 1973*, Bardi, Roma 1973.

Dal Co F., Donda E., *Cinema città avanguardia: 1919-1939*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

Dorigo W. (a cura di), *Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia, Legge 26 luglio 1973, n. 438, con un elenco di leggi e decreti dello Stato concernenti La Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

La Biennale di Venezia, *Cataloghi delle manifestazioni "Per una cultura democratica e antifascista"*, Cataloghi delle mostre, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

Ripa di Meana C. (a cura di), *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

Trini T., Mulas N. (a cura di), *Ugo Mulas: Le 'Verifiche' e la storia delle Biennali*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1975 Eventi 1974*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975.

Bini B., Perissinotto L., Mamprin L., *Fabbrica, quartiere, teatro: l'Otello a Marghera*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975.

Clair J., Szeemann H. (a cura di), *Le macchine celibi*, Catalogo della mostra, Alfieri, Venezia, 1975.

Dorigo W. (a cura di), *Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975.

La Biennale di Venezia (a cura di), *D75 danza. Incontri internazionali della danza*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975.

Raggi F., *A proposito del Mulino Stucky*, Catalogo della mostra, Alfieri, Venezia 1975.

Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1976 Eventi 1975*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.

B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, Venezia, 1976.

Celant G., *Precronistoria, 1966-1969: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976.

Crispolti E., *L'ambiente come sociale : proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1976

Gruppo permanente di lavoro per i convegni (a cura di), *Il decentramento culturale in Italia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.

Vergine L., *Attraverso l'arte: pratica-politica: pagare il '68*, Arcana, Roma, 1976.

Celant G., *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977.

Crispolti E., Moncada G. (a cura di), *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, Marsilio, Venezia, 1977.

Romanelli G. D., *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977.

Ronchey A., *Scandalusia*, in *Accadde in Italia 1968-1977*, Garzanti, Milano, 1977.

B78 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura Dalla natura all'arte dall'arte alla natura, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1978.

Bocca G., *Il terrorismo italiano 1970-1978*, Rizzoli, Milano, 1978.

- Capellini L., Moravia A., *1974-1978. Cronache della nuova Biennale. Dialogo con Alberto Moravia*, Milano, 1978.
- Archivio storico delle arti contemporanee (a cura di), *Biennale di Venezia. Annuario 1978 Eventi 1976-77*, Venezia, 1979.
- Bernfeld D. (a cura di), *Partecipazione a Bologna, Milano, Venezia. Ricerca sulle aggregazioni sociali in ambiente metropolitano*, Ciedart, Venezia, 1979.
- Brusantin M. (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico*, Catalogo della mostra, Venezia, 1980.
- Capellini L., Moravia A., *Carnevale del teatro*, Venezia, 1980.
- La Biennale di Venezia Settore Arti Visive*, Catalogo generale, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980.
- La presenza del passato. Prima Mostra internazionale di Architettura*, Catalogo generale, Edizioni La Biennale - Electa, Venezia Milano, 1980.
- Rizzi P., Di Martino E., *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano, 1982.
- Storia dell'arte italiana*, Parte Seconda, Il Novecento, Einaudi, Torino, 1982.
- 41a Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia, Arte e arti, attualità e storia*, Catalogo generale, Edizioni La Biennale – Electa, Venezia Milano, 1984.
- Ventimiglia D. (a cura di), *Il carnevale del teatro*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1984.
- Romanelli G., *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Albrizzi, Venezia, 1988.
- Szeemann H. (a cura di), *Le macchine celibi*, Electa, Milano, 1989.
- Dorigo W., *Per Giuseppe Mazzariol*, Viella, Venezia, 1990.
- Carandente G., *Una città piena di sculture*, Catalogo della mostra, Electa editori umbri, Perugia, 1992.
- Desvallées A. (a cura di), *Vagues. Une antologie de la nouvelle museologie*, Lione, 1992.
- Vega R., *Biennale di Venezia: da istituzione italiana a istituzione europea*, Roma, 1992.
- Altshuler B., *The Avant-Garde in exhibition. New Art in the 20th Century*, Abrams, New York (NY), 1994.
- Celant G. (a cura di), *The Italian metamorphosis, 1943-1968*, New York (NY), 1994.
- Boudillon Puma P., *La biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Palomar, Bari, 1995.

Clair J., Romanelli G. D. (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Catalogo della mostra, Fabbri, Milano, 1995.

Di Martino E., *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano, 1995.

Cavalletti A. (a cura di), *Sergio Bettini. Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Quodlibet, Macerata, 1996.

Caramel L., Di Raddo E., Lombardi A., *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, Catalogo della mostra, Charta, Milano, 1996.

Greenberg R. Ferguson B., Nairne S. (a cura di), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London New York, 1996.

La Biennale di Venezia, *Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Electa, Milano, 1996.

Bertola C. (a cura di), *La Biennale, Venezia, l'arte contemporanea: forma e riforma della Biennale*, Venezia, 1997.

La Biennale di Venezia (a cura di), *Sei giornate di studio a Venezia : Quale Biennale dopo 100 anni? Identità, prospettive, riforma*, Venezia, 1997.

Lippard L., *Six Years: the dematerialization of the art object 1966-1972*, University of California press, Berkley, 1997 (1973).

Klüser B. (a cura di), *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Editions du regard, Paris, 1998.

Lumley R., *Dal '68 agli anni di piombo: studenti e operai nella crisi italiana*, Giunti, Firenze, 1998.

Marwick A., *The sixties: cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, 1958- 1974*, Oxford Paperbacks, New York (NY), 1998.

Stone M. S., *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton UP, Princeton (NJ), 1998.

Triennale di Milano (a cura di), *Il '68 e Milano*, Leonardo arte, Milano, 1998.

Caramel L., Di Raddo E., Lombardi A., *Opera o comportamento (1970-1974). Arte in Italia negli anni '70*, Catalogo della mostra, Edizioni Kappa, Roma, 1999.

- Giuseppe Mazzariol (1922-1989) e l'idea di Venezia, Atti del convegno 22 ottobre 1999, Fondazione Querini Stampalia, Libreria universitaria.it, 1999.
- Bandera M. C., *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Charta, Milano, 1999.
- Ripa di Meana C., *Cane sciolto*, Kaos, Milano, 2000.
- Salvagnini S., *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva, Bologna, 2000.
- Reiss J. H., *From Margin to the center. The spaces of installation art*, MIT Press, Cambridge (MA), 2001.
- Tomasella G., *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova, 2001.
- Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, Marsilio Edizioni di Bianco e Nero, Venezia, 2002.
- Foster K.W., Marini P. (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Vecco M., *La Biennale di Venezia - Documenta di Kassel : esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- Gamba C. (a cura di), *Giulio Carlo Argan, 1909-1992: storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, Catalogo della mostra, Bagatto libri, Roma, 2003
- Lancioni D., *Incontri...dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, Catalogo della mostra, Academie de France à Rome - Villa Medici, Roma, 2003.
- Lanzarini O., *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia, 2003.
- Lorandi M., Pinessi O. (a cura di), *Rileggere Argan: l'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2003.
- Regorda P., *Biennale di Venezia 1976, la sezione italiana: "Ambiente come sociale"*, Tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, Pavia, a.a. 2003-04.
- Bydler C., *The Global art world inc. On the globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis Figura Nova Series 32, Stockholm Uppsala, 2004.
- Crainz G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma, 2005.
- Gregotti V., *Autobiografia del XX secolo*, Skira, Milano, 2005.

- Muntadas A., Mari B. (a cura di), *Muntadas On Translation: I Giardini*, Actar, Barcelona, 2005.
- Valeri S., *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte, Atti del convegno di studi*, CAM, Roma, 2005.
- De Sabbata M., *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, 2006.
- Malbert M., *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948 – 1968*, Tesi di dottorato, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris, 2006.
- Gattazzo G., *'Arte nel sociale': un caso di critica militante negli anni Settanta*, Tesi di laurea, Scuola di specializzazione in storia dell'arte, Università degli studi di Padova, Padova, a.a. 2006/2007.
- Amendolagine F., Boccanegra G., *Molino Stucky*, Il Poligrafo, Padova, 2007.
- Bernabei F. (a cura di), *Ricordando Sergio Bettini*, Il Poligrafo, Padova, 2007.
- Bezzola T., Kurzmeyer R., *Harald Szeemann - with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Voldemeer Springer, Zurich Wien New York, 2007.
- Calderoni I., *Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties*, in O'Neil P. (a cura di), *Curating Subjects*, Open Editions/Occasional Table London, 2007.
- Derieux F. (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP Ringier Zürich, 2007.
- Moro G., *Anni Settanta*, Einaudi, Torino, 2007.
- Ongaro D., *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna, 2007.
- Ripa di Meana C. e Mecucci G., *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso*, Liberal, Roma, 2007.
- Saba C. G. (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana, Milano, 2007.
- Gregotti V., *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2008.
- Jachec N., *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the 'Idea of Europe'*, Manchester (UK), 2008.

Lancioni D, Mattacchini L., Guida F., *Incontri internazionali d'arte 1970-2007*, Iacobelli, Roma, 2008.

Rodolfo Pallucchini e le Arti del Novecento, Convegno di studi Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 3 – 4 novembre 2008.

Pasolini P. P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2008.

Bartalini A., *La Biennale del dissenso e lo scontro nella sinistra italiana: una tappa del percorso d'autonomia del Partito Socialista Italiano*, Tesi di laurea, Corso di laurea magistrale in Storia del mondo contemporaneo, Università degli studi di Milano, Milano, a.a. 2008/2009.

Casero C., Di Raddo E., *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana, Milano, 2009.

De Luna G., *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Pasolini P. P., *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2009.

Piva A., Galliani P., *E. Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi, Roma, 2009.

Russo V., *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, Firenze, 2009

Tobagi B., *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino, 2009.

Dorfles G., *Inviato alla Biennale. Venezia 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010.

Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (a cura di), *The Biennial reader. An anthology an Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010.

Ricci C. (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale, et.al*, Milano, 2010.

S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino, 2010.

Riviste e Periodici

Alfieri B., *E' utile la Biennale di Venezia?*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", 6, giugno 1962.

Zevi B., *Una camera mortuaria per i quadri italiani*, "L'Espresso", 1 luglio 1962.

Ragghianti C. L., *I burocrati tenaci di Venezia*, "L'Espresso", 15 luglio 1962.

Cederna C., *Il bastone di Stato*, "L'Espresso", 16 dicembre 1962.

Ragghianti C. L., *I burocrati di Venezia*, "L'Espresso", 15 marzo 1964.

Ragghianti C. L., *Lo statuto dei burocrati*, "L'Espresso", 13 luglio 1964.

Hartmann R., *Qual è la differenza fra Venezia e Kassel?*, "Frankfurter Neue Presse", 16 settembre 1964.

Alfieri B., *Editoriale*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", n. 12, 1966.

Boatto A. (a cura di), *Contestazione, estetica e azione politica*, "Cartabianca", numero speciale, 1968.

Appello al senso di responsabilità, "Il Gazzettino", 12 giugno 1968.

E' importante garantire la vita della Biennale, "Il Gazzettino", 12 giugno 1968.

Perché era stato proposto il rinvio della Biennale, "Il Gazzettino", 13 giugno 1968.

Appello dei commercianti per la Biennale, "Il Gazzettino", 14 giugno 1968.

m.p., *Minacciate misure repressive alla 34a Biennale di Venezia*, "l'Unità", 14 giugno 1968.

Dentice F., *I barbudos della laguna*, "L'Espresso", 16 giugno 1968.

d.d., *Venezia: la borghesia affida al manganello la difesa dell'arte*, "L'Unità", 17 giugno 1968.

Obici G., *Madrina la polizia alla Biennale d'arte*, "Paese sera", 17 giugno 1968.

Tumulti di estremisti in Consiglio Comunale, "Il Gazzettino", 18 giugno 1968.

Manisco L., *La Biennale "contestata"*, "Il Messaggero", 18 giugno 1968.

Obici G., *Tesa vigilia alla Biennale*, "Paese sera", 18 giugno 1968.

Talamini A., *"Vernice" alla Biennale minacciata dalla contestazione*, "Il Tempo", 18 giugno 1968.

Buzzati D., *La Biennale non si vede ancora*, "Corriere della sera", 19 giugno 1968.

Passi M., *La Biennale ridotta a caserma*, "l'Unità", 19 giugno 1968.

Meccoli S., *Ciò che resta della Biennale inaugura oggi a Venezia*, "Corriere della sera", 22 giugno 1968.

Passi M., *A Venezia la lotta per la Biennale si salda con quella dei lavoratori*, "l'Unità", 22 giugno 1968.

Argan G. C., *Fine di un equivoco*, "Astrolabio", n. 26, 30 giugno 1968.

Bandinelli A., *Il vento della protesta*, "Astrolabio", n. 26, 30 giugno 1968.

Cederna C., *All'assedio di Venezia*, "l'Espresso", 30 giugno 1968.

Pascali P., *Io la contestazione la vedo così*, "Bit arte: oggi in Italia", n. 3, giugno 1968.

Palazzoli D., *Diecimila stambecchi del Gran Paradiso vogliono uscire dalle riserve*, "Bit: arte oggi in Italia", n. 3, giugno 1968.

Passoni F., *La Biennale di Venezia ritorna alla normalità*, "Avanti!", 13 luglio 1968.

Cederna C., *Addio Venezia*, "L'Espresso", 25 agosto 1968.

Serini M., *Cà Foscari spara sul Lido*, "L'Espresso", 25 agosto 1968.

Passi M., *In corso a Venezia le trattative per una mostra più democratica*, "l'Unità", 27 agosto 1968.

Serini M., *I tigrotti di Zavattini*, "L'Espresso", 1 settembre 1968.

Pasolini P. P., *Il Caos*, "Tempo", 10 settembre 1968.

Patti E., *Questi film non piaceranno al pubblico*, "Tempo", 10 settembre 1968.

Pasolini P. P., *Il Caos*, "Tempo", 14 settembre 1968.

Pasolini P. P., *Il Caos*, "Tempo", 21 settembre 1968.

Pasolini P. P., *Il Caos*, "Tempo", 5 ottobre 1968.

De Marchis G., *Mostre e attività critica*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", n. 13, 1968.

Zevi B., *Gli orfani di Venezia*, "L'Espresso", 13 ottobre 1968.

Lonzi C., *Biennale di Venezia e contestazione*, "L'Approdo letterario", ottobre 1968.

Leonetti F., *Da Milano a Venezia*, "Che fare", Inverno 1968 -1969.

Un commissario per la Biennale, "La Rivista Veneta", IV 10, maggio 1969.

Russel J., *Ciao, with friendship*, "Studio International", luglio/agosto 1969.

C. L. Ragghianti, *La Biennale agli artisti*, "La Stampa", 22 luglio 1971.

Mazzariol G., *La via dei futuristi italiani*, "La Biennale di Venezia : rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", n. 36-37, luglio –dicembre 1959.

Alfieri B., *La Biennale!*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", 6, 1962.

Apollonio U., *La continua sperimentazione*, "Marcatré – Notiziario di cultura contemporanea", n. 4-5, marzo-aprile 1964.

Trini T., *A Foligno*, "Domus", n. 493, agosto 1967.

Una mozione programmatica del Comitato di lavoro eletto dall'assemblea dei dipendenti della Biennale per una innovante sperimentazione delle attività dell'Ente, "La Biennale La Biennale di Venezia : rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", n.63, gennaio-marzo 1968.

Fagiolo dell'Arco M., *Futur-BALLA*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", 13, febbraio 1968.

Rizzi P., *Biennale nuova?*, "Gazzettino", 20 agosto 1968.

Celant G., *Una Biennale in grigio-verde*, "Casabella", agosto 1968.

Trini T., *Zig-Zag dall'informale alle strutture primarie*, "Domus", n. 466, settembre 1968.

Pica A. D., *Architetti alla XXXIV Biennale di Venezia*, "Domus", n. 466, settembre 1968.

Alfieri B., *Proposte per la Biennale. Progetto*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", 15, 1968.

Alfieri B., *Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda*, "Metro. Rivista internazionale d'arte contemporanea", 15, 1968.

- Sandri R., *A contestare la Biennale son rimasti soltanto i ragni*, "L'Adige", 22 ottobre 1968.
- Dorfles G., *Contestazione e mercificazione alla XXXIV Biennale*, "Aut Aut", dicembre 1968.
- Barilli R., *La XXXIV Biennale*, "Il Verri", senza data.
- Bettini S., *Convegno per una nuova Biennale*, "La Rivista Veneta", IV 10, 1969.
- Ammanniti F. L., *Biennale: fino a quando?*, "La Rivista Veneta", IV 10, 1969.
- De Michelis C., *Per una nuova Biennale*, "La Rivista Veneta", IV 10, 1969.
- Mazzariol G., *Un progetto per Venezia*, "Lotus", 6, 1969.
- Ottolenghi U., *11 Riforme per la Biennale veneziana*, "Il Patio", gennaio 1969.
- Una nuova Biennale: contestazioni e proposte*, "La Biennale La Biennale di Venezia : rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", n. 64-65, gennaio-giugno 1969.
- Un futuro per la Biennale*, "La Rivista Veneta", n.10, maggio 1969.
- Grassi D., *Verso il rinnovamento della Biennale di Venezia*, "Ateneo Veneto", VIII, 1970.
- Il rinnovamento della Biennale può fare passi avanti*, "Avvenire", 15 febbraio 1970.
- Non serve interrompere l'attività della Biennale*, "La Stampa", 15 febbraio 1970.
- Trucchi L., *Venezia: si apre la biennale alla solita insegna del 'provvisorio ma stabile'*, "Momento Sera", 24 giugno 1970.
- Orienti S., *Una 'Biennale-ricerca' alla ricerca di se stessa*, "Il Popolo", 25 giugno 1970.
- Trini T., *Contro il mal di Biennale*, "Domus", n. 487, giugno 1970.
- Orienti S., *Una rassegna internazionale che vorrebbero circoscrivere*, "Il popolo" 1 luglio 1970.
- Buzzati D., *'Sculture' che fischiano*, "Corriere della sera", 1 luglio 1970.
- Marchiori G., *Le molte polemiche confermano la vitalità della Biennale dell'arte*, "La Stampa", 15 luglio 1970.
- Francalanci E. L., *Proposta per una Biennale sperimentale*, "Art International", vol. XIV/7, September, 1970.

Le nomine dei direttori e i programmi del 1969 alla conferenza stampa del 29 aprile, “La Biennale di Venezia : rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, n. 66, settembre 1970.

Una mozione dell'Assemblea del personale, “La Biennale di Venezia : rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, n.66, settembre 1970.

Processo alla Biennale, “NAC – Notiziario arte contemporanea”, n. 1, ottobre 1970.

Kezich T., *Il '68 a Venezia: la XXIX Mostra e la contestazione*, “Bianco&Nero”, n. 2-3, 1998.

Obici G., *Lo sfacelo della Biennale*, “Paese Sera”, 24 maggio 1971.

C. C. , *Una Biennale che scotta*, “Il Messaggero”, 6 giugno 1971.

Nobecourt J., *Apres les decisions de M. Rondi La querelle du Festival de Venise*, “Le Monde”, 17 giugno 1971.

Giovetti C., *Petri annuncia un contro festival*, “Gazzettino”, 18 giugno 1971.

Autogestione della Mostra, “Paese sera”, 25 giugno 1971.

A Proposito di Biennale, “Il Messaggero”, 3 luglio 1971.

Frullini A., *Le mani sulla Biennale*, “Il Messaggero”, 16 luglio 1971.

G. Politi, *Diciamo no alla Biennale di Venezia*, “Flash Art”, n. 25-26, giugno-luglio 1971.

I vice-commissari furono nominati da Filippo Longo il 12 giugno 1971, Adnkronos n. 131 del 12 giugno 1971.

Biennale di Venezia: dichiarazione Penelope, Adnkronos, 12 giugno 1971.

A proposito della Biennale d'arte, “Il Messaggero”, 3 luglio 1971.

Codignola T., *Una Biennale nuova*, “Avanti!”, 22 luglio 1971.

Maddalena M., *La Biennale non si farà*, “Il Manifesto”, 24 luglio 1973.

L'autobiografia di Penelope, “Lo Specchio”, 1 agosto 1971.

Rizzi P., *L'anno zero*, “Il Gazzettino”, 26 agosto 1971.

Rivière G. H., et al., *Problems of the museum of contemporary art in the West. Exchange of views of a group of experts*, “Museum”, XXIV 1, 1972.

- L. Miccichè, *Si sono aperte ieri a Venezia le Giornate del cinema italiano*, "Avanti!", 29 agosto 1972.
- Bernardi M., *La Biennale tra le farfalle*, "La Stampa", 10 giugno 1972.
- Visentini G., *Gesti senza domani*, "Il Messaggero", 11 giugno 1972.
- Trucchi L., *Malgrado gli scandali pubblicitari la Biennale è vecchia e conformista*, "Momento sera", 12 giugno 1972.
- De Micheli M., *Tutti qui gli scultori?*, "l'Unità", 25 luglio 1972.
- Zanotto P., *'Giornate' come struttura*, "Avvenire", 27 luglio 1973.
- Trini T., *Colpita la pietà di Venezia per restaurare la Biennale di Michelangelo*, "Domus" 513, agosto 1972.
- Martin H., *Venice 1972: the show of shows*, "Art International", Summer 1972.
- Francalanci E., *36. Biennale di Venezia*, "Art International", Summer 1972.
- Restany P., *Ouverture sur le passé Impasse dans le present*, "Art International", Summer 1972.
- Alloway L., *The public sculpture problem*, "Studio International", October 1972.
- Meccoli D., *Un esperimento utile in attesa della Biennale*, "Epoca", 13 settembre 1973.
- F. Z., *'Biennale': una lotta legata alla riforma delle strutture culturali*, "Unità", 22 giugno 1973.
- Augias C., *Il festival è rimandato fino a nuovo disordine*, "L'Espresso", 24 giugno 1973.
- Passi M., *Il festival e la città. Parlano gli organizzatori della manifestazione veneziana*, "Rinascita", 6 luglio 1973.
- Franci G., *La Biennale ha il suo statuto*, "La Stampa" 26 luglio 1973.
- Argan G. C., *La Biennale e i suoi killer*, "L'Espresso", 24 marzo 1974.
- Finetti U., *Dove va la nuova Biennale*, "Avanti!", 9 aprile 1974.
- Zidar F., *Il segretario della Biennale verrà nominato per concorso*, "L'Unità", 18 aprile 1974.
- Argan G. C., *Biennale contro biennale*, "L'Espresso", 10 novembre 1974.
- Pagliarani E., *La Biennale secondo Luca*, "Paese Sera", 7 luglio 1974.

Costanzo M., *Ronconi a Venezia cerca casa e sempre nuovi spazi teatrali*, "Il Giornale", 14 luglio 1974.

Trini T., *Irragionevole pensare che a ottobre si inauguri anche solo un 'biennialino'*, "Corriere della sera", 15 luglio 1974.

Napolitano G., *La Biennale e il PCI*, "Corriere della sera", 26 agosto 1974.

Gregotti V., *Arte architettura città. Un dibattito sulla Biennale di Venezia*, "Città e Società", settembre - dicembre 1974.

Merlin T., *Il positivo risultato di un franco dibattito*, "l'Unità", 1 settembre 1974.

Ripa di Meana C., *Perché il Cile*, in "Libertà al Cile", 5 ottobre 1974.

Gli operai di Marghera discutono della nuova Biennale: dubbi e aspettative, in "Libertà al Cile", 12 ottobre 1974.

Preoccupazioni di Ripamonti per l'andamento della Biennale, "Notiziario A.S.C.A.", 15 ottobre 1974.

Bode P., *Die Biennale hat die Kunst hinausgeschmissen*, "Süddeutsche Zeitung", 18 ottobre, 1974.

Matta R. S., *Partecipo a questa Biennale perché è diversa*, in "Libertà al Cile", 19 ottobre 1974.

La Biennale dei partiti, "Bolaffiarte", ottobre 1974.

Argan G. C., *La cultura è politica*, in "Libertà al Cile", 2 novembre 1974.

Arbasino A., *La Biennale ha aiutato Venezia a morire di noia*, "Corriere della sera", 2 novembre 1974.

Omelia pronunciata dal Patriarca di Venezia Albino Luciani il 2 novembre 1972 nella Basilica di San Marco, "L'Osservatore Romano", 6 novembre 1974.

Roschitz K., *Wie Venedig seine Kultur retten will*, "Neue Kronenzeitung", 7 novembre 1974.

Argan G. C., *Biennale contro Biennale*, "L'Espresso", 10 novembre 1974.

Young R. A., *Theatre in Venice*, "The Financial Times", 16 novembre 1974.

Scheiwiller V., *Un fotografo salva la nuova Biennale*, "Il settimanale", 21 novembre 1974.

Mariotti F., *La nuova Biennale. Manifestazioni '74*, in "Bianco e nero", fascicolo 9/12 1974.

- Eco U., *Venezia continua*, “Corriere della sera”, 6 dicembre 1974.
- Quintavalle A., *Con Mulas la foto è “un’opera”*, “Tempo”, 6 dicembre 1974.
- Manganelli G., *Quella volta che mi tuffai nelle masse*, “L’Espresso”, 8 dicembre 1974.
- A.m., *Idee in letargo – La nuova Biennale*, “Casabella”, febbraio 1975.
- Serafini G., *La Biennale è al verde*, “La Nazione”, 6 maggio 1975.
- Restany P., *Per il nuovo Centre Pompidou. Intervista a Pontus Hultén di Pierre Restany*, “Domus”, n. 558, maggio 1976.
- Celant G., *Arte ambientale californiana*, “Domus”, n. 547, giugno 1975.
- Lettera aperta sulla Biennale di Venezia*, ANSA, 30 agosto 1975.
- Mattei L., *Il rilancio della Serenissima*, “Lo Specchio”, 14 settembre 1975.
- Valsecchi M., *Incompetenza*, “Il Settimanale”, 17 settembre 1975.
- Ballo G., *Delle Arti*, “Spettacoli&Società”, 19 settembre 1975.
- Gregotti V., *Biennale. Il mondo delle ‘macchine celibi’*, “Il Gazzettino”, 5 ottobre 1975.
- Arturo Schwarz intervista Vittorio Gregotti, “Le Arti”, settembre-ottobre 1975.
- Riva V., *Sogno d’una Biennale di mezza estate*, “L’Espresso”, 4 luglio 1976.
- Gregotti V., *Lettera n.2, in Quei rompiballe dei giornalisti*, “L’Espresso”, 18 luglio 1976.
- Battcock G., *In Piazza San Marco the talk was rarely about art*, “Domus”, n. 564, novembre 1976.
- Restany P., *Certi cadaveri non muoiono mai*, “Domus”, novembre 1976.
- Dissenso sul Dissenso, intervista a Ripa di Meana*, “Il Messaggero”, 3 marzo 1977.
- H. Kontova, G. Politi, *Intervista con Harald Szeemann*, in “Flash Art”, 98-99, 1980.
- H. Kontova, G. Politi, *Intervista con Achille Bonito Oliva*, in “Flash Art”, 98-99, 1980.
- Penelope M., *La Biennale di Venezia ha novant’anni*, “Tempo presente”, n. 30-31 giugno-luglio 1983.
- Commemorazione di Sergio Bettini (1905-1986)*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, vol. CXCI, 1988.

Boudillon Puma P., *Carlo. L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)*, "Selearte", 3, 1989.

G. M. Pilo (a cura di), *Omaggio all'arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a dieci anni dalla sua scomparsa*, in "Arte Documento. Rivista di storia e tutela", 13, 1999.

West S., *National desires and regional realities in the Venice Biennale, 1895-1914*, "Art History", 9, 1995.

Collavini V., *Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, "Ricerche di Storia dell'arte", *Videoarte in Italia*, 88, 2006.

Caccamo F. *La Biennale del 1977 e il dibattito sul Dissenso*, "Nuova storia contemporanea", luglio-agosto 2008.

SITOGRAFIA

Ortalli G., *Un pezzo recente di storia veneziana da non dimenticare*, www.territorioveneto.it

Arte Povera IM Spazio and Ambiente Arte, Conferenza tenuta da G. Celant il 2 novembre 2009, all'interno di *The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube* (part one) Course in art and contemporary culture, Museu d'art contemporanei de Barcelona
http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061&lang=ENG&PHPSESSID=c0svkiib9k6ijbfur43q8ipq27

G. Minoli, *Craxi. Ritratto di un leader*, in *La storia siamo noi*, puntata dell'11 gennaio 2010
<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=708>

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

LEGENDA

AAF: Archivio Arte Fondazione (Fondazione Cassa di Risparmio di Modena).
Fotomuseo Giuseppe Panini, Modena

ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia

©BIANCONERO: Archivio Cameraphoto Epoche, Venezia

ALC: Archivio Lorenzo Capellini, Padova

CONTESTAZIONE



Contestazione degli studenti contro la Biennale di Venezia in Piazza San Marco.
Venezia 1968

AAF



A sinistra manifestazione di protesta degli studenti e del Comitato per il boicottaggio della Biennale; in basso l'ingresso dell'Accademia di Belle Arti di Venezia occupata dagli studenti. Venezia 1968
© BiancoNero





Le cariche dei Celerini in Piazza San Marco contro gli studenti e il Comitato per il boicottaggio della Biennale,
18 giugno 1968.
Venezia 1968
©BiancoNero



In alto la polizia presidia l'ingresso dei Giardini della Biennale contro la contestazione.
 In basso a sinistra Achille Perilli dà il via alla contestazione degli artisti italiani girando le tele della sua sala e scrivendo sul retro "La Biennale è fascista!" In basso a destra la Svezia annuncia la sua adesione alla contestazione.
 Venezia 1968
 AAF





In alto la contestazione nel padiglione svedese.
 In basso il padiglione francese. A sinistra la sala di Shöffer chiusa per protesta, a destra la sala di Kowalski.
 Venezia 1968
 AAF





In alto a sinistra il sindaco Favaretto Fisca inaugura la XXXIV Esposizione internazionale d'arte.
In alto a destra Gian Alberto Dell'Acqua accompagna il sindaco e il ministro Gatto nelle sale della mostra. Sono visibili le opere di Leoncillo coperte per protesta. In basso ultimi ritocchi al nuovo intervento di Carlo Scarpa sulla facciata a mostra inaugurata.
Venezia 1968
AAF



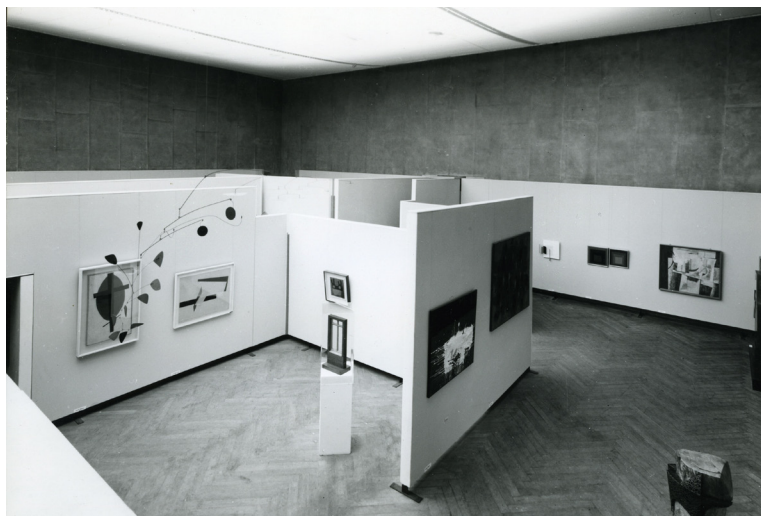


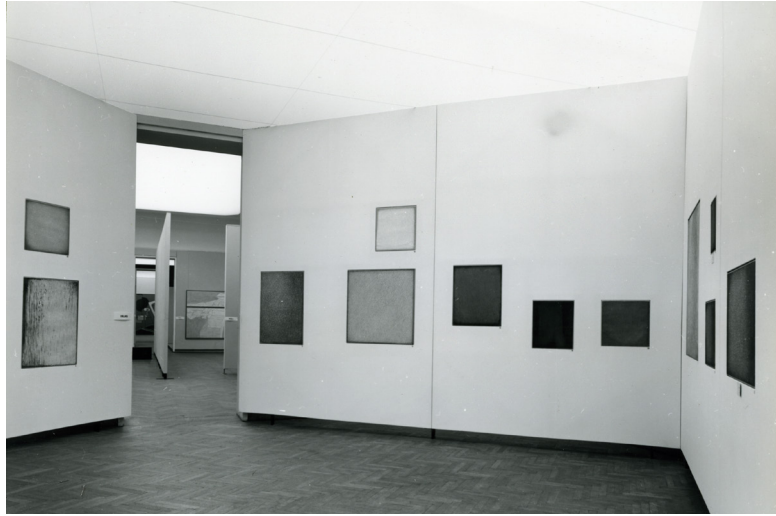
Lavori in corso nel padiglione centrale a mostra inaugurata. Sono visibili le opere coperte dagli artisti.
Venezia 1968
AAF



In questa pagina e nella successiva vedute dell'allestimento della mostra *Linee della ricerca contemporanea*. Nella pagina accanto, in basso, veduta del nuovo soppalco realizzato da Carlo Scarpa nel padiglione centrale. Venezia 1968

ASAC





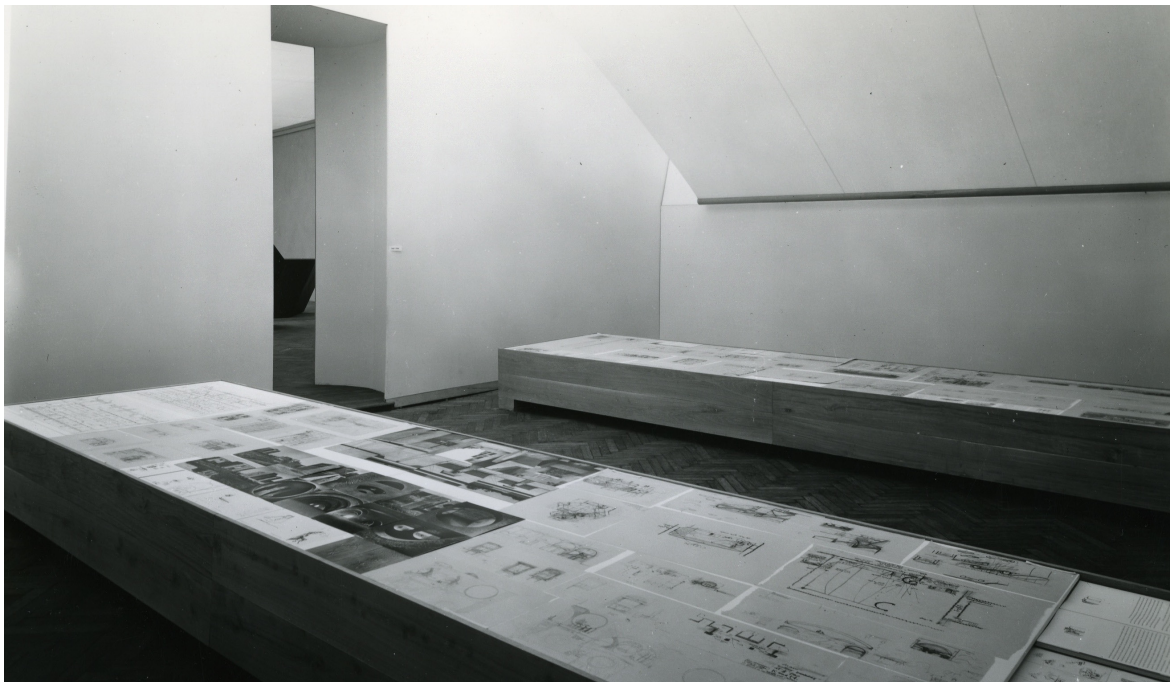


Sale di architettura realizzate nel contesto della mostra *Linee della ricerca contemporanea*. Sopra due vedute dell'intervento di Carlo Scarpa: a sinistra dal "pozzo" da lui realizzato nel piano superiore del nuovo soppalco e a destra il suo intervento visto dal piano inferiore. In basso veduta della sala di Franco Albini.
Venezia 1968
ASAC





Veduta delle sale di architettura realizzate nel contesto della mostra *Linee della ricerca contemporanea*.
In alto la sala di Paul Rudolph. In basso la sala di Louis Kahn.
Venezia 1968
ASAC





Sala dell'happening di Wolf Vostell inclusa nel percorso della mostra *Linee della ricerca*.
In basso Dell'Acqua mostra l'opera a Favaretto Fisca.
Venezia 1968
ASAC





Pino Pascali posa nella sua sala personale.
Venezia 1968
AAF



Sopra, in piedi, Marco Ferreri a capo della contestazione davanti al Palazzo del Cinema presidiato dalla polizia. Sotto riunione del Comitato direttivo dell'occupazione. Al centro si riconosce Pier Paolo Pasolini, alla sua sinistra Francesco Maselli, dietro di lui Ninetto Davoli. Di spalle si riconosce dal basco nero Cesare Zavattini. Lido di Venezia 1968

© BiancoNero

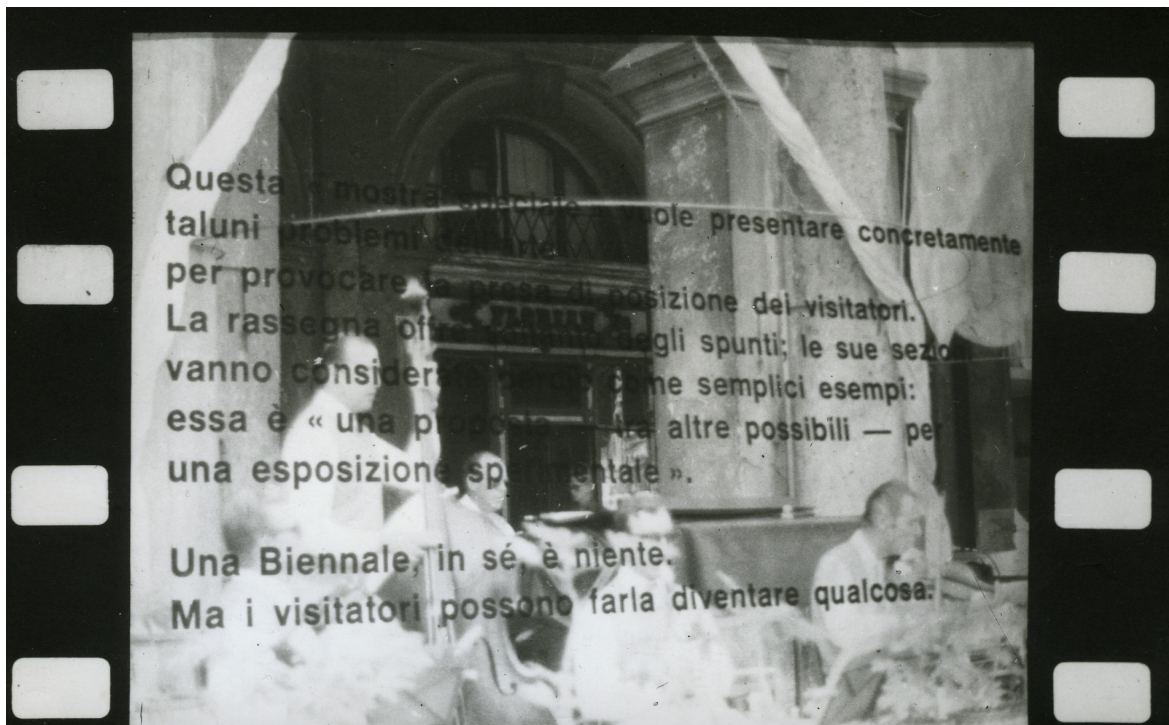


SPERIMENTAZIONE



Immagini dalla 35a Biennale di Venezia nell'opera di Aldo Tagliaferro, *Analisi di un ruolo operativo*, realizzata per la sezione *Produzione* della mostra *Proposte per un'esposizione sperimentale*. In alto lo stendardo che reclama la mostra sul Ponte di Rialto. In basso è leggibile la frase incipit riportata dai curatori all'ingresso della mostra.

Venezia 1970
ASAC

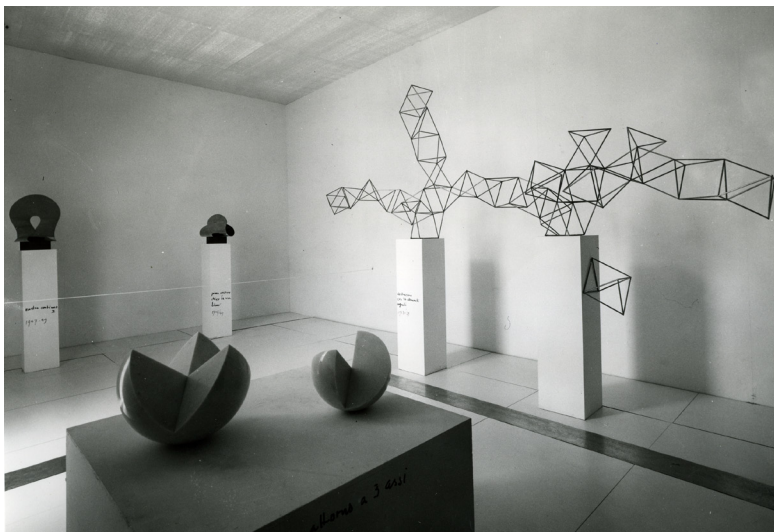




Proposte per un'esposizione sperimentale. A sinistra veduta della prima sala della mostra, sezione Arte e società. Sala dedicata a Vladimir Tatlin. Venezia 1970
ASAC

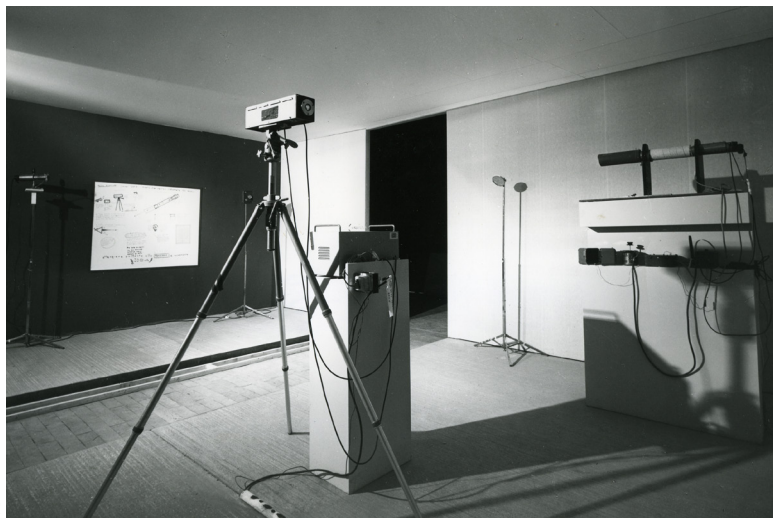


Proposte per un'esposizione sperimentale, sezione Arte e società. Sala dedicata a Laszlo Moholy-Nagy. Venezia 1970
ASAC



Proposte per un'esposizione sperimentale, sezione Pensiero visuale. Sala dedicata a Max Bill. Venezia 1970
ASAC

*Proposte per un'esposizione
sperimentale, sezione
Analisi del vedere.*
Installazione di Bruno Gianquinto.
Venezia 1970
ASAC



*Proposte per un'esposizione
sperimentale, sezione Produzione.*
Fotografia proiettata dell'earth work di
Michael Heizer, *Massa tolta e rimessa*,
Venezia 1970
ASAC



*Proposte per un'esposizione
sperimentale, sezione Produzione.*
Sala di Zoran Radovic.
Venezia 1970
ASAC

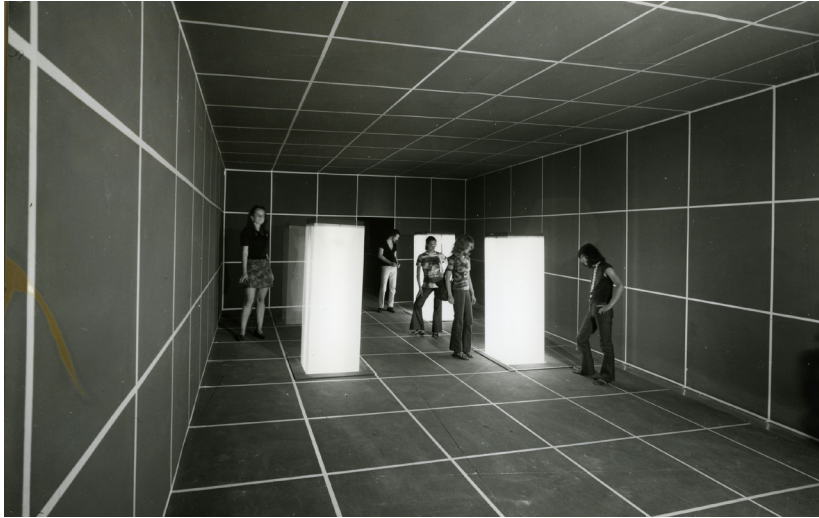




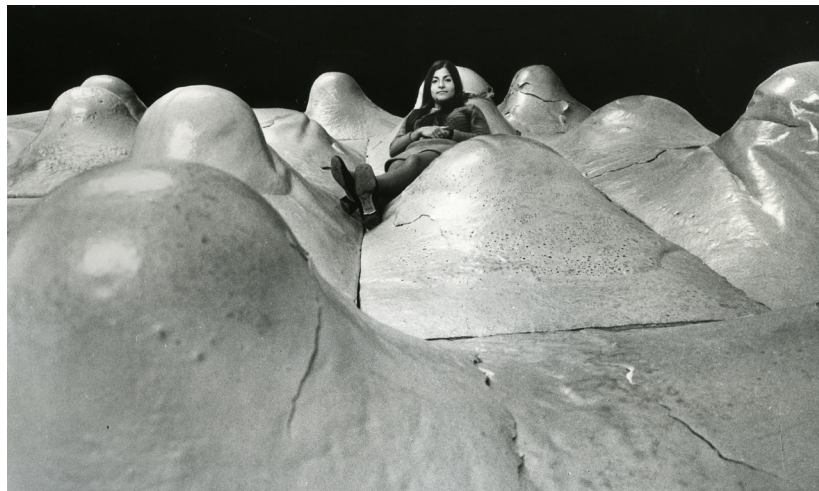
Proposte per un'esposizione sperimentale. In questa pagina sezione Produzione, vedute dell'Atelier di produzione allestito sul soppalco di Carlo Scarpa. Venezia 1970
ASAC

*Proposte per un'esposizione sperimentale, sezione
Analisi del vedere. A destra Composizione variabile di Julio
Le Parc, sotto Penetrabile
di Jesus Rafael Soto.
Venezia 1970
ASAC*





Proposte per un'esposizione sperimentale, interventi di Boriani e Castiglioni. Sopra e a sinistra Spazio della stimolazione percettiva. Sotto intervento per la sezione Gioco/Relax: Ambiente di polierutano espanso e lampade al sodio. Venezia 1970
ASAC





*Proposte per un'esposizione
sperimentale, attività didattiche di
gioco organizzate all'interno dello
Spazio attivo per l'azione didattica.
Venezia 1970*
AAF



Mostra della partecipazione italiana. Sala personale di Agostino Bonalumi. Venezia 1970
ASAC



Mostra della partecipazione italiana. Sala personale di Nicola Carrino. Venezia 1970
AAF



Mostra della partecipazione italiana. Sala personale di Sergio Lombardo. Umbro Apollonio mostra il funzionamento delle *Sfere con sirena*. Venezia 1970
ASAC



Ingresso del padiglione centrale. La facciata disegnata da Scarpa nel 1968 resterà per tutti gli anni '70.
Venezia 1970
AAF

TRANSIZIONE



Veduta di un'opera allestita nello spazio pubblico in occasione di *Sculture nella città*, 36a Biennale d'arte.
Venezia 1972
AAF



Sculture per la città, vedute dell'allestimento. Sopra e in basso a sinistra il cortile di Palazzo Ducale. In basso a destra un'opera allestita in campo Santo Stefano.

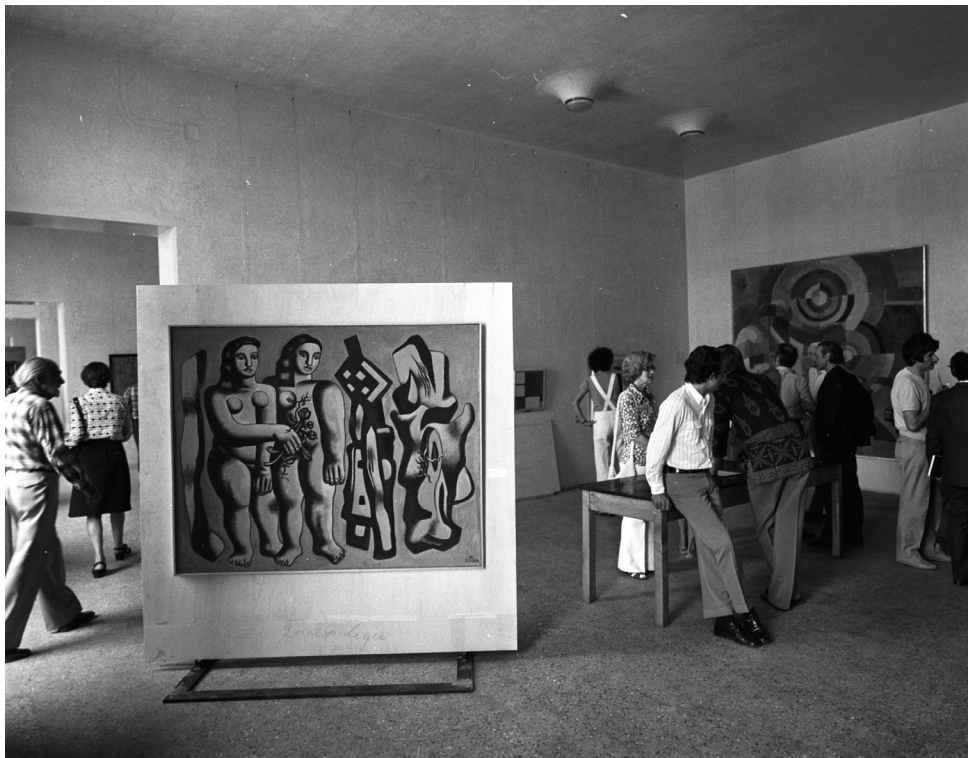
Venezia 1972

AAF





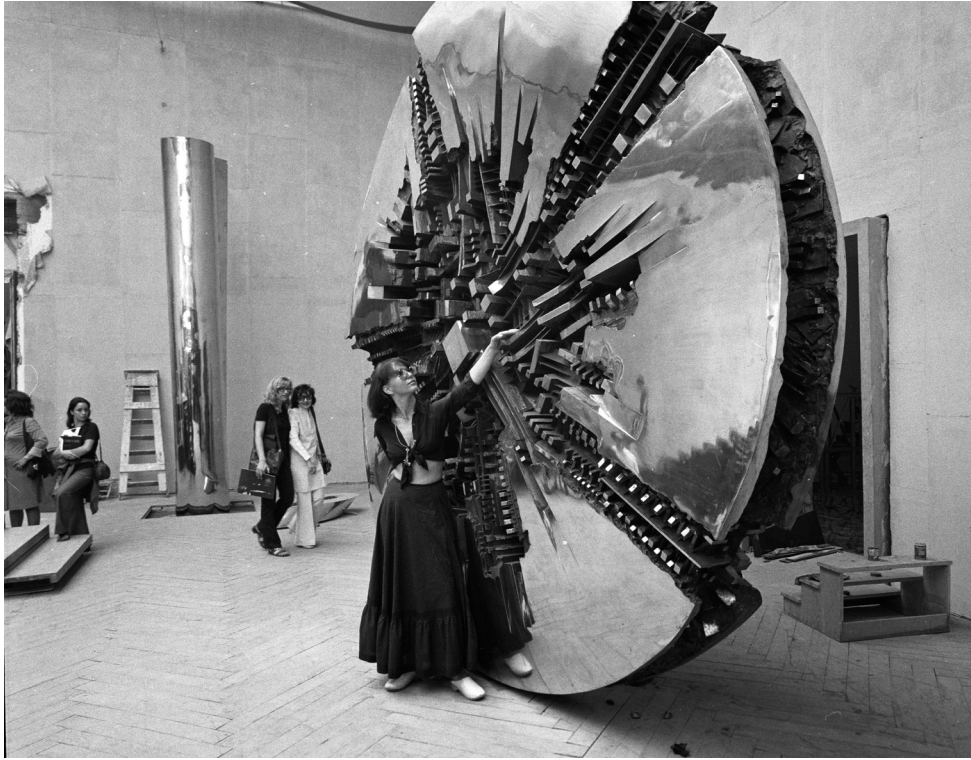
Veduta d'insieme dell'allestimento della mostra *Capolavori della pittura del XX secolo 1900-1945*, Museo Correr, Venezia 1972
AAF





Aspetti della scultura italiana contemporanea. Sopra veduta della sala di Alberto Viani, sotto la sala di Edgardo Mannucci. Venezia 1972
AAF



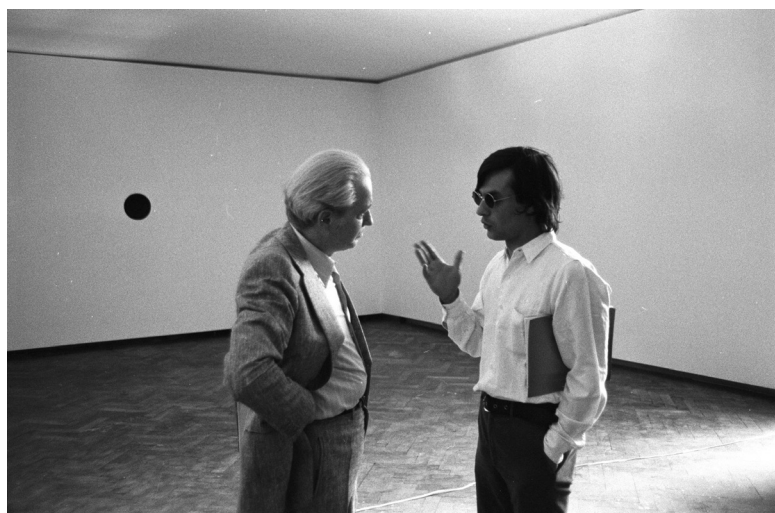


Aspetti della scultura italiana contemporanea: sopra la sala di Pomodoro. Sotto a sinistra veduta della sala di Alik Cavaliere, a destra la sala di Valerio Trubbiani.
Venezia 1972
AAF





In questa pagina vedute dell'allestimento della mostra *Opera o comportamento*, mostra della partecipazione italiana. A sinistra sezione *Opera*, la sala di Carlo Battaglia. Venezia 1972
AAF



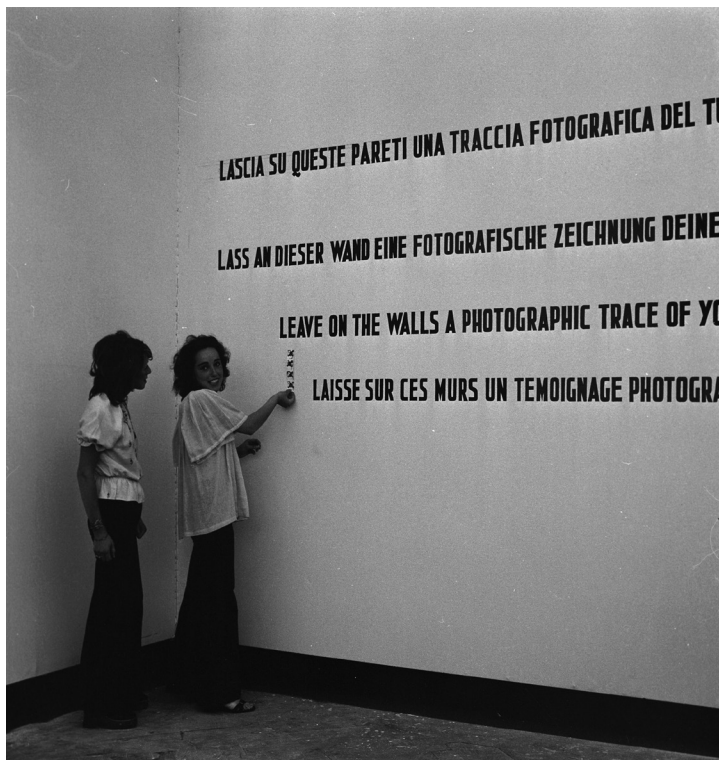
Opera o comportamento, sezione *Comportamento*. Sala di Mochetti. L'artista parla con Floris Ammannati. Venezia 1972
AAF



Opera o comportamento, sezione *Comportamento*. Veduta della sala di Fabro. Venezia 1972
AAF



Opera o comportamento, sezione Comportamento.
Sala personale di Franco Vaccari.
Venezia 1972
AAF



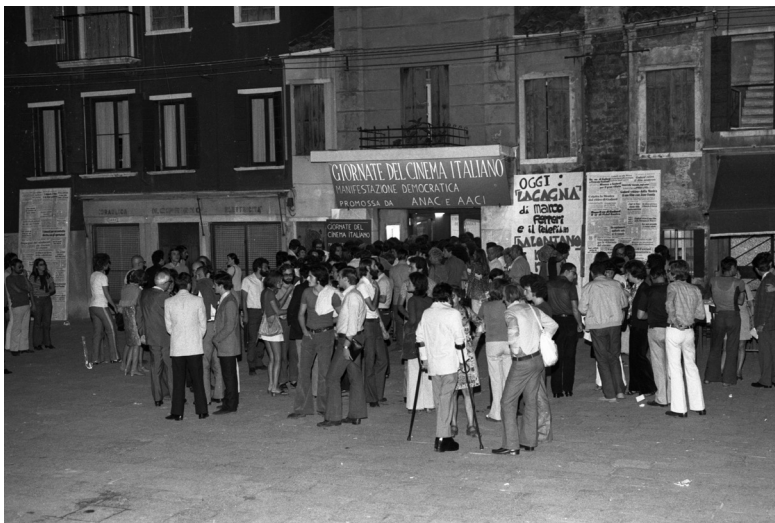


Opera o comportamento, sezione *Comportamento*. Sopra veduta della sala personale di Gino De Dominicis. In basso Renato Barilli con Gino De Dominicis e il gallerista Fabio Sargentini. Venezia 1972
AAF





Mass Moving, Butterfly project, happening-progetto della partecipazione belga alla 36a Biennale d'arte. Il progetto si inseriva nel tema generale dato *Opera o comportamento*. Si riporta qui come immagine simbolo dell'edizione della Biennale del 1972. Il progetto "comportamentista" riuscì ad attirare l'attenzione della gente fino a colmare Piazza San Marco, mentre le *Sculture per la città* restavano per lo più abbandonate nei campi veneziani. La fotografia è un documento che illustra come il '68 avesse trasformato la richiesta di partecipazione e consumo culturale.
Venezia 1972
AAF



Giornate del cinema italiano.
Venezia 1973
©BiancoNero

Alcuni protagonisti delle Giornate del cinema del 1973. A destra Nanni Loy al microfono, alla sua sinistra Francesco Maselli. Alle loro spalle si nota Gian Maria Volonté. Sotto a sinistra Jean-Luc Godard e a destra Michelangelo Antonioni. Venezia 1973
 ©BiancoNero





Giornate del Cinema italiano. Una proiezione in campo santa Margherita.
Venezia 1973
©BiancoNero

RIVOLUZIONE



Il presidente Ripa di Meana dà inizio alle manifestazioni della Biennale 1974:
B74. La Biennale per una cultura democratica e antifascista, Sala dello Scrutinio, Palazzo Ducale, 5 ottobre 1974.
Venezia 1974
ALC



Lo stato di degrado dei Magazzini del Sale alle Zattere (Saloni) al momento della consegna alla Biennale da parte del Comune di Venezia, 1 ottobre 1974.
Venezia, 1974
ALC



Sopra la ricostruzione della breccia aperta nel muro di uno dei Saloni causata dalla demolizione ordinata dal Comune di Venezia e sventata grazie all'accordo con la Biennale. In basso il Capannone ex Cantieri Navali alla Giudecca, spazio dato in concessione alla Biennale dalla Fincantieri attraverso il Ministero per le Partecipazioni statali (Lettera 17 settembre 1976, unità 336, Varie, ASAC).
Venezia 1974
ALC





B74. Decentramento e ricerca di nuovi spazi. Manifestazione a favore del Cile nei Giardini. Nel padiglione centrale era allestita la mostra del manifesto cileno.
Venezia 1974
ALC



B74. Il presidente Ripa di Meana presenta la programmazione ai delegati di fabbrica del Petrolchimico di Marghera.
Venezia 1974
ALC



B74. Gli spalti allestiti nell'ex chiesa di San Lorenzo a Castello, uno dei nuovi spazi della Biennale riformata.
Venezia 1974
ALC



B74. Libertà al Cile, spazi delle manifestazioni.
In alto il tendone in campo San Polo, in basso in piazza Candiani a Mestre.
Venezia 1974
ALC





B74. Libertà al Cile.
L'ospite d'onore delle manifestazioni
Hortensia Allende. Palazzo Ducale,
5 ottobre 1974.
Venezia 1974
ALC



B74. Libertà al Cile.
Riunione di redazione del settimanale
"Libertà al Cile".
Venezia 1974
ALC

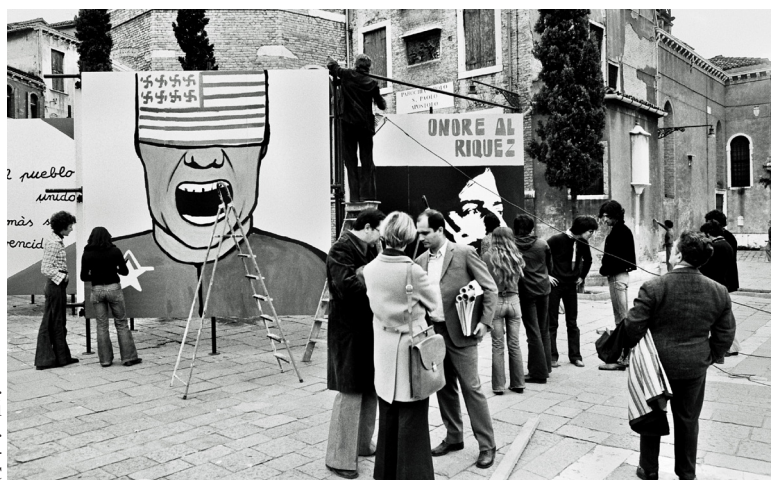


B74. Libertà al Cile. Veduta
dell'allestimento della mostra
Il Manifesto cileno, padiglione centrale
ai Giardini.
Venezia 1974
ALC

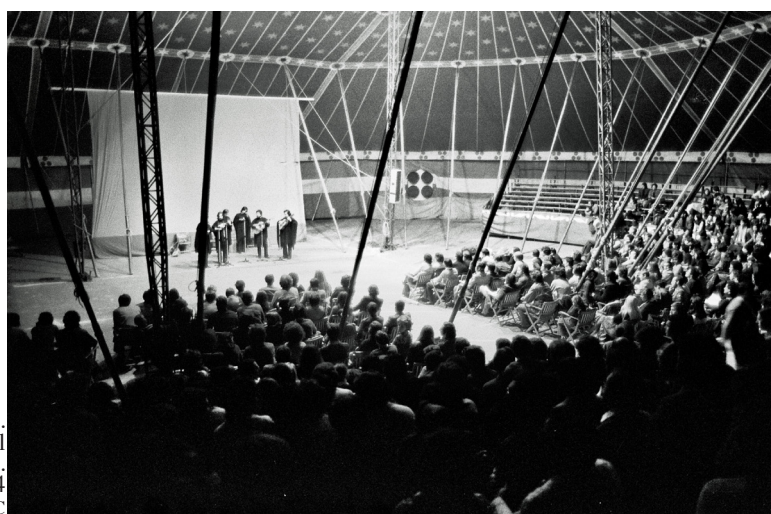
B74. Libertà al Cile.
Roberto Sebastián Matta esegue i
murales in campo San Polo.
Venezia 1974
ALC



B74. Libertà al Cile.
La Brigada Salvador Allende realizza i
murales in campo San Polo.
Venezia 1974
ALC



B74. Libertà al Cile.
Gli Inti Illimani suonano nel
tendone di campo San Polo.
Venezia 1974
ALC





B74. *Cassio governa a Cipro*, versione dell'*Otello* di Manganelli. Accanto la rappresentazione nel Capannone del Petrolchimico di Marghera; a sinistra nel tendone di piazzale Candiani a Mestre.
Venezia 1974
ALC



B74. A sinistra la scena incriminata e censurata dal patriarca di Venezia di *La donna perfetta*, di Dacia Maraini.
Venezia 1974
ALC



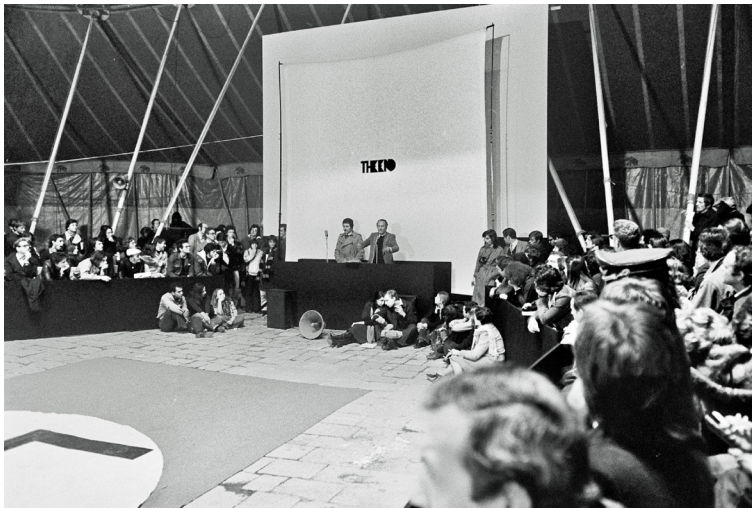
B74. *Autosacramentales*, regia di Victor Garcia. A destra gli attori della compagnia brasiliana *Escobar* solidarizzano con l'occupazione del teatro. In basso lo spettacolo al Teatro la Fenice prima che fosse interrotto dalla polizia per oltraggio al pudore. Venezia 1974

ALC





B74. A destra dibattito con il pubblico al termine di *La donna perfetta*. Sul palco sono riconoscibili Dacia Maraini, Liliana Cavani e Oriana Fallaci. Venezia 1974
ALC



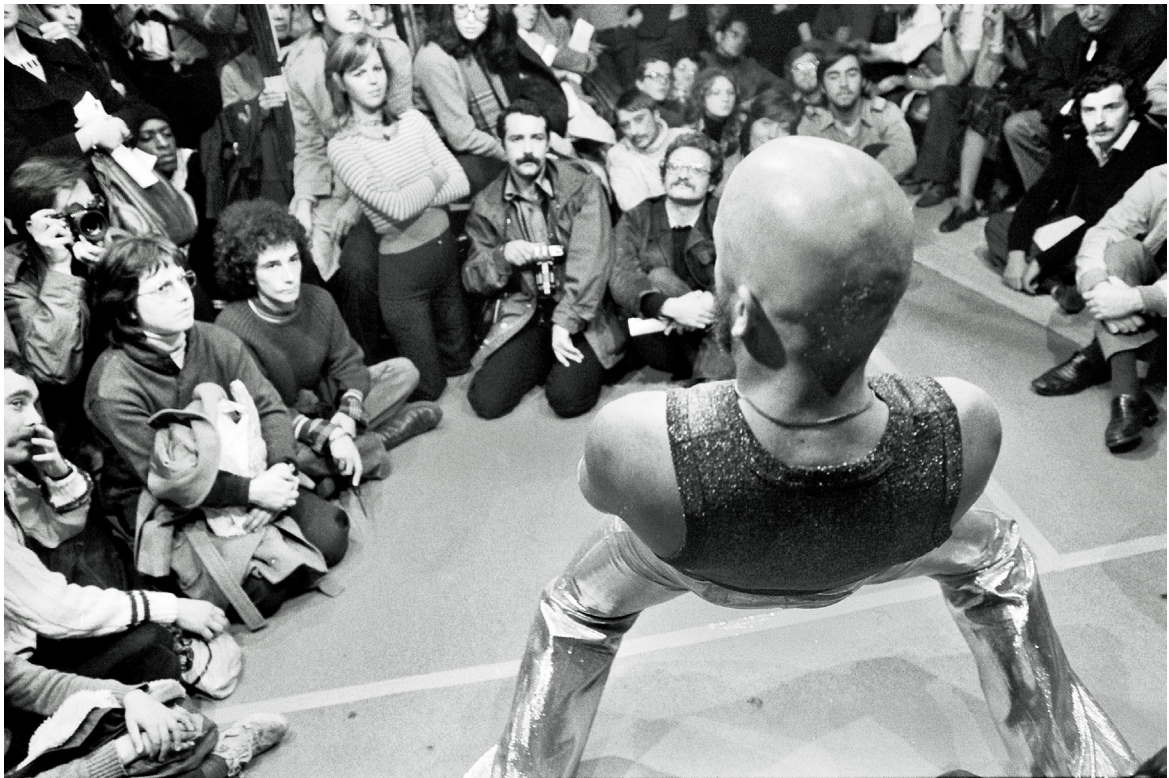
B74. Dibattito seguito allo spettacolo *Che cos'è il fascismo* di Fabio Mauri con l'autore e Alberto Arbasino nel tendone di campo San Polo. I dibattiti tra autore e pubblico erano previsti dopo tutti gli spettacoli. Venezia 1974
ALC



B74. Pier Paolo Pasolini partecipa al dibattito al termine della proiezione di *Femmes femmes* di Paul Vecchiali. Alla sua sinistra, Giacomo Gambetti. Venezia 1974
ALC



B74. Il alto la prima riunione del Consiglio direttivo della Biennale, Cà Giustinian, 20 marzo 1974.
In basso un momento di *The tooth of crime* di Sam Shepard messo in scena dalla compagnia newyorkese *The performance group* al teatro dell'Arsenale. L'immagine è stata scelta perchè emblematica della "trasformazione antropologica" del pubblico della Biennale di Venezia. Questo spettacolo in particolare non prevedeva posti numerati per il pubblico che doveva muoversi nello spazio del teatro insieme agli attori.
Venezia 1974
ALC





B74. Ugo Mulas "Le Verifiche" e la storia delle Biennali. In alto a sinistra l'accesso ai Saloni dal cantiere. In alto a destra l'entrata della mostra. A sinistra veduta dell'allestimento della mostra, sotto l'attrice Maria Schneider e Michelangelo Antonioni visitano la mostra. Venezia 1974
ALC



B74. In alto veduta dell'allestimento di *Cinema città avanguardia* nel salone attiguo alla mostra di Mulas.
Sotto da sinistra Luigi Scarpa, Vittorio Gregotti e Gino Valle (seduto).
Venezia 1974
ALC





B75. Un laboratorio internazionale. Da sinistra a destra, il presidente Carlo Ripa di Meana, Vittorio Gregotti, Luca Ronconi e Giacomo Gambetti.
Venezia 1975
ALC



B75, *L'eredità di Caino - Sei atti pubblici*, creazione collettiva del Living Theatre realizzata in piazza San Marco, nelle strade e campi attigui.
Venezia 1975
ALC





B75. Sopra Jerzy Grotowski a San Giacomo in Paludo dove realizzò il suo spettacolo *Apocalypsis cum figuris* con il Teatr Laboratorium. Sotto Peter Brook invitato per la sessione conclusiva degli stages teatrali organizzati da Grotowski. Venezia 1975
ALC





B75. Education of a girlchild di e con Meredith Monk, ex Cantieri navali della Giudecca. Venezia 1975
ALC



B75. Un momento delle prove di Utopia di Luca Ronconi (al centro), ex Cantieri navali. Venezia 1975
ALC



B75. Le prove generali di Utopia in esclusiva per il pubblico della Biennale ex Cantieri navali. Venezia 1975
ALC

B75. L'age d'or di Ariane
Mnouchkine messo in scena in
campo San Trovaso.
Venezia 1975
ALC



B75. Esercitazioni
dell'Accademia internazionale
della danza nel padiglione nordico
ai Giardini.
Venezia 1975
ALC



B75. Spettacolo dell'Accademia
internazionale della danza in
piazza San Marco.
Venezia 1975
ALC

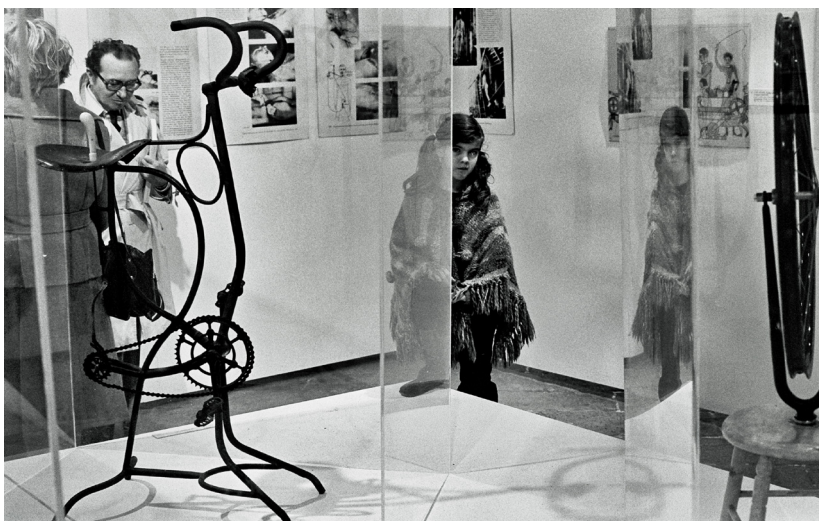




B75. *Le Macchine celibi*. Harald Szeemann e Vittorio Gregotti davanti all'ingresso della mostra il giorno dell'inaugurazione. Venezia 1975
ALC



B75. *Le Macchine celibi*. L'happening *Holy Ghost* di James Lee Byars inaugurava ufficialmente la mostra. Venezia 1975
ALC



B75. *Le Macchine celibi*. In primo piano *La veuve du coureur* di Robert Muller. Venezia 1975
ALC

*B75. Le Macchine celibi.
Informazione e bisogni di
Gianfranco Barruchello.
Venezia 1975
ALC*



*B75. Le Macchine celibi.
Piotr Kowalski con la Machine
pseudodidatique.
Venezia 1975
ALC*

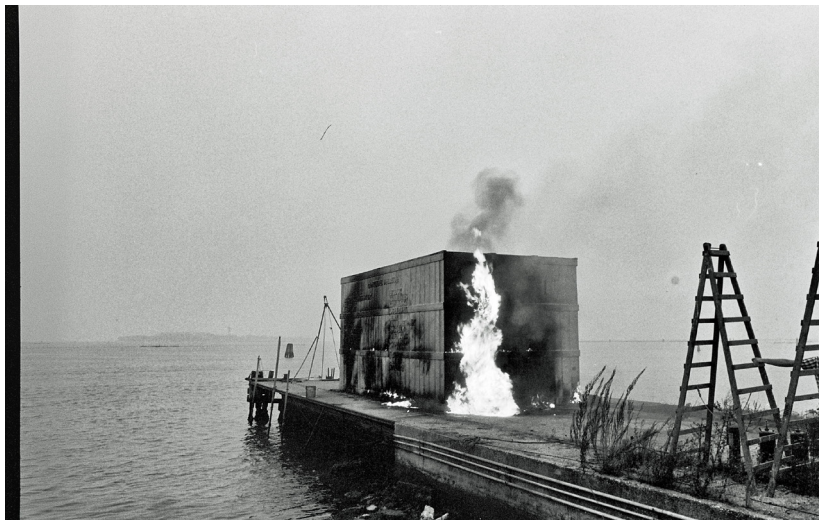


*B75. Le Macchine celibi.
Le Diamant di Jacques Carelman.
Venezia 1975
ALC*

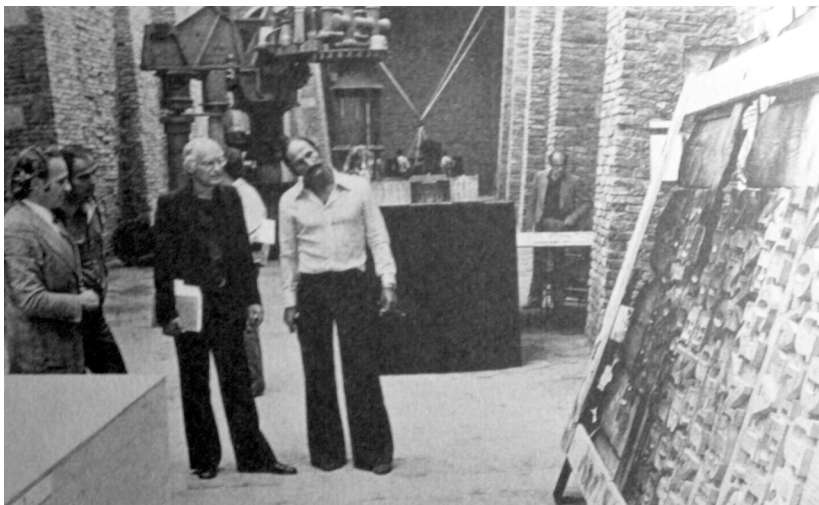




B75. Proposte per il Mulino Stucky. Contenitore per le proposte di Ceroli e Fini: l'opera era un happening che iniziava con la costruzione del contenitore in piazza San Marco sul quale erano apposti i nomi degli artisti invitati alla mostra.
Venezia 1975
ALC

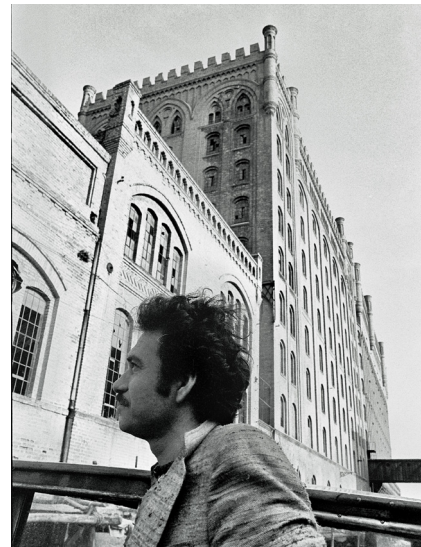


B75. Proposte per il Mulino Stucky. Contenitore per le proposte di Ceroli e Fini: l'happening continuava con l'incendio del contenitore su un molo nella laguna.
Venezia 1975
ALC



B75. Proposte per il Mulino Stucky. Contenitore per le proposte di Ceroli e Fini: l'happening si concludeva con l'esposizione in mostra dei resti del contenitore con i nomi degli artisti bruciati. Calvesi osserva il risultato con Ceroli.
Venezia 1975
ALC

B75. Proposte per il Mulino Stucky.
Gli artisti invitati dovevano lavorare *in situ* e produrre opere *site specific*. A destra Mario Merz. Sotto Gianni Colombo e Jannis Kounellis in visita al Mulino. In basso Giulio Paolini.
Venezia 1975
ALC





Convegno internazionale sulla nuova Biennale, 30-31 maggio 1975, Sala delle colonne, Cà Giustinian. Il convegno apriva le manifestazioni di Arti visive e architettura della B75. Un laboratorio internazionale. Questa era la terza riunione internazionale dallo inizio del quadriennio ed aveva come scopo lo studio di progetti comuni per l'edizione del 1976.
Venezia 1975
ALC



*B76. Ambiente Partecipazione Strutture culturali. Totem all'ingresso della Biennale.
Venezia 1976
ALC*



B76. 17 luglio 1976, inaugurazione dell'Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC) nella nuova sede di Cà Corner della Regina. Sopra la prima ricerca sul catalogo on line. L'archivio era uno dei centri di ricerca più tecnologicamente all'avanguardia.
Venezia 1976
ALC



*B76. Umberto Eco accompagna Jacques
Lacan in visita alla mostra *Il Werkbund
1907 alle origini del design*, Cà Pesaro.
Venezia 1976
ALC*



*B76. Il padiglione centrale durante
l'allestimento dell'edizione del '76.
Venezia 1976
ALC*



*B76. Al centro Pontus Hultèn, a destra
Vittorio Gregotti al Paradiso,
il ristorante della Biennale.
Venezia 1976
ALC*





B76. Due vedute dell'allestimento di *Attualità internazionali 1972-1976*, ex Cantieri navali della Giudecca. Venezia 1976
ALC



B76. Veduta dell'allestimento di
Europa-America,
Magazzini del Sale alle Zattere.
Venezia 1976
ALC



B76. Veduta dell'allestimento di
5 graphic designers,
ex Cantieri navali della Giudecca.
Venezia 1976
ALC



B76. Veduta dell'allestimento di
*Il razionalismo e l'architettura
italiana durante il fascismo*,
ex chiesa di San Lorenzo.
Venezia 1976
ALC

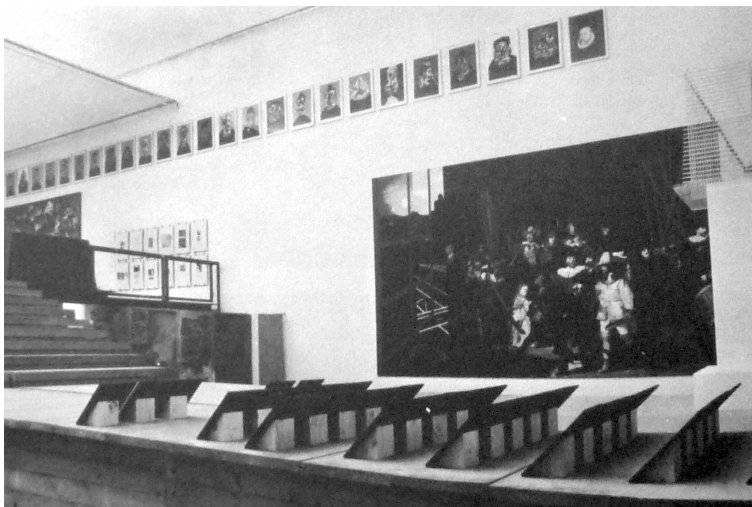




B76. Momento dell'allestimento di *Spagna - Avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976*, padiglione centrale ai Giardini. Venezia 1976
ALC



B76. Prima sala della mostra sulla Spagna. In primo piano la fontana di mercurio di Alexander Calder. Venezia 1976
ALC



B76. Veduta dell'allestimento della mostra sulla Spagna. Venezia 1976
ALC



B76. Il alto a sinistra il presidente della Biennale, i consiglieri Maselli e Seroni, il sindaco Rigo e il presidente della Provincia Strumendo davanti al padiglione spagnolo chiuso. Dopo la morte di Franco la Spagna attraversò un periodo di transizione che riporterà il paese allo stato di diritto.
Venezia 1976
ALC



B76. Tramstop, opera realizzata da Joseph Beuys per la sala centrale del padiglione tedesco. Da notare lo stato di degrado del padiglione volutamente lasciato da Beuys. Venezia 1976
ALC



B76. Stone sculpture realizzata da Richard Long nel Padiglione inglese.
Venezia 1976
ALC



B76. Ambiente/Arte. Germano Celant mostra a Ripa di Meana l'allestimento della mostra in corso nel padiglione centrale.
Venezia 1976
ALC

B76. Ambiente/Arte fasi dell'allestimento.
 In primo piano è visibile l'ambiente che
 documenta le mostre surrealiste. In
 secondo piano si vede la sala che
 documenta il lavoro di Pollock nella
 quale le grandi riproduzioni fotografiche
 delle opere potevano essere calpestate
 dagli spettatori
 Venezia 1976
 ALC



B76. Ambiente/Arte fasi dell'allestimento.
 E' visibile la fotografia che documenta
Creation using a mile of rope
 di Marcel Duchamp.
 Venezia 1976
 ALC



*B76. Ambiente/Arte allestimento
 della ricostruzione del Salon de Madame
 B. (1923) di Piet Mondrian.*
 Venezia 1976
 ALC





B76. Ambiente/Arte. I cavalli della installazione site specific di Jannis Kounellis attraversano l'ambiente di Sol Lewitt. Venezia 1976
ALC



B76. Ambiente/Arte. Mario Merz crea il suo ambiente riempiendo di terra la propria sala. Venezia 1976
ALC



B76. *Ambiente/Arte*. Qui sopra l'ambiente realizzato da Vito Acconci nel solaio del padiglione centrale era visibile soltanto allo spettatore che avesse salito la scala. In alto la ricostruzione di *Le Plein* di Arman. La ricostruzione è stata realizzata dallo stesso artista visibile al centro della fotografia.
Venezia 1976
ALC



B76. Ambiente/Arte. Mattoni e lucernari a vista: per la prima volta gli ambienti del padiglione centrale sono riportati allo stato originario da Germano Celant. La rimozione delle sovrastrutture stratificatesi nel tempo, era parte stessa della filosofia dell'allestimento: la mostra sull'ambiente nella storia dell'arte per Celant doveva essere realizzata in uno spazio "reale".
Venezia 1976
ALC



B77. *Il Dissenso culturale nei paesi dell'Europa dell'est.*
Incontro con il poeta Josif Brodskij, Ateneo Veneto, 4 dicembre 1977.
Venezia 1977
ALC



B77. Sala napoleonica del Museo Correr.
Convegno *Cinema e paesi dell'est*, parte del
programma della Biennale del Dissenso.
Venezia 1977
ALC



B77. Un momento del convegno
*Teatro-provocazione: il non allineamento nel
lavoro teatrale nei paesi dell'Europa dell'est*
(in primo piano Dario Fo).
Venezia 1977
ALC

B77. Alberto Moravia visita la mostra *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat* allestita nell'Ala napoleonica del Museo Correr. Venezia 1977
ALC



B77. Alberto Moravia alla mostra *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale* allestita al palazzetto dello sport. Venezia 1977
ALC



B77. Un momento dell'allestimento della mostra *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. A destra in primo piano Luigi Scarpa e Enrico Crispolti. Venezia 1977
ALC





B77. Bettino Craxi, segretario del Partito socialista italiano, visita la mostra *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*.
Venezia 1977
ALC

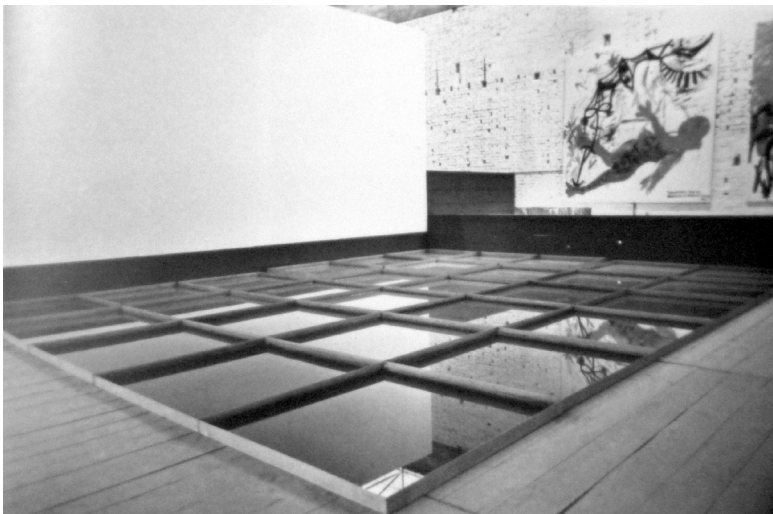


B78. Dalla natura all'arte dall'arte alla natura.
Totem all'ingresso principale della Biennale.
Venezia 1978
ALC

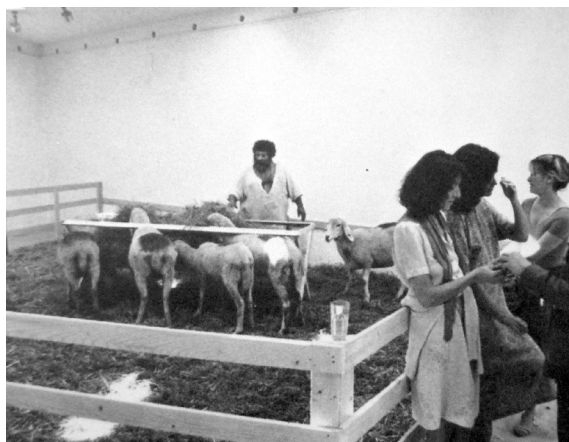


B78. In alto l'opera di Maurizio Nannucci, *Image du ciel*. In basso il *Muro* di Mauro Staccioli.
Venezia 1978
ALC

B78. A sinistra l'opera di Antonio
Paradiso, *Toro e mucca meccanica*.
Venezia 1978
ALC



B78. Sopra Pino Pascali. In basso a sinistra la performance dell'artista israeliano Menashe Kadishman. Le pecore sono poi state portate all'interno del padiglione dove erano esposte come opera.
Venezia 1978
ALC





B78. Due vedute dell'allestimento della mostra *Sei stazioni per artematura. La natura dell'arte* curata da una commissione coordinata da Achille Bonito Oliva. In alto l'opera di John De Andrea. Qui sopra Bonito Oliva esce dalla *Porta* di Duchamp. L'opera fu vittima di un danno: durante l'allestimento un imbianchino, credendo fosse una porta qualsiasi, la imbiancò.
Venezia 1978
ALC



B78. In alto veduta dell'allestimento della mostra fotografica *L'immagine provocata* curata da Luigi Carluccio ai Saloni. In basso veduta dell'allestimento di *Utopia e crisi dell'antinatura. Intenzioni architettoniche in Italia* curata da Lara Vinca Masini e Enrico Crispolti nei Saloni. Venezia 1978
ALC



B78. Il *Carnevale del teatro*, festa finale. Realizzato per la Biennale del teatro '80, il direttore Maurizio Scaparro riprese la festa spontanea avvenuta l'anno precedente che vide rinascere il carnevale a Venezia. La gente, senza alcunchè di organizzato, riempì spontaneamente le strade e le piazze di Venezia. La partecipazione è una lampante eredità del quadriennio 74-77, pur se svuotata di qualsiasi ideologia, mantiene la stessa atmosfera festosa e la voglia di condivisione. È la stessa Biennale che dopo un quadriennio di ideologia e militanza, recupera il carnevale e ne fa ciò che è oggi: l'evento turistico per eccellenza.
Venezia 1980
ALC