



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti
Ca' Foscari - IUAV - Università di Verona

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti
Ciclo XXVI
(Anno di discussione 2015)

Per una biblioteca di immagini del moderno
Storia, ruoli e usi della fotografia d'arte dall'archivio della
Biennale veneziana (1946-1958)

Settore scientifico disciplinare di afferenza:
L-ART/03

Tesi di Dottorato di

Mauro Perosin
matricola 955885

Coordinatore del Dottorato
Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorato
Prof.ssa Francesca Castellani

Co-tutore del Dottorato
Prof.ssa Laura Corti

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio vivamente tutti coloro che mi hanno aiutato nel mio lavoro di ricerca e che sono stati prodighi di attenzione e di ascolto, e in particolare: Michela Agazzi, Chiara Augliera, Emilio Barbera, Vania Battagin, Giovanni Boldon Zanetti, Silvia Canciani, Alberto Cibir, Mario Dalla Costa, Chiara Di Stefano, Grazia Famà, Devis Gastaldon, Susanna Giancolombo, Agnes Kohlmeyer, Giovanni Lista, Margherita Naim, Matteo Pellizzari, Vittorio Pajusco, Vittorio Pavan, Paolo Rusconi, Monica Sommacal, Nico Stringa, Guido Zucconi. Ringrazio il personale dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC) per avermi consentito l'esame dei loro fondi e per le continue attenzioni: Adriana Scalise, Elena Cazzaro, Marica Gallina, Michela Campagnolo, Erica De Luigi, Roberta Fontanin, Michele Mangione, Valentina Da Tos, Lia Durante. Ringrazio il personale delle numerose biblioteche e tra tutte: Biblioteca Centrale IUAV, Venezia; Biblioteca della Biennale di Venezia; Biblioteca di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Padova; Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Venezia; Biblioteca-Archivio di Bassano del Grappa; Biblioteca Comunale di Treviso; Biblioteca di Stato della Repubblica di San Marino. Un ringraziamento particolare ad Alberto Prandi e Tiziana Serena per l'ascolto ed i numerosi e preziosi consigli di metodo sulla cultura visiva e la storia della fotografia. Ringrazio Flavia Casagrande fonte di aneddoti e testimone della stagione culturale della Biennale veneziana degli anni Cinquanta. Un grazie particolare a Lucio Perosin. Desidero esprimere la mia gratitudine a Laura Corti e alla mia relatrice Francesca Castellani per la fiducia, i consigli e le letture critiche della mia tesi. Questo lavoro è dedicato ai miei genitori che, senza mai chiedere nulla in cambio, mi hanno sempre detto sì.

Ai miei genitori

INDICE

Introduzione	p. 5
Note per uno studio comparato tra fotografia d'arte e storia della Biennale	p. 5
<i>Obiettivi</i>	p. 5
<i>Struttura</i>	p. 6
<i>Metodologia e strumenti d'indagine</i>	p. 10
<i>Letteratura e stato degli studi</i>	p. 14
 <i>Parte Prima</i>	
LA POLITICA DELLE IMMAGINI DALL'ARCHIVIO STORICO DELLA BIENNALE VENEZIANA	p. 20
 1. L'origine della fototeca d'arte contemporanea: un affondo sulla stagione 1928-1932	p. 21
1.1 <i>Antonio Maraini "ideatore ed ispiratore" dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea</i>	p. 21
1.2 <i>La "complicità" tra Domenico Varagnolo e Antonio Maraini</i>	p. 42
1.3 <i>L'"indispensabile fototeca" d'arte contemporanea</i>	p. 55
 2. Dal secondo dopoguerra agli anni cinquanta: l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea ed il senso di una fototeca d'arte del moderno	p. 75
2.1 <i>Strategie per una fototeca</i>	p. 75
2.2 <i>Donazioni</i>	p. 98
2.3 <i>1946: "Storia della Biennale". Un libro mai nato per mancanza di fotografie?</i>	p. 103
 3. Il rapporto Biennale-UNESCO ed il ruolo dell'archivio nella divulgazione della fotografia d'arte contemporanea	p. 113
3.1 <i>La politica internazionale della Biennale di Venezia ed i rapporti con l'AICA</i>	p. 113
3.2 <i>Il ruolo della "corrispondenza fotografica" tra la Biennale e l'UNESCO</i>	p. 123
3.3 <i>1950: "Répertoire international des Archives photographiques d'œuvres d'art"</i>	p. 132

Parte Seconda

LA FOTOGRAFIA D'ARTE NE "la biennale di venezia" TRA EDITORIA COLTA ED INTENTI DIDASCALICI p. 138

1. Ruoli e funzioni di una rivista illustrata: "la biennale di venezia" (1950-1958) p. 139

1.1 *La rivista e l'archivio "laboratorio": alcune note sulla cultura visiva degli anni cinquanta* p. 139

1.2 *1950: incipit rivista «nova». Il ruolo di Elio Zorzi e di Rodolfo Pallucchini* p. 147

1.3 *La direzione di Umbro Apollonio ed il sodalizio con Wladimiro Dorigo* p. 167

1.4 *Tra la gestione Pallucchini e la direzione di Apollonio: note per un profilo critico della rivista. Dalla funzione di "informazione" a quella di "orientamento"* p. 174

2. L'uso della fotografia d'arte nella rivista "la biennale di venezia": casi di studio p. 189

2.1 *La fotografia d'arte: un confronto tra la rivista e il catalogo della Mostra* p. 189

2.2 *Il "posto" della fotografia d'arte* p. 195

2.3 *Le campagne fotografiche promosse da Elio Zorzi e Rodolfo Pallucchini tra il 1948 ed il 1950: indagini e percorsi narrativi a partire da alcune fotografie* p. 206

2.4 *L'articolo di Umbro Apollonio: "Lavoro di Viani"* p. 223

2.5 *Le pagine dedicate a Brâncuși: Giuseppe Marchiori e Göran Schildt* p. 230

Apparato illustrativo p. 233

Bibliografia p. 241

Estratto per riassunto della tesi di dottorato p. 323

INDICE DEL SECONDO VOLUME

Materiali della ricerca: documenti ed apparati	p. 1
APPARATO I	p. 7
Raccolta dei documenti	p. 7
<i>Vademecum per la consultazione dell'apparato documentario</i>	p. 9
Raccolta dei documenti – Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico:	p. 11
[I] ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica	p. 13
[II] ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Amministrazione, Atti con titolare, serie 3.5.1.1, Esposizioni Internazionali d'Arte	p. 33
[III] ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1)	p. 45
[IV] ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2)	p. 123
[V] ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere	p. 247
[VI] ASAC, Fondo Storico, attività 1894-1944, serie scatole nere	p. 267
[VII] ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.1, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali 1934-1978	p. 281
[VIII] ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978	p. 287
[IX] ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972	p. 319
[X] ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970	p. 327
[XI] ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi "Venezia opuscoli", 1928-1946	p. 399

[XII]	ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.1, carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio	p. 483
[XIII]	ASAC, Fondo Storico, raccolta di deposito	p. 495
	Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Raccolta documentaria	p. 509
	APPARATO II	p. 513
	Elenco dei fotografi, delle Ditte ed Agenzie fotografiche e delle Istituzioni di cultura cooperanti con la redazione de “la biennale di venezia” per la produzione e l’invio di materiale fotografico	p. 513
	APPARATO III	p. 521
	Indice generale della rivista “la biennale di venezia”	p. 521

Introduzione

Note per uno studio comparato tra fotografia d'arte e storia della Biennale

Obiettivi

Questa tesi, originata dall'interesse per il tema complesso e interdisciplinare della fotografia d'arte, è caratterizzata da un approfondito lavoro di ricerca sul rapporto omologico tra la fotografia e gli studi storico-artistici. Lo studio trae origine da un assunto di fondo: quello di considerare di fondamentale importanza il ruolo che ha avuto l'archivio, le sue fotografie e i suoi apparati illustrativi per la storia della Biennale di Venezia.

I numerosi nuovi documenti rintracciati presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, hanno permesso di conoscere meglio la storia dell'istituzione veneziana ed il ruolo dei suoi dirigenti durante la stagione culturale compresa tra il 1946 ed il 1958, stagione determinante per la definizione della "lingua" del contemporaneo e per l'educazione del pubblico al moderno.

L'analisi è stata condotta avendo come punto di vista privilegiato la fotografia d'arte considerata sotto un duplice aspetto. Da una parte come "strumento progettuale" al centro delle strategie della Biennale, la cui utilità si è dimostrata importante per assolvere ad alcune finalità sia istituzionali che didascaliche e didattiche proprie dell'Ente. La ricerca ha messo infatti in evidenza come, attorno alla fotografia, gli organizzatori abbiano impostato un'autentica "politica dell'immagine", per alcuni aspetti strategica anche nella definizione del ruolo della Biennale nel panorama nazionale ed internazionale. Dall'altra, la fotografia è indagata per la sua valenza di "oggetto fisico"¹. Adottando gli strumenti della filologia, lo studio imposta una riflessione a partire dalle relazioni che intercorrono tra la "traduzione dell'opera d'arte" e il sistema delle arti così come presentato e divulgato nelle iniziative editoriali dell'Ente. Facendo convergere il fitto intreccio di fonti scritte e figurative, storie, temi, istanze, sperimentazioni, l'incontro tra fotografia ed editoria alla Biennale confluisce in un caso di studio calzante per la dimostrazione della tesi sull'uso sperimentale dell'immagine: la rivista "la biennale di venezia"².

A partire dall'analisi del periodico, espressione dell'orientamento dell'Istituzione veneziana e della politica del suo archivio, si è proceduto nell'individuazione di precisi "casi di studio fotografici", emblematici per dimostrare l'impiego della fotografia, dapprima adoperata per la specifica valenza didascalica, poi come "cifra interpretativa", vero e proprio supporto alla necessità critiche presentate nelle sue pagine.

¹ SERENA (2012a), p. 16.

² Per sottolineare il senso di rinnovamento e di "modernità" de "la biennale di venezia", rintracciabile anche nelle accorte soluzioni grafiche, ho deciso di mantenere, poiché filologicamente corretto, in carattere minuscolo la titolazione del periodico.

Questo studio ha quindi come finalità quella di tracciare un percorso storico relativo alla presenza della fotografia d'arte alla Biennale che, sottoponendo la documentazione di prima mano al vaglio di un esame critico, parrebbe confermare la forza storicizzante della fotografia d'arte quale fattore indispensabile e veicolo determinante nella formazione di un pensiero critico del moderno e di un immaginario artistico collettivo.

La fotografia si impone quale fonte primaria per una storia dell'arte radicalmente altra, dotata di una concretezza che è divenuta storia. Un salto di scala per la fotografia che, al di là della sua valenza documentaria, diviene vero "oggetto culturale" e, allo stesso tempo, strumento educativo e critico di precipua rilevanza: una prassi per un'avvertita cultura visiva del moderno coincidente proprio con il momento della nascita dell'archivio della Biennale e dopo la Liberazione, a testimonianza dell'esigenza di uno specifico rinnovamento culturale, con la "rifondazione" della Biennale di Venezia e del suo archivio storico.

Struttura

Il lavoro non poteva esimersi da un'analisi storica dell'archivio della Biennale funzionale agli argomenti di questa tesi. Occuparsi di fotografia per l'arte e di un archivio fotografico³ come luogo di sedimentazione, uso e produzione della fotografia senza dipanare alcune delle vicende storiche della Biennale veneziana, sarebbe stato assai riduttivo dal momento che l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea fu in prima istanza strumento ufficiale e organismo critico della più rilevante manifestazione della cultura artistica in Italia. Questo è dunque l'oggetto della prima parte della tesi.

I capitoli I e II tracciano una storia della fotografia d'arte alla Biennale parallela a quella, proposta in filigrana, del suo archivio e della sua ben più vasta portata. E, per puntare a tale obiettivo, la ricostruzione ripercorre alcune delle motivazioni storico-funzionali sottese alla genesi di una fototeca del moderno, definita da Domenico Varagnolo nell'inedito – importante per questa tesi – *Come s'impianta un archivio = biblioteca d'arte*, come "indispensabile fototeca"⁴. La fototeca dell'archivio storico della Biennale, tesoro incomparabile per la memoria e la conservazione dell'opera, nasce nel 1928, rispondendo alle esigenze stringenti di documentazione più immediata

³ Costanza Caraffa e Tiziana Serena propongono una definizione degli archivi fotografici come "spazi del tutto peculiari in cui si sedimentano non solo fotografie, durante le fasi della loro esistenza, ma soprattutto saperi". Cfr. il numero 106 di "Ricerche di Storia dell'arte", *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, CARAFFA-SERENA (2012), p. 4.

⁴ VARAGNOLO, *Come s'impianta un archivio = biblioteca d'arte* (scritto inedito), p. 9, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo "Archivio storico d'arte contemporanea": corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo. Il documento, 14 veline dattiloscritte che recano numerazione progressiva di pagina 1 a 14, è privo di riferimenti cronologici. Tuttavia, dalla lettura della pagina di esordio (cit.): "Questo Archivio – ormai tutti lo sanno – è già impiantato, e da circa due anni.", è un dato puntuale per suggerire una presumibile collocazione temporale all'anno 1930. D'ora in poi VARAGNOLO (1930 ca).

ma è stata, da subito, la preziosa testimonianza del modo di costruire un'immagine pubblica dell'arte.

La fotografia d'arte, per il suo carattere originario di documentazione intesa come “oggetto sociale”⁵ dai significati e dalle funzioni di “*medium* progettuale”, diviene strumento – da qui la definizione proposta in questa tesi di “politica delle immagini” – la cui utilità si è dimostrata insostituibile quale vettore per l'assolvimento di alcune finalità e prerogative della Biennale stessa. Imprescindibili sono anche i riferimenti ai diversificati ruoli degli organizzatori, tra i quali spiccano per importanza e statura Antonio Maraini, Domenico Varagnolo, Elio Zorzi, Rodolfo Pallucchini, Umbro Apollonio, Wladimiro Dorigo. Tutte queste vicende fittamente intrecciate tra loro che compongono la storia della Biennale, sono l'indispensabile premessa di questa prima parte storica dello studio. La fototeca della Biennale è figlia di un progetto sulla fotografia che ha portato nel tempo alla costituzione, per il settore delle arti figurative, di un “serbatoio visivo del moderno”⁶ quale raccolta dei materiali iconografici di riproduzione delle opere d'arte ma anche di fotografie relative alle manifestazioni dell'Ente come ad esempio fotografie di attualità o di ordinamento museografico delle sale.

Dopo un accenno ad un'iniziativa editoriale mai nata proprio per la mancanza di fotografie, il capitolo III ricostruisce altri episodi particolarmente significativi per la storia della fotografia alla Biennale. Si tratta dell'operazione di politica internazionale avviata dalla Biennale di Venezia, nei primi anni cinquanta, che vede l'UNESCO avvalorare il concetto chiave summenzionato di “politica delle immagini”, un valore aggiunto al ruolo della fotografia d'arte che, intrecciata alla storia istituzionale della Biennale, ha permesso di seguire importanti e originali tracciati narrativi. La messe di documentazione archivistica rinvenuta ed interrogata, segna il convergere dei programmi delle due istituzioni su progetti che pongono al centro la fotografia: è il caso del repertorio sugli archivi fotografici delle opere d'arte (1950)⁷ o del progetto di creazione di un “sistema internazionale di scambi di materiale fotografico”⁸ per l'arte contemporanea che impegnò la Biennale come organismo distributore, come pure della campagna di capillare diffusione e fruizione della cultura artistica tramite la riproduzione fotografica dell'arte, vettore determinante per la formazione di una coscienza del contemporaneo in Italia.

Sulla scorta dei riferimenti al contesto, alla storia e – pur considerando che la presente tesi non si occupa di archivistica – alla vicenda analitica della progressione dell'archivio e della fototeca della

⁵ SERENA (2013b), p. 24.

⁶ CASTELLANI (2010), p. 182.

⁷ UNESCO, *Répertoire international des Archives photographiques d'œuvres d'art – International Directory of Photographic Archives of Works of Art*, Paris, Dunod, 1950.

⁸ Lettera di Umbro Apollonio a Berto Lardera, Venezia, 5 ottobre 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 9, fascicolo: “L”.

Biennale⁹, a partire dai documenti d'archivio funzionali per la comprensione della fisionomia, delle scelte d'archivio e del ruolo della fotografia d'arte, l'attenzione si sposta, nella seconda parte della trattazione, sull'analisi della rivista "la biennale di venezia", organo ufficiale dell'Ente. Infatti tra le numerose iniziative editoriali della Biennale edite a partire dal 1948 (cataloghi ufficiali della rassegna, opuscoli di propaganda, periodici), l'oggetto rivista è più che mai indicativo per intercettare sia le vicende dell'esposizione che gli aspetti del dibattito artistico italiano ed internazionale. Mentre nei cataloghi della mostra le illustrazioni impiegate si attesteranno sempre su di un repertorio d'immagini di riproduzione delle opere in bianco e nero, a guisa di elenco e mero supporto mnemonico per l'osservatore, la rivista "la biennale di venezia", se analizzata dal punto di vista del sistema delle immagini, impegna la fotografia non come semplice sistema di "riproduzione" delle opere d'arte, ma chiaramente anche come cifra interpretativa, punto di raccolta degli obiettivi della storia e della critica d'arte. L'utilizzo della fotografia nella rivista "la biennale di venezia", come si evince dai casi di studio selezionati in questa tesi in base al peso dei materiali che la ricerca ha restituito, rivela che il periodico fu pensato come uno strumento di "politica in atto" e punto di vista privilegiato a dimostrazione dell'efficacia rappresentativa della fotografia d'arte, in un connubio tra testo e immagine atto a collocare l'opera in una precisa giustificazione storica. Ad emergere infatti è il peso delle scelte d'archivio che non è un inerte deposito d'immagini ma che utilizza la fotografia come strumento di promozione delle istanze critiche. Il modello editoriale de "la biennale di venezia" si caratterizza sin dal numero d'esordio (luglio 1950) per l'interposizione al testo di un ricco numero di illustrazioni, sia in bianco e nero che a colori, ottenute con i migliori accorgimenti tecnici di stampa dell'epoca e si contraddistingue sempre per le soluzioni grafiche aggiornate.

Il capitolo I di questa sezione delinea il ruolo avuto da Rodolfo Pallucchini e da Umbro Apollonio nella regia editoriale e mette in luce la strategia del periodico che abbraccia dapprima – sotto la segreteria di Pallucchini – una funzione didascalica¹⁰ per promuovere la conoscenza delle opere presentate in Biennale, ma che diviene poi, con il passaggio del testimone ad Apollonio, uno dei più efficaci vettori delle urgenze della nascente critica militante.

Nel capitolo II vengono ricostruiti la genesi e l'impiego di alcune fotografie che si contraddistinguono non solo per la loro *mise en page*, ma anche per il peso delle scelte operate nel

⁹ L'esistenza di uno studio specifico sugli aspetti gestionali della fototeca ASAC è stato lo stimolo per strutturare la ricerca di dottorato su traccati critici distinti da quelli già percorsi nella tesi specialistica di Federica Mariani: *La fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Analisi gestionale dal 1928 al 2006*, tesi di Laurea specialistica, Università Cà Foscari di Venezia A.A. 2007-2008. La tesi di Mariani ha fatto emergere le motivazioni storico-funzionali della fototeca; il capitolo terzo è dedicato all'analisi gestionale della fototeca, mentre il quarto capitolo offre una panoramica delle collaborazioni tra la Biennale i fotografi e gli studi fotografici. Tra tutti: Tommaso Filippi, Reale Fotografia Giacomelli, Foto Ferruzzi, Cameraphoto (già Interfoto) e Lorenzo Capellini. Cfr. MARIANI (2007-2008). Sulla fototeca ASAC si vedano inoltre: SCALISE (2006), SCALISE (2008).

¹⁰ Francesca Castellani insiste sulla differenza tra "cronaca" ed "informazione forte" attraverso le pagine del periodico. Cfr. CASTELLANI (2010), p. 182.

loro uso e riuso. Prendendo spunto dall'analisi di alcune fotografie, il presente studio mette a fuoco il ruolo della fotografia e la sua trasformazione: aspetti rilevanti che concorrono a generare una sorta di storia della fotografia parallela a quella dell'arte.

È il caso delle campagne fotografiche di visite in studio agli artisti (ordinate tra il 1948 e il 1950 da Rodolfo Pallucchini e realizzate – al momento della ripresa fotografica – sotto la regia di Elio Zorzi, delle quali la ricerca porta alla luce le delibere), che si proponevano di aggiornare mediante la fotografia, in “chiave storicistica”, la fototeca dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, con servizi fotografici *ad hoc* dedicati ai grandi maestri dell'arte (qui si porta ad esempio l'analisi di una fotografia di Matisse a lavoro e realizzata dal fotografo Dino Jarach della veneziana Interfoto nel marzo del 1948). Queste campagne fotografiche miravano a documentare la giovane scena artistica italiana per presentarla nelle pagine della rivista con una grafica sperimentale ed aggiornata, ispirata anche alle formule del neorealismo così come divulgato dai rotocalchi.¹¹

La ricostruzione di alcune pagine testimoniali mi ha permesso poi di ripercorrere alcune vicende legate alla collaborazione tra la Biennale e l'Agenzia fotografica Camerafoto, la cui importanza è dimostrata dai servizi fotografici relativi alla documentazione delle sculture di Alberto Viani. Le fotografie di queste ultime si prestano ad un'analisi poiché, oltre ad essere la dimostrazione del lavoro di sguardo da parte dei fotografi, le stesse sono utilizzate per illustrare l'articolo di Umbro Apollonio (molto tagliato sull'immagine) *Lavoro di Viani* nel n. 31 del 1958 e sono il chiaro esempio di “seriazione” della fotografia d'arte e delle pratiche di scelta ed utilizzo del *mezzo* da parte degli attori dell'archivio. Per Apollonio invece che attua la selezione, le fotografie sono in grado di interpretare il messaggio che l'artista liberamente aveva creato. Esse costituiscono l'emblematico esempio della scelta raffinatissima di accompagnare l'articolo con fotografie in bianco e nero stampate su carta semi-patinata ricca di alogenuri d'argento, per la perfetta “traduzione” dell'opera d'arte ripresa. Le stesse sono anche un esempio dell'incontrastata fortuna del bianco e nero inteso dai curatori quale filtro per l'esatta rispondenza iconologica dell'opera, forse a discapito del colore¹².

Tuttavia, per sottolineare l'importanza delle scelte della redazione del periodico, va detto che l'utilizzo di fotografie di riproduzione a colori delle opere d'arte fu al centro della strategia nell'uso dell'immagine d'arte della rivista. Infatti al colore è riservato un peso specifico tutt'altro che secondario e sarà adoperato dai redattori per riaffermare le funzioni didascaliche e divulgative del

¹¹ Un apporto metodologico e bibliografico importante per questa tesi è offerto dai risultati del PRIN 2008 dal titolo “La moltiplicazione dell'arte e le sue immagini. La cultura visiva in Italia nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”, dedicato all'importanza dell'illustrazione fotografica dell'arte del Novecento nei rotocalchi. I contributi dei singoli studiosi sono raccolti nel volume *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*. Cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

¹² Anche l'utilizzo di fotografie di riproduzione a colori delle opere d'arte è, a mio avviso, risultato di una scelta critica oltretutto redazionale. La presentazione di opere stampate a piena pagina, talvolta alloggiate all'inizio del fascicolo e prive di commento, sono pur sempre un modo di veicolare un'informazione critica dell'arte. Sull'argomento del colore nella riproduzione delle opere d'arte, la sua percezione e ricezione nel primo Novecento e nel secondo dopoguerra sono da considerare quale punto d'inizio di una riflessione critica e storiografica i saggi di Daniele Torcellini. Cfr. TORCELLINI (2009) e TORCELLINI (2010).

moderno attraverso il canale della rivista, guida per la finalizzazione ed il riconoscimento dei lemmi stilistici delle opere d'arte considerate.

Oltre ai suddetti aspetti, in questo passaggio della trattazione, viene riservata attenzione anche al dibattito sulla riproduzione delle opere d'arte, dibattito che sarà inoltre ospitato nelle pagine de "la biennale di venezia".

La "trasformazione" della fotografia nei *casi exempla* individuati – cioè il suo passaggio da oggetto a "immagine" dell'arte riprodotta, sino al suo allestimento in pagina – è la chiave d'indagine scelta non solo per conferire a queste testimonianze della cultura materiale il giusto riscontro critico e bibliografico, ma altresì per discernere l'uso e la cura che gli intellettuali mettevano – si badi, non tutti storici dell'arte *tout court* – nell'impiego della fotografia di riproduzione come considerevole aspetto della "politica delle immagini" della Biennale, talora volta a privilegiare la presenza della fotografia sulla funzione narrativa dell'arte: una costante metodologica che rese la fotografia uno strumento scientifico di prim'ordine per valorizzare i contributi critici presentati.

Metodologia e strumenti d'indagine

Il presente studio esce, per una coincidenza significativa, in un momento segnato da un particolare interesse per la fotografia d'arte. La recente letteratura teorica e filologica dedicata al tema ha portato alla progressiva uscita dalla situazione provvisoria nella quale versava il settore, consolidando una metodologia d'indagine dei materiali visivi che vengono interrogati non più in forma accessoria o per la loro valenza documentaria, ma come oggetti del discorso storiografico.

L'assunto di fondo alla base di questo studio è comunque autonomo e poggia da una parte sull'interesse per il tema e dall'altra sulla personale esperienza lavorativa svolta a diretto contatto con la preziosa ed incomparabile raccolta di fotografie sull'arte contemporanea conservata all'ASAC, rivelatasi elemento determinante per la costruzione di una specifica metodologia d'approccio alla tematica proposta.

All'esperienza maturata sul campo e agli studi di Dottorato si accompagna, inoltre, una formazione avviata alla Facoltà delle Arti dello IUAV di Venezia dove ho potuto affinare le mie conoscenze sul binomio storia dell'arte-fotografia e immagine dell'arte, nella sua duplice valenza di "traduzione-riproduzione" delle opere e come testo figurale dotato di una precisa autonomia.

La tesi è frutto di una ricerca accorta sui materiali d'archivio inediti, sia manoscritti che figurativi, ed è stata condotta a vivo contatto con le diverse fonti che – sottoposte a serrata verifica metodologica in relazione al tema prescelto – sono state tra loro collegate in modo da far risaltare la fotografia non come fonte di grado inferiore, bensì come fattore interpretativo di parte della storia dell'Ente veneziano e della sua gestione.

Il periodo storico esaminato va dal 1946 al 1958 e questo asse temporale è indicativo di una precisa scelta di campo. Rispetto alla storia della Biennale infatti esso coincide con un'attenta revisione dei

valori della cultura figurativa che avranno nella manifestazione veneziana uno dei luoghi di attuazione e di affermazione. Il periodo è centrale anche per la ripresa del ruolo educativo della Biennale: un'istanza di fondamentale importanza a testimonianza dell'urgente bisogno di sviluppare un'immagine pubblica dell'arte e una diffusa coscienza del moderno in Italia. Anche la fotografia d'arte concorrerà a suscitare un interesse diffuso rivolto alla formazione di un pubblico nuovo.

Inoltre questo lavoro di ricerca risponde a quella che, per la storia della fotografia – in particolare nel contesto cronologico di indagine a cavallo tra il secondo dopoguerra e gli anni '50 – è divenuta un'esigenza storiografica: quella cioè di avere a disposizione una documentazione riguardante la fotografia in grado, da una parte, di tracciare una storia della fotografia d'arte parallela agli scopi della Biennale e del suo archivio storico; dall'altra di ricomporre alcuni aspetti del panorama visivo e confermare la forza del *medium* nelle sue declinazioni di “fotografia per l'arte” e di puro “commento” quale prolungamento del discorso storico. Il limite cronologico posto attorno alla fine degli anni cinquanta nella cultura visiva coincide con la progressiva “volgarizzazione” dell'arte mediante la fotografia che vede, nell'ambito dell'editoria artistica, l'incontrastata diffusione dell'immagine dell'arte mediante operazioni di vasta portata e diffusione. L'editoria d'arte vedrà infatti la progettazione di collane a colori per il grande pubblico – nel 1963, usciranno i fascicoli de *I maestri del colore* editi da Fabbri –, e il fenomeno delle riviste d'arte corrisponderà sempre di più alle aspettative di un pubblico fatto sempre più di osservatori. A tutto questo si aggiungerà anche il *boom* della stampa del circuito privato delle gallerie d'arte che, tramite i loro supplementi periodici, contribuiranno a determinare, parallelamente ai propri intenti commerciali, un rapido mutare delle condizioni del gusto nella fruizione artistica mediante il consumo delle immagini.

Ma la fine degli anni cinquanta è anche il periodo che vede manifestarsi una profonda mutazione del gusto che porterà alla nascita, nella cultura della comunicazione, della cosiddetta civiltà dell'immagine. Proprio in questo periodo si assisterà ad un'attenzione sempre più accentuata per una comunicazione imperniata sulla fotografia d'arte, ritenuta come uno dei vettori più efficaci per la veicolazione del farsi dell'arte. È qui che il cambio di funzione della fotografia d'arte mette in risalto il suo valore storico e critico. Importantissimo documento sulle tendenze e le personalità del mondo dell'arte, la fotografia può essere indagata anche nelle diverse modalità con le quali le opere d'arte furono presentate, legittimate e valorizzate sui giornali, offerte alla fruizione del vasto pubblico, imponendosi in definitiva come strumento per la diffusione dei nuovi valori estetici.

Il perimetro geografico è invece definito dalla Biennale di Venezia. Proprio per la compresenza di problematiche legate sia alla storia dell'istituzione veneziana (in particolare al suo archivio e fototeca) che al ruolo dei suoi organizzatori e dirigenti, la tesi coniuga la ricostruzione storica con considerazioni legate allo specifico fotografico (senza voler entrare nel merito dei problemi epistemologici cui certamente è relazionata la fotografia), unitamente all'intreccio con i dati e i numerosi materiali emersi dalla ricerca condotta presso l'archivio ASAC: fotografie, corrispondenza d'archivio, repertori, cataloghi, manoscritti, dattiloscritti e stampa. Il testo è concepito come un intreccio tra fonti eterogenee che, intersecate tra loro, dipanano il ruolo della

fotografia dentro all'archivio e concorrono inoltre a sostenere la caratura del periodico esaminato. Sulla base di questa prospettiva è stato impostato un necessario raccordo con la storia dell'archivio, punto di vista favorevole per applicare una metodologia basata sulla convivenza di fonti d'archivio che sfociano poi anche nel filone della pubblicistica ufficiale dell'Ente dove la narrazione è fatta dalle fotografie che, sottoposte al processo di trasformazione ed utilizzo, hanno nell'archivio della Biennale il loro riferimento contestuale e progettuale.

Questa scelta di campo contribuisce anche a gettare una luce sul variegato e sfaccettato archivio ASAC ed in particolare obbliga ad una riflessione sulle tante difficoltà incontrate nell'elaborazione della notevole messe di materiale documentario raccolto attorno al nucleo della fotografia d'arte, a motivo anche della pesantezza delle scelte politico-organizzative della Biennale, del suo archivio e dei suoi operatori. Alla luce di questo specifico approccio, nella seconda parte della trattazione, il metodo storico-filologico adottato mi ha permesso di approdare, sulla base dell'importanza e dell'inoppugnabilità dei documenti indagati, ad alcune importanti considerazioni critiche sull'uso e la trasmissione della fotografia d'arte nonché sul processo, la genesi e l'evoluzione della rivista illustrata "la biennale di venezia": uno strumento fondamentale per sperimentare un metodo di lettura dell'arte tramite la fotografia di riproduzione allestita nelle sue pagine.

I documenti di prima mano emersi contribuiscono ad approfondire la storia dell'istituzione veneziana a partire dal suo archivio e dalle scelte editoriali fatte e permettono di ricostruire le scelte redazionali tracciando una storia parallela corrispondente a quella dei diversi "attori" coinvolti nella realizzazione della rivista e quindi nel processo di "traduzione" in immagine della fotografia: le tipografie di riferimento, il ruolo dei grafici-impaginatori che aiutavano i redattori nella selezione e "meditazione visiva" delle fotografie e ne definivano il taglio e la loro ripresentazione nel testo.

Nel caso dell'analisi delle fotografie d'arte individuate si è proceduto, sempre sulla base dell'intreccio delle fonti, con il mettere in evidenza una particolare angolazione che riguarda gli usi della fotografia delle forze in campo. È il caso della produzione *ad hoc* di eventi fotografici o di alcune specifiche fotografie sottoposte al processo di selezione e "trasformazione", dentro il contesto istituzionale, poi ospitate nelle pagine della rivista.

Il lavoro di ricerca dunque ha permesso di ricostruire una storia della Biennale "altra" rispetto agli studi "classici" dedicati all'istituzione veneziana e sino ad ora poco considerata, basata sull'importanza della fotografia d'arte come fattore e misura d'indagine privilegiati.

In nome di questa prospettiva, la fotografia d'arte è trattata come oggetto dotato di una sua specificità. Metodologicamente viene esplorato il contesto delle scelte d'archivio: è il caso delle potenzialità narrative della fotografia a ricostruzione degli articoli de "la biennale di venezia" ove la fotografia assurge al ruolo primario di "presentazione" e "verbalizzazione visiva" di alcune istanze della critica d'arte. Qui il punto centrale fu l'estensione popolare della conoscenza artistica che vide nella fotografia uno degli strumenti più efficaci di attuazione.

Mentre nella prima parte dello studio si tracciano le linee portanti per una storia della fotografia d'arte alla Biennale tra gli anni quaranta e gli anni cinquanta, comprendente un'indispensabile premessa al triennio 1928-1930, dove, accanto alla genesi ed alla progressione dell'archivio,

acquisiva spazio una fototeca d'arte del moderno, nella seconda parte invece viene indagata l'esperienza editoriale più significativa dell'intera storia della Biennale e in questa sede si mettono in luce tutti i punti cruciali della ricerca: che vanno dallo spoglio della rivista allo spoglio d'archivio attraverso i documenti inediti fotografici e di stampa, il doppio registro appunto di questo lavoro. Questa tesi, a testimonianza della necessità metodologica di dialogo tra testo e documenti, affianca alla ricostruzione storico-critica della prima parte, una ricca messe di fonti d'archivio ordinate nel secondo volume.

Facendo convivere il doppio binario di storia della Biennale e dei metodi dei *visual studies* nell'analisi dei casi di studio affrontati, nella seconda parte lo studio interroga fonti che sino ad oggi erano, dal punto di vista della storia della fotografia, inesplorate. Ne sono esempio i numerosi documenti relativi alla fase di ideazione dei contenuti, i menabò grafici, gli originali fotografici arricchiti nel *verso* da didascalie sapienti e da annotazioni manoscritte per la riduzione delle immagini ed infine il ruolo dei curatori coinvolti: organizzatori, storici dell'arte e grafici. Tutti documenti che contribuiscono ad interrogare la fotografia per la sua valenza di "oggetto materiale"¹³ così come proposto da Tiziana Serena, sul quale "oggetto sociale"¹⁴ è sedimentato un sapere sui materiali stessi prima di essere lavorati e trasformati sino alla loro impaginazione. Suffraga metodologicamente l'asserzione succitata un passaggio della stessa Tiziana Serena in *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, dove afferma che "l'approccio alla materialità delle fotografie si pone come strategia d'interpretazione e verifica delle sorgenti conoscitive della disciplina della storia della fotografia, ovvero del valore di fonte in sé degli oggetti fotografici."¹⁵

Nell'organizzazione del testo ho cercato di mantenere vivi i due approcci di studio, sfruttando la pratica sul campo e l'esperienza scientifica maturata a contatto con le fonti, arricchite anche da continue sollecitazioni teoriche riguardanti l'intreccio tra studi storico-artistici e la fotografia d'arte fino alla ricostruzione della letteratura scientifica riguardante lo specifico della riproduzione delle opere d'arte, anche se fino all'oggi la disciplina si è soffermata per lo più sulla fotografia d'arte antica. Il tutto è confluito in una bibliografia alfabetica con la successione cronologica delle voci, disposte, all'interno della stessa lettera, in ordine cronologico ascendente. La bibliografia, oltre a rispecchiare il passaggio logico tra testo e note, recepisce l'aggiornamento degli ultimi studi sulla problematica della fotografia d'arte a livello sia nazionale che internazionale, anche se non si è potuta impostare né con criterio anglosassone né per singoli capitoli proprio per la convivenza di tracciati storiografici e critici così fortemente intrecciati tra loro. Il corredo fotografico fatto in digitale è ospitato invece alla fine delle pagine di testo. Nella parte argomentativa, al testo vengono

¹³ SERENA (2012c), p. 55.

¹⁴ SERENA (2013b), p. 24.

¹⁵ SERENA (2012a), p. 17.

intercalate immagini delle fotografie considerate e della rivista “la biennale di venezia” riproposte in doppia pagina proprio per la restituzione della dinamica di fruizione del periodico stesso.

La metodologia di ricerca per una compiuta analisi del tema e del caso di studio individuato non poteva prescindere dalla consultazione dei fondi archivistici del “Fondo Storico” e della fototeca ASAC. Lo spoglio d’archivio, risultato di un’attenta selezione dei documenti riguardanti la fotografia d’arte alla Biennale, è frutto di un lavoro di ricerca pluriennale e la selezione è stata condotta sulle numerose serie archivistiche del Fondo Storico ASAC.

Per arricchire l’indagine, infine, ho ritenuto di fondamentale importanza far confluire gli oltre duecento documenti d’archivio selezionati durante il lavoro di analisi in un corposo apparato: trama e ordito di questo studio dove tutti i documenti considerati sono trattati filologicamente e riportati con i relativi riferimenti originari.

Approfondendo inoltre lo spessore della correlazione tra la fotografia e la rivista della Biennale, ho proposto un elenco dedicato ai fotografi e alle ditte fotografiche specializzate nella riproduzione delle opere d’arte coinvolti dalla redazione de “la biennale di venezia”. E, per sottolineare il peso dell’iniziativa editoriale, ho continuato il lavoro con l’elencazione degli indici della rivista, riproposto nella sua interezza dal primo all’ultimo fascicolo (1950-1971), utile per la comprensione degli orientamenti del gusto e della storia delle arti contemporanee in Italia.

Letteratura e stato degli studi

In questa sede si desidera fornire un sintetico quadro aggiornato del panorama delle ricerche fondamentali portate in appoggio alla mia riflessione che negli ultimi tempi hanno visto al centro della riflessione storiografica il tema dell’archivio fotografico e della fotografia d’arte.

Come abbiamo affermato in un passaggio precedente, la metodologia della ricerca è costituita dall’intreccio dei documenti di prima mano emersi dalla ricerca d’archivio con continue sollecitazioni teoriche. Ciò rende necessario tenere attive due direzioni di ricerca: un’apertura sulle problematiche dell’archivio (I parte) e un’indagine sul ruolo della fotografia e dell’immagine mediante una focalizzazione stretta sulla rivista “la biennale di venezia” (II parte).

La possibilità di appoggiarsi ad una letteratura specifica frutto del dibattito di recente formulazione ha determinato il corso delle indagini e della ricerca, condotta sul caso di studio dell’archivio della Biennale di Venezia, ed ha permesso di ricostruire – soprattutto a partire dalla corrispondenza – un percorso storiografico parallelo e funzionale agli scopi della più importante manifestazione artistica italiana che intreccia nuove modalità figurative alle biografie personali dei suoi organizzatori.

Oltre ai punti di vista offerti dagli studi settoriali, gli strumenti d’indagine sono costituiti anche dalla manualistica e dalla stampa periodica del tempo relativa alla fotografia di riproduzione delle opere d’arte, fino alle numerose declinazioni con altre tipologie editoriali di veicolazione dell’arte pubblicistica di carattere artistico, compreso anche il ricorso a fonti eterogenee come riviste non

propriamente di settore. Proprio legata a questo aspetto, una prospettiva storiografica differente è offerta dall'importante volume *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi* che si propone di considerare la documentazione visiva dei rotocalchi (ovvero le immagini fotomeccaniche delle opere d'arte) come fonti primarie della storiografia e veicolo della conoscenza artistica per il grande pubblico. È questo un punto d'inizio anche per lo studio delle strategie di fruizione e veicolazione del moderno attraverso i rotocalchi che, in linea con il mutamento del gusto e con la storia del costume, avevano "umanizzato" e veicolato (rendendo popolari mediante la narrativa per immagini, anche su modello straniero, brani d'arte contemporanea che chiedevano comprensione) generi fotografici e visioni codificate come il ritratto, la visita allo studio d'artista, ma anche una certa normativa nell'interpretazione della figura umana dell'artista stesso.

Per lo specifico contesto cronologico indagato in questa tesi si sono rivelati di notevole interesse i risultati dell'unità di ricerca fiorentina dedicata agli anni cinquanta. Un tratto comune con le ipotesi di questo studio si ritrova nella valenza didascalica della fotografia d'arte quale vettore per la trasmissione delle istanze del moderno¹⁶.

I contributi apparsi nel numero 11 della rivista "Studi di Memofonte", dal titolo *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*¹⁷ sulla scorta dei risultati raccolti in *Arte moltiplicata* si propongono di assumere una prospettiva storiografica insolita che indaga la fotografia nella "lunga durata"¹⁸ seguendola nella sua vita attraverso la sua moltiplicazione. La "trasformazione" della fotografia è al centro della metodologia adottata da Lucia Valente per ricostruire la "biografia politica dell'oggetto fotografico"¹⁹ a partire dall'analisi dell'impiego del mezzo nella rivista illustrata della CGIL "Lavoro" indagata anche sotto la lente del suo archivio. Lucia Valente si propone di considerare la fotografia per la sua valenza "biografica"²⁰: aspetto che trova immediata premessa teorica nei saggi di Tiziana Serena che propone di considerare la fotografia come "oggetto fisico"²¹, testimonianza "oggettuale e materiale"²². La fotografia reca in sé, nel supporto, la storia degli usi che sono stati

¹⁶ La tesi sostenuta in particolare nei saggi di MESSINA (2013), VENTRONI (2013) e SERENA (2013) in CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

¹⁷ Cfr. CINELLI-SERENA (2013).

¹⁸ Ivi, *Editoriale*.

¹⁹ VALENTE (2013), p. 82.

²⁰ IBIDEM. Parla di "biografia sociale della fotografia" Marta Binazzi nel suo studio sulla "trasformazione" e la "moltiplicazione" della fotografia *Lamentatrice* di Franco Pinna. Binazzi riprende a sua volta l'espressione da Elizabeth Edwards – vedi EDWARDS-HART (2004) – e da Igor Kopytoff – vedi KOPYTOFF (1986) – Cfr. BINAZZI (2013), p. 178. Come ha scritto Costanza Caraffa, per Elizabeth Edwards le fotografie sono "oggetti materiali che esistono nel tempo e nello spazio, dotati di una loro biografia che si esplica in gran parte – ma non solo – all'interno dell'archivio". Cfr. CARAFFA (2012), p. 38.

²¹ SERENA (2012), p. 15.

²² IBIDEM.

fatti, il lavoro del tempo, le manipolazioni e le trasformazioni dello sguardo e dell'azione dei diversi attori che su di essa hanno agito.

Così interrogate, le vicende della storia dell'istituzione veneziana, del suo archivio e della fototeca si sono rivelate feconde nel dimostrare che la fotografia d'arte, oltre ad essere uno strumento scientifico, diviene anche un mezzo che permette di comprendere a fondo alcune delle ragioni che giustificano il ruolo dell'immagine fotografica in una trama che coinvolge la "missione" stessa della Biennale.

Un altro livello di analisi metodologica è fornito dalle letture specialistiche sugli orizzonti d'indagine considerati a partire dallo spoglio del periodico "Visual Resources. An International Journal of Documentation", che lavora sul binomio disciplina della storia dell'arte e l'immagine. Attraverso l'analisi di specifici casi di studio, lo scopo della rivista è quello di dimostrare come le immagini di riproduzione dell'arte (compresa architettura ed archeologia) siano uno stimolo visivo importante per la fruizione dell'opera o del manufatto considerato. Infatti le immagini di riproduzione estendono le possibilità di immaginazione ed aprono a possibili aspetti di ricezione (*Wirkung*) dell'arte stessa. Di notevole importanza il volume, a cura di Helene E. Roberts, *Art History through the Camera's Lens*²³ che raccoglie i contributi degli studiosi che hanno lavorato sul rapporto tra storia dell'arte e fotografia. Antesignano degli studi dell'illustrazione dell'arte del XIX Secolo è Anthony Hamber, cui si deve il volume "*A Higher Branch of the Art*": *Photographing the fine Arts in England, 1839-1880*²⁴ che pone l'accento sul ruolo e l'evoluzione della riproduzione d'arte nell'editoria artistica. Tra i contributi più recenti sulla tematica sia da considerare anche il catalogo *Art and the Early Photographic Album* a cura di Stephen Bann²⁵.

Per tracciare un profilo bibliografico sul tema della riproduzione fotografica delle opere d'arte nel suo momento aurorale indubbio merito va allo studio condotto da Massimo Ferretti, Alessandro Conti e Ettore Spalletti ed apparso nel catalogo della mostra *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*²⁶. Il passaggio dalle tecniche di stampa e traduzione incisoria alla fotografia ed il fitto intreccio con la storia dell'editoria artistica trova riscontro nel fondamentale saggio di Ettore Spalletti *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*²⁷, in cui, accanto all'analisi storiografica delle attitudini visive nella condotta della fotografia d'arte, alla parola "riproduzione", Spalletti insiste sul concetto di "copia" e "traduzione" dell'opera d'arte fotografata, di gusto tardo settecentesco, quando ancora condotta per mano dell'artigiano.

²³ ROBERTS (1995).

²⁴ HAMBER (1996a).

²⁵ BANN (2011).

²⁶ FERRETTI-CONTI-SPALLETTI (1985).

²⁷ SPALLETTI (1979), p. 457.

Le ricerche condotte in questi ultimi anni hanno avuto il merito di aprire la pista a diversi campi d'indagine ed hanno contribuito all'asestamento metodologico della storia della fotografia e dell'archivio fotografico come oggetto specifico all'interno delle discipline storico-artistiche.

L'indagine intorno alla questione ermeneutica dell'archivio fotografico è al centro dei contributi scientifici di Tiziana Serena, in particolare dei saggi *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da "outils pratiques" a "outils intellectuels"*²⁸, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*²⁹, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*³⁰, *Le parole dell'archivio fotografico*³¹, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*³². Questi saggi sono di guida e supporto per osservazioni circa il potenziale epistemologico dell'archivio in relazione agli aspetti della fotografia d'arte a dimostrazione delle finalità storico-critiche della Biennale e del ruolo esercitato dal suo archivio quale veicolo per la conoscenza dell'arte. In tal modo il ruolo "sociale" dell'archivio fotografico, definito dalla Serena come "dispositivo"³³, si offre come "strumento visivo per eccellenza che si affianca a sostegno della ricostruzione storico-artistica"³⁴.

L'archivio, luogo dell'accumulazione di sapere e centro di selezione e di elaborazione del patrimonio della Biennale, e la sua fototeca (che, negli anni '50, conservava la documentazione forse più rara sull'arte contemporanea rispetto al coevo contesto archivistico-museale) si pongono come esemplari per la ricostruzione del ruolo dell'immagine fotografica, sintomo di una cultura *in fieri* a dimostrazione del problema culturale sviluppatosi attorno alla fotografia d'arte e alla sua efficacia rappresentativa al centro dei ragionamenti della *governance* della Biennale.

La letteratura sull'archivio fotografico e una bibliografia di confronto sono altresì prese in considerazione nella ricostruzione storica delle vicende e dell'evoluzione della fototeca della Biennale, dove – senza entrare negli specialismi della disciplina archivistica – si accenna pure alle pratiche di sedimentazione delle fotografie, anche attraverso la messa in relazione con il coevo panorama museale per aprire riferimenti utili alla contestualizzazione.

Il volume a cura di Costanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*³⁵, raccoglie importanti contributi che permettono di capire meglio il ruolo, l'evoluzione ed il potenziale epistemologico dell'archivio fotografico, ma anche gli usi strumentali della fotografia per gli storici dell'arte nelle diverse cornici istituzionali. Ad esso si aggiungono i numerosi

²⁸ SERENA (2014).

²⁹ SERENA (2013b).

³⁰ SERENA (2012c).

³¹ SERENA (2012b).

³² SERENA (2010).

³³ Si vedano SERENA (2010) e SERENA (2013), p. 32.

³⁴ SERENA (2014), p. 64.

³⁵ CARAFFA (2011).

contributi raccolti precedentemente nei volumi a cura di Tiziana Serena *Per Paolo Costantini. Fotografie e raccolte fotografiche* e *Per Paolo Costantini. Indagini sulle raccolte fotografiche*³⁶.

La cornice teorica suffraga l'ipotesi metodologica d'indagine, applicata in questa tesi, di una lettura della fotografia d'arte come oggetto dotato di una sua specificità materiale che pone numerosi nuovi interrogativi circa il suo *status* di documento potenziato dell'opera, ma contemporaneamente di oggetto vivo la cui "biografia" è attestata dall'importante documentazione archivistica rinvenuta. Dal punto di vista della sfera figurativa e della storia dell'illustrazione per l'arte – quindi dell'incrocio tra storia dell'arte e storia dell'editoria artistica – è da segnalare la ricerca condotta dalla Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la supervisione di Massimo Ferretti, direttore del Laboratorio di Arti Visive della Normale. La ricerca converge in uno studio integrale e sistematico dedicato alle illustrazioni e ai contenuti della rivista "Emporium"³⁷ confluiti in "*Emporium*" – *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*. Qui la rivista è indagata come un "sistema di immagini"³⁸, che utilizza la fotografia d'arte (soprattutto tavole a colori fuori testo) in modo sapiente per promuovere e divulgare la conoscenza delle opere.

Importanti, quale serbatoio d'informazioni sulla tipologia editoriale delle riviste d'arte sono pure i contributi a cura di Gianni Carlo Sciolla e raccolti in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*³⁹, nonché gli atti raccolti da Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*.

Per quanto concerne la storia dell'istituzione, in nome dell'originale prospettiva che il presente lavoro apporta rispetto agli studi "classici" sulla Biennale, non si è potuto prescindere dall'aggiornamento necessario a diversi livelli, bibliografico e critico, soprattutto quando si fa riferimento all'operato degli organizzatori: su tutti Maraini, Varagnolo, Zorzi, Pallucchini, Apollonio e Dorigo. Mentre si tiene conto dell'esiguo numero di contributi dedicati (contestualmente alla storia della Biennale) soprattutto a Elio Zorzi e Umbro Apollonio – per cui si prendono in considerazione il peso ed il valore dei documenti d'archivio attestanti il loro operato – sono stati utili a definire il contesto complessivo del loro profilo contributi talvolta inediti, pubblicazioni, tesi. Inoltre il presente studio si attiene strettamente all'orizzonte dell'archivio fotografico dell'ASAC. La puntualità al riferimento principale dell'ASAC mi ha permesso di mantenere un raggio d'azione relativamente lungo sui materiali interrogati e sulle personalità degli attori senza di questi affrontare il capitolo degli archivi privati dei due storici dell'arte, anche a causa della loro parziale inaccessibilità.

³⁶ SERENA (1999a), SERENA (1999b).

³⁷ BACCI-FERRETTI-FILETI MAZZA (2009).

³⁸ FERRETTI (2009), p. IX. Si veda anche TORCELLINI (2009), *L'Istituto italiano d'Arti Grafiche*.

³⁹ SCIOLLA (2003b).

Per quanto concerne invece il magistero di Pallucchini, la critica si è soffermata a sufficienza soprattutto per chiarire il rapporto del modernista con il contemporaneo, anche in relazione alla sua attività di segretario generale della Biennale di Venezia, aspetto su cui sono intervenuti Maria Cristina Bandera, Giorgio Nonveiller, Giuseppina Dal Canton, Francesca Castellani e Giuliana Tomasella che cura il fondamentale volume critico *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*.⁴⁰ Non sono inoltre da sottovalutare i contributi dedicati alla storia della critica d'arte di Giuliana Tomasella e Sileno Salvagnini, come anche, oltre alla letteratura dell'epoca e contestualmente alla stagione degli anni cinquanta, i contributi di Flavio Fergonzi⁴¹. Per quanto riguarda il punto di vista specifico della storia della fotografia degli anni cinquanta, il lavoro recepisce studi specifici a livello di singoli articoli, atti di convegni ed esiti di progetti di ricerca, che negli ultimi anni hanno posto al centro dei ragionamenti la cultura visiva in relazione alle discipline storico-artistiche, compatibili con l'arco cronologico preso in esame. Ne sono esempio i saggi di Cesare Colombo⁴² e Gabriele D'Autilia⁴³, che costituiscono un repertorio di studi in grado di approfondire la situazione dell'editoria fotografica ed il ruolo – nel caso di Cesare Colombo – delle modalità narrative veicolate dalla pratica del fototesto. Per un interesse relativo alla fotografia a Venezia, si sono rivelati utili gli studi di Italo Zannier e Francesca Dolzani e altri contributi circa il ruolo degli operatori-fotografi, che si aggiungono e fungono da apri pista per dipanare il fitto intreccio di istanze e sperimentazioni intorno alla fotografia.

Merita attenzione, quale approccio di studio alla cultura visiva otto-novecentesca, il Progetto Nazionale Futuro in Ricerca 2012 *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. La storia dell'arte dalla fine dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento vista attraverso fonti inesplorate, coniugando metodologie e sistemi di analisi multidisciplinari: critica storico-artistica, letteratura, semiotica, arti visive* che si propone di analizzare i rapporti tra “cultura alta” e “cultura bassa” nel sistema di veicolazione delle immagini d'arte.⁴⁴

⁴⁰ Cfr. TOMASELLA (2012); BANDERA (1999), BANDERA (2001), BANDERA (2012); NONVEILLER (2011); DAL CANTON (2001), DAL CANTON (2012); CASTELLANI (2012); TOMASELLA (2011), alcuni di questi saggi sono contenuti nel volume “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, n. 35, (2012), *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, che raccoglie le comunicazioni del convegno di studi, promosso dalla Fondazione Giorgio Cini per le celebrazioni del Centenario della nascita dello studioso, (Venezia, 3-4 novembre 2008).

⁴¹ FERGONZI (1993), FERGONZI (1996a) e FERGONZI (1996b).

⁴² COLOMBO (2006).

⁴³ D'AUTILIA (2013).

⁴⁴ Cfr. BACCI (2013).

Parte Prima

LA POLITICA DELLE IMMAGINI DALL'ARCHIVIO STORICO DELLA BIENNALE
VENEZIANA

Capitolo primo

1. L'origine della fototeca d'arte contemporanea: un affondo sulla stagione 1928-1932

1.1 Antonio Maraini "ideatore ed ispiratore" dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea

Lo spunto per delineare la genesi dell'archivio della Biennale di Venezia⁴⁵ ci viene dalla testimonianza scritta di Antonio Maraini⁴⁶, scultore di grande qualità, commissario straordinario del Sindacato fascista belle arti⁴⁷ e segretario generale dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia dal 1927 al 1942. Più che una riflessione sul "marainismo"⁴⁸ (non è qui il caso di approfondire il profilo di Maraini la cui vicenda esula dal periodo da noi preso in esame e per il quale rimando al significativo studio di Massimo De Sabbata) si avverte come centrale per questa

⁴⁵ Per quanto concerne la storia dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia mi limito a citare alcuni riferimenti bibliografici essenziali: DORIGO (1975), DORIGO (1976) e le tesi di laurea specialistica di PAJUSCO (2010-2011), MARIANI (2007-2008), SANDRINI (2004-2005), CROSERA (1992).

⁴⁶ Per approfondire il ruolo di Antonio Maraini alla Biennale di Venezia rimando il lettore allo studio di DE SABBATA (2006). Lo studioso sottolinea che: "Maraini, sin dall'appuntamento espositivo del 1928, certo di poter meglio competere con le altre realtà culturali europee, si orientò verso un criterio espositivo che affermava la deregionalizzazione dell'arte italiana." DE SABBATA (2006), p. 76. Flavio Fergonzi ribadisce che "le undici Biennali di Antonio Fradeletto (dal 1895 al 1914) erano servite a mettere a confronto per la prima volta l'arte moderna italiana con quella internazionale, favorendo l'importazione dei linguaggi alla moda (preraffaelliti, simbolisti, secessionisti, sintetisti) e svecchiando la generazione di artisti italiani nati verso il 1880", in FERGONZI (2006), p. 9. Su Maraini rimando inoltre il lettore alle seguenti pubblicazioni: TOMASELLA (2001), CIOLI (2001), soprattutto il capitolo ottavo *L'azione fascista per l'arte*, paragrafo *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, pp. 227-252. NEZZO (2005), DURANTE (2006), ALFIER (2008), le tesi di laurea di ZAMENGO (2003-2004) e DI STEFANO (2008-2009). Altra fonte utile per la ricostruzione della cronaca della Biennale è senz'altro BAZZONI (1962). Per un approfondimento sulle politiche culturali in Italia negli anni trenta rinvio al saggio di MARGOZZI (2001) in CAZZATO (2001), pp. 27-36, e ancora a NEGRI (2011), *Il sistema delle esposizioni nell'Italia fascista*, pp. 179-184; BIGNAMI-RUSCONI (2014).

⁴⁷ Maraini fu nominato commissario straordinario del Sindacato fascista belle arti il 20 luglio 1932, Cfr. DE SABBATA (2006), p. 54.

⁴⁸ L'espressione è di Luigi Bartolini che, nelle pagine del primo numero della rivista "Punto". Mensile di lettere, arti e cultura, stampato coi tipi dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche (anno I, n. 1, giugno 1941) con un inciso stroncava le "sfortunate esposizioni Biennali" e contrapponeva al "marainismo" (cit.) l'operato dell'amatore Carlo Cardazzo e la prima mostra pubblica della sua collezione (tra gli artisti figuravano Cesetti, Carrà, Rosai - Roma, Galleria di Roma, 3-5 aprile 1941). Bartolini collocava il lavoro di Cardazzo "intenditore perfettissimo, istintivissimo" accanto alle figure di Rimoldi, Feroldi, Jesi, Scheiwiller, Vitali, Valdameri poiché intimamente connesso al più generale *milieu* del "risorgimento delle arti". BARTOLINI (1941), pp. 26-30. Come ricorda Giovanni Bianchi: "deciso a farsi promotore dell'arte italiana contemporanea, Carlo Cardazzo il 25 aprile 1942 inaugura a Venezia la galleria del Cavallino." Cfr. BIANCHI (2006), p. 32. Su Carlo Cardazzo si veda anche BIANCHI (2007), BARBERO (2008). Per ulteriori approfondimenti sul tessuto delle istituzioni e gallerie d'arte a Venezia nelle stagioni culturali tra gli anni trenta e i cinquanta si rimanda il lettore ai saggi di A. CASTELLANI (2006) e BIANCHI (2010); per un approfondimento del sistema delle arti in Italia (attività espositiva, mercato e ruolo dello Stato) dal 1919 al 1943 si rimanda agli studi di SALVAGNINI (2000) e RUSCONI (2005).

tesi la puntualizzazione del ruolo del segretario generale nell'*ideazione* del complesso archivistico della Biennale.

Maraini, mente ordinatrice, “diplomatico per la pelle”⁴⁹, “tenace nelle sue convinzioni ma affabile e misurato nel dichiararle e difenderle”⁵⁰, salda mirabilmente il fatto organizzativo al fatto politico all'interno di un sistema che include anche la nascita di quello che può essere considerato da un punto di vista storico come il primo “settore specializzato” della Biennale di Venezia: l’“Istituto Storico d’Arte Contemporanea” inaugurato l’8 novembre 1928⁵¹.

Il progetto di Maraini per una nuova configurazione della Biennale si può condensare in una sorta di manifesto a mio avviso programmatico apparso due anni dopo la fondazione dell’archivio, sotto forma di articolo, nell’agosto del 1931, ed ospitato nelle pagine della rivista “Le Tre Venezie”. In questo documento è espressa la centralità dell’Istituto Storico d’Arte Contemporanea che, come rileva puntualmente Massimo De Sabbata, fu una prova tangibile del dinamismo della segreteria di Maraini.⁵² Scriveva il segretario generale:

“Quale possa esser questa grandezza avvenire s’intenderà facilmente, se si ponga mente al fatto che per le sue prime 15 esposizioni e cioè fino al 1927 la Biennale nulla ha fatto per le possibilità di sviluppo culturale insite in lei. Non sistemato e ordinato il materiale risultante dalle varie esposizioni; non iniziata una metodica indagine sulle personalità artistiche viventi e partecipanti alle esposizioni; non adoperata in una parola la sua organizzazione e il suo prestigio all’infuori ed oltre la semplice funzione di esposizione. Biennale fu sinonimo di mostra d’arte mirabilmente preparata e condotta anche dal lato economico: ma basta. Che così non sia più dal ’28 in poi è già stato detto. Si sa per esempio che tutto il materiale delle Biennali passate è stato raccolto in alcune sale di Palazzo Ducale, e ordinato in modo da formar un archivio documentario, fotografico e biografico sugli artisti italiani contemporanei risalendo fino al 1800. Ma quel che ancor poco però si conosce è lo sviluppo sempre maggiore che silenziosamente tale Archivio va prendendo, con metodica organicità. Riviste, cataloghi, libri gli costituiscono una ormai ricca biblioteca cui lo studioso d’arte contemporanea può rivolgersi con sicuro frutto. E se nell’avvenire i suoi mezzi saranno meno impari ai suoi compiti, di quanto non siano ora, l’Archivio e Biblioteca d’arte contemporanea potrà validamente conferire alla Biennale quel valore di centro culturale che dovrebbe avere. Ma non è tutto, si può andar più in là nel far della Biennale un centro di studio, perché oltre ai documenti relativi alle Biennali passate e alla attività artistica in generale di cui s’è detto, dovrebbe a ciò servire che in essa ad ogni nuova Esposizione vi è tutto un materiale sempre nuovo e attuale di quadri statue e incisioni d’ogni parte del mondo, che dovrebbe pur fornir l’occasione a veri e sistematici corsi sullo svolgimento dell’arte contemporanea. Critici e storici italiani e stranieri potrebbero, cioè, dinanzi alle opere raccolte nei vari padiglioni insegnare quali sieno le correnti e personalità artistiche che fioriscono nei vari paesi ed i loro rapporti

⁴⁹ Così lo definì Luigi Bartolini in “Quadrivio”, Roma 29/05/1938. Questa citazione è riportata da Sileno Salvagnini in *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cfr. SALVAGNINI (2000), p. 24.

⁵⁰ L’asserzione è di Ugo Ojetti nelle pagine di “Dedalo”, cfr. OJETTI (1921), p. 742.

⁵¹ Il 1928 fu un anno particolarmente importante per la vita della Biennale veneziana. Il 24 dicembre 1928 veniva approvata la legge N. 3229 (pubblicata su “Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia” n. 19 del 23 gennaio 1929) che autorizzava in via permanente l’Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venezia divenuta da allora “statale” e istituiva l’Esposizione Quadriennale nazionale d’arte, promossa dal governatorato di Roma che, a differenza della rassegna d’arte veneziana (internazionale), avrebbe ospitato l’attività artistica nazionale.

⁵² DE SABBATA (2006), p. 51.

con quanto li ha preceduti o li circonda: creare in un certo senso una motivata e documentata scienza critica dell'arte contemporanea, che abbia basi più solide e meno superficiali dell'affrettato resoconto giornalistico. Allora gli artisti imparerebbero a dar ordine alle loro impressioni e osservazioni, acute sì talvolta, ma sempre frammentarie casuali e incapaci di formularsi in una organica conoscenza utile alla elevazione dello spirito e in ultima analisi, dell'arte."⁵³

Dall'analisi del succitato "manifesto programmatico" per una nuova visione della Biennale veneziana si può senz'altro asserire che nel programma culturale di Maraini, in cui cominciarono ad essere immesse le tendenze più moderne dell'arte, un ruolo e un posto centrali vengono riservati alla memoria; memoria storica delle manifestazioni assolutamente da non disperdere, memoria che, tradottasi in un'impresa di cultura, sarebbe salita presto ad un altissimo grado di perfezione. Di lì a poco infatti gli organizzatori della Biennale si sarebbero impegnati a mettere mano alla preziosa testimonianza del passato della rassegna d'arte – composta di libri, pile di carteggi e di fotografie – testimonianza ancora non ascritta ad un sistema ordinato e classificatore: l'archivio.⁵⁴

La prova dell'esigenza di un lavoro sulla memoria sarà tracciata con ricchezza di motivazioni anche da Elio Zorzi⁵⁵ curatore dei rapporti intellettuali della Biennale ed allora direttore dell'Ufficio stampa e propaganda. Nella recensione al libro *La Biennale di Venezia: Storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932* Zorzi parla dell'ineludibile rapporto con le testimonianze del passato ed annuncia, seppur sinteticamente, principi e finalità di un archivio d'arte *sui generis* in Italia poiché specializzato nella "riproduzione commentata"⁵⁶ delle opere di artisti moderni; su di loro infatti sarebbe stata orchestrata una sinfonia di note: quelle *fonti* – indispensabili elementi informativi – che, con il loro ingresso, sarebbero diventate gli *atti* del nuovo istituto deputato a promuoverle e conservarle:

[...] comprendendo tutte le forze del patrimonio di idee e di tradizioni, accumulato nel passato, Antonio Maraini non solamente non rompe con esso, ma gli dedica un nuovo istituto, ch'egli crea, con la collaborazione intelligente di Domenico Varagnolo, sui polverosi e sparsi incartamenti, che lo documentano; riordinati, catalogati, studiati, essi costituiscono la base di quell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, al quale è stata annessa una biblioteca specializzata, ed una fototeca ricchissima.

⁵³ MARAINI (1931), pp. 4-5, *La XVIII Biennale d'arte a Venezia*, estratto dalla rivista "Le Tre Venezie", n. 8, agosto 1931.

⁵⁴ Per un orientamento bibliografico sulla *vexata quaestio* archivio-memoria si vedano: HALBWACHS (1925), HALBWACHS. (1950), FOUCAULT (1969), LE GOFF (1977), DERRIDA (1995), STEEDMAN (1998), RICOEUR (2000), GIUVA-VITALI-ZANNI ROSIELLO (2001), FERRARIS (2009).

⁵⁵ "Elio Zorzi (Cividale del Friuli, 1892, Venezia, 1955) intellettuale e giornalista fu redattore-capo della "Gazzetta di Venezia", collaboratore del "Corriere della Sera", del "Giornale d'Italia", di altri quotidiani e periodici italiani ed esteri. Era direttore della rivista "La Biennale di Venezia" (sino al numero 25, settembre 1955), "Ateneo Veneto", "Il Porto di Venezia", "L'idrovia Padana". Per circa vent'anni a capo dell'Ufficio stampa della Biennale di Venezia, è stato direttore dal 1946 al 1948 della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia", in PALLUCCHINI (1955), p. 2.

⁵⁶ Velina dattiloscritta (s.d.), Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (d'ora in poi ASAC), Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1, fascicolo: Quarant'anni della Biennale 1895-1935. Il documento è redatto su 12 facciate dattiloscritte numerate progressivamente da 1 a 12, p. 6.

Tutta l'arte contemporanea, tutti gli artisti più noti, più diversi, da David a Picasso, da Canova a Martini sono rappresentati, nelle severe sale terrene del Palazzo dei Dogi, con la riproduzione commentata delle loro opere, con i dati della loro vita e della loro carriera, con i loro ritratti, con taluni preziosi carteggi. [...] ⁵⁷

L'esame del testo di Maraini precedentemente citato suggerisce un'altra considerazione: il segretario generale sembrerebbe concepire l'archivio come uno *strumento* dalla doppia funzione. Da un lato si trattava di tutelare la gloriosa tradizione della Biennale con l'obiettivo "dichiarato" di incoraggiare un indirizzo di metodo fondato sulla centralità del documento d'archivio quale garanzia di oggettività scientifica cui nessuno prima di lui – alla Biennale di Venezia – aveva pensato; dall'altro il progetto prevedeva la trasformazione progressiva dell'archivio in un "dispositivo organizzatore", punto di raccordo e di irradiazione della politica culturale espletata da Maraini. ⁵⁸

Il programma di Maraini – di una Biennale marcatamente fascista – era ispirato, naturalmente, a quel processo di normazione della cultura che, secondo gli intendimenti del regime, doveva culminare con la ridefinizione delle manifestazioni artistiche ⁵⁹; come sottolinea Monica Cioli nel suo studio *Il fascismo e la «sua» arte. Dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, l'apertura dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea fu "la moderna espressione di una chiara volontà di stabilizzazione e permanenza, attraverso un lavoro di documentazione capace di costituire e ricostruire i percorsi dell'Esposizione." ⁶⁰

Nel "manifesto programmatico" succitato è espressa con perentoria evidenza la volontà di trasformare progressivamente l'archivio (denominato inizialmente "Istituto") in un "Centro internazionali di studi". Lo schema di Regio Decreto Legge per "Lo Studio della Biennale" di Venezia (elaborato nel luglio del 1932 dalla Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale ⁶¹) era diretto a "completare armonicamente i compiti dell'Ente autonomo «Esposizione Internazionale d'Arte» di Venezia nel campo dell'arte contemporanea, con l'autorizzazione a tale

⁵⁷ ZORZI (1934), p. 70.

⁵⁸ La lettura dell'archivio della Biennale come diretta filiazione della politica fascista potrebbe costituire l'oggetto di uno studio specifico. L'"Istituto Storico d'Arte Contemporanea" viene fondato dieci anni prima dell'emanazione della legge archivistica del 22 dicembre 1939 N. 2006 (Bottai); sarebbe interessante rintracciare possibili spie d'interrelazione negli anni precedenti l'emanazione della legge del tardo Fascismo, in particolare, interrogarsi sul debito culturale dell'età giolittiana in materia di legislazione d'archivio. Per approfondire principi e complessi normativi su archivi e archivistica negli anni dell'Italia fascista: LODOLINI (1995), GHEZZI (2005), FALCONE (2006).

⁵⁹ Rimando ancora una volta allo studio di SALVAGNINI (2000), si vedano in particolare le pp. 38-45 e a DE SABBATA (2006).

⁶⁰ CIOLI (2011), p. 236. Si veda in particolare il paragrafo: *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, pp. 227-252.

⁶¹ La Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale era stata costituita con la legge del 31 dicembre 1928, N. 3432, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4, fascicolo: Corrispondenza ASAC 1927-1933, "Archivio storico d'arte contemporanea: Progetto di Regio Decreto Legge per "Lo Studio della Biennale" di Venezia", documento redatto su quattro veline dattiloscritte accluse ad una lettera di Righetti a Balbino Giuliano, Ministro per l'Educazione Nazionale, Roma, 19 luglio 1932 (X).

Ente di istituire regolarmente presso di sé un Centro internazionale di studi; centro che già di fatto ha iniziato a funzionare presso la Biennale con una biblioteca ed un ricco archivio di documentazione.”⁶²

Come ricorda De Sabbata, la politica culturale del Fascismo – tra il 1925 ed il 1926 – era addivenuta alla istituzione di diversi organismi su scala nazionale come l’Istituto per l’Enciclopedia Italiana (28 febbraio 1925), la Reale Accademia d’Italia (inaugurata solo il 28 ottobre 1929) e l’Istituto nazionale fascista di cultura (19 dicembre 1925). “Accanto all’ideazione di una mostra completamente nuova come la Esposizione Quadriennale nazionale d’Arte di Roma⁶³, il regime si appropriò di esposizioni già esistenti, come accadde alle Biennale di Venezia e Monza, per creare le condizioni organizzative necessarie affinché le arti, nel momento in cui esso si stava rafforzando, potessero funzionare come un fattore di coesione che, offrendo visibilità a nuovi miti aggreganti, contribuisse alla costruzione di una identità nazionale.”⁶⁴

Sono le carte personali di Elio Zorzi a restituire preziosi dettagli dell’azione di “sano naturalismo”⁶⁵ escogitata da Maraini che riuscì a “proteggere la Biennale facendo approvare dal Governo l’ordinamento gerarchico delle esposizioni d’arte, sul quale l’Internazionale veneziana veniva collocata al vertice di una piramide, alla base della quale erano le mostre provinciali dei Sindacati Belle Arti.”⁶⁶ Scriverà ancora di Maraini Elio Zorzi:

“[...] Egli riusciva a sottrarre l’Esposizione dalla diretta tutela del Comune, ottenendone la trasformazione in Ente Autonomo, posto alle dirette dipendenze del Governo. Il provvedimento salvò, indubbiamente, l’istituzione e ne formò l’ulteriore magnifico sviluppo, ma la tolse da quel simpatico

⁶² Lettera dal Ministero della Giustizia - Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale a Balbino Giuliano Ministro per l’Educazione Nazionale, Prot. N. 9160, (s.d.) collocabile al 19 luglio 1932, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1927-1933.

⁶³ La storia della rassegna d’arte romana è ricostruita da Claudia Salaris nel suo studio *La Quadriennale. Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, SALARIS (2004). L’atto di nascita della Quadriennale fu l’approvazione della legge del 24 dicembre 1928 N. 3229, la prima mostra, allestita a Palazzo delle Esposizioni, fu inaugurata il 3 gennaio del 1931. La 3229/1928 fu pubblicata nella “Gazzetta Ufficiale” del 23 gennaio 1929 N. 19: “Autorizzazione in via permanente della «Esposizione Biennale Internazionale d’Arte» di Venezia e della «Esposizione Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma» L’Articolo 2 decretava che l’Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venezia avrebbe avuto luogo, dal 1928, ogni due anni; la Esposizione Quadriennale nazionale d’Arte di Roma dal 1929 ed, in seguito, ogni quattro anni. Particolari desunti da BAZZONI (1962), pp. VI-VII.

⁶⁴ DE SABBATA (2006), pp. 15-16. È del 1924 la fondazione dell’Istituto L.U.C.E. (L’Unione Cinematografica Editoriale) che avrebbe avuto il compito di censura e controllo per il settore dell’immagine.

⁶⁵ “[...] Cercò di spingere gli artisti ad uscire dallo stadio degli esperimenti di studio per avviarli su un piano costruttivo. Egli accoppiava il talento organizzativo di Fradeletto al senso critico di Pica; cosicché si può dire che le esposizioni da lui organizzate fossero allestite e ordinate in modo esemplare [...]” Elio Zorzi, *I cinquant’anni della Biennale di Venezia*, p. 20, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 2. Il documento è redatto su 12 facciate dattiloscritte numerate progressivamente da 1 a 23 (documento rinvenuto incompleto).

⁶⁶ Elio Zorzi, *I cinquant’anni della Biennale di Venezia*, p. 21, IBIDEM. Sono costretto ancora una volta a rimandare il lettore allo studio di Salvagnini *Il Sistema delle arti in Italia*, in particolare il primo capitolo dove l’autore affronta il tema della “gerarchia delle esposizioni”. SALVAGNINI (2000), pp. 13-45.

carattere familiare, umano, ch'essa aveva sempre serbato; non fu più geniale fatto veneziano, ma divenne un solenne organismo interministeriale e diplomatico nazionale e supernazionale. [...] Certo si è che la Biennale assunse sul piano internazionale un'importanza che nessun'altra istituzione del genere ebbe mai; e il Maraini pensò di sfruttarla abilmente per farne uno strumento di propaganda per l'arte contemporanea italiana all'estero: così la Biennale organizzò mostre d'artisti italiani nelle varie capitali d'Europa e d'America con risultati veramente lusinghieri. In pari tempo l'attività della Biennale usciva dai limiti tradizionali delle arti figurative, e con il Festone internazionale di Musica, con la Mostra internazionale d'arte cinematografica, con la Mostra di Poesia, con la mostra internazionale del teatro, ridottasi poi alla parte retrospettiva, con l'allestimento di deliziosi spettacoli all'aperto – Goldoni – Shakespeare Shelley nei campi o nei giardini di Venezia – intraprendeva la serie memorabile delle sue manifestazioni collaterali, con sussurro grandioso. [...]”⁶⁷

Anche le sfumature terminologiche con cui viene definito, dalle origini, il progetto dell'archivio della Biennale meritano qualche attenzione. All'atto di nascita (8 novembre 1928) l'archivio viene dapprima chiamato “Istituto Storico d'Arte Contemporanea”, poi Archivio e, successivamente, “Centro di documentazione” altrimenti detto “Studio della Biennale” (1932). A dire del conservatore, il poeta commediografo Domenico Varagnolo⁶⁸, “la parola «*Istituto*», scelta dapprima (e un po' in fretta) per titolo, parve dicesse troppo e troppo poco a qualche orecchio difficile e a qualche altro non esercitato e così – in omaggio anche al savio monito: «i nomi non devono mai essere più grandi delle cose» si decise di sostituirla con quella meno pomposa e più specificativa di *Archivio*.”⁶⁹ Varagnolo ritornerà puntualmente sull'alternanza tra le parole “Istituto”, “Archivio” e “Studio”. Proprio alla sua penna è affidato il tentativo di disambiguazione dei termini:

“Si tratta infatti, principalmente, di un Archivio. Di un Archivio... non comune, cioè specializzato e nuovo almeno in Italia. Un Archivio dove i cosiddetti atti non vanno a riposare e a morire, ma a vivere e a fiorire, direi quasi a fruttificare. L'attaccamento sentimentale e materiale di questa iniziativa alla grande Impresa d'arte, che l'ha generata, suggerirebbe ora – come ho accennato da principio – un altro titolo o sottotitolo che meglio la definirebbe, cioè: “*Studio della Biennale*” [...]. Ma Studio, Archivio e Istituto che sia, trattasi sempre di una nobile e utile idea felicemente realizzata. Trattasi sempre di

⁶⁷ Elio Zorzi, *I cinquant'anni della Biennale di Venezia*, pp. 21-23 in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 2. Secondo De Sabbata “le mostre all'estero rappresentarono una sorta di secondo fronte nella promozione dell'arte italiana, ma anche strumento di relazione diplomatica più ampia. [...] Per Maraini l'organizzazione di tali mostre poté concretizzarsi soltanto quando il Fascismo informò su «di sé stesso il pensiero e lo spirito nazionale», e un segnale forte di ciò si ebbe con la creazione del Sindacato delle Belle Arti nel 1927.” in DE SABBATA (2006), pp. 33-34. Oltre a De Sabbata le mostre all'estero sono state oggetto di studio di: DURANTE (2006), DURANTE (2012) e TOMASELLA (2001).

⁶⁸ Avremo modo di occuparci del ruolo di Varagnolo in un passo successivo della trattazione. Su Domenico Varagnolo direttore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea ed archivista si vedano i saggi di Sileno Salvagnini e Vittorio Pajusco. Rispettivamente: SALVAGNINI (2006), pp. 317-319 e la nota biografica a cura dell'autore, cfr. p. 331. PAJUSCO (2013), pp. 103-118. Scriveva di Varagnolo Romolo Bazzoni: “[...] Da alcuni anni era già stato assunto, come addetto alla Segreteria della Biennale, il prof. Domenico Varagnolo, un giovane poeta vernacolo e commediografo che avevamo tolto alla Camera di Commercio, dove, in contrasto con il suo naturale temperamento, era costretto a lavorare all'ufficio statistica. Per le sue attitudini letterarie si decise di destinare il Varagnolo al posto di conservatore del nuovo Archivio e debbo dire che la scelta fu positiva: il Varagnolo si accinse ad espletare il compito assegnato con grande passione e si dedicò alacremente per mettere in piedi il nuovo ufficio. [...], in BAZZONI (1962), pp. 122-123.

⁶⁹ VARAGNOLO (1932), p. 66.

un'istituzione, la quale (mi sia lecito, un po' retoricamente, concludere) auspice la Biennale di Venezia, affida l'inquieta e mutevole Arte alle braccia tranquille della Storia, ed anima la rigida Storia dei colori e delle vibrazioni dell'Arte. [...]"⁷⁰

Accennavamo a come l'archivio fosse nato con il nome di "Istituto". L'etimologia del termine (dal latino *Istitutum, instituire*) si presta ad un ulteriore spunto di riflessione poiché riporta tra i suoi numerosi significati quello di "stabilire", "figurare da principio", "ordinare", "la cosa istituita", "il luogo dove si educa e si ammaestra"⁷¹. Non c'è da dubitare che la storia di un archivio possa essere letta anche in funzione della sua "fruizione". Negli scritti di Maraini e Varagnolo ho rinvenuto più di un accenno agli aspetti di "destinazione" e pubblica utilità dell'archivio. L'Istituto "creato allo scopo di poter radunare tutto il materiale fotografico e documentario riguardante l'arte contemporanea dal principio dell'800 fino ai giorni nostri"⁷² iniziava con il 1928 a raccogliere la documentazione storico-analitica⁷³ dell'arte italiana ed europea. L'archivio era frequentato da un'utenza quanto mai variegata e dai disparati interessi di ricerca, studio e applicazione: scolari, studenti, storici dell'arte, esperti e critici d'arte. Uno scritto ancora inedito di Varagnolo dal titolo programmatico *Come s'impianta un archivio=biblioteca d'arte*⁷⁴ (l'analisi del saggio tornerà centrale nel paragrafo successivo dedicato principalmente alla sua opera in relazione all'impianto dell'archivio) parla dei frequentatori dell'Istituto e di un "libro dei visitatori illustri" con le firme delle personalità passate in visita all'archivio: "un piccolo registro ha già raccolto le firme di S.E.

⁷⁰ Ivi, p. 72.

⁷¹ CORTELLAZZO-ZOLLI (2003), p. 1485.

⁷² Lettera indirizzata al presidente della Commissione per l'assegnazione dei premi a Enti di Cultura sul Fondo derivante dalla Società degli Autori di Roma, 11 giugno 1929, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2. La velina dattiloscritta su una facciata non riporta luogo né firma. Tuttavia, l'aver rinvenuto tale documento tra le carte del conservatore Varagnolo in una busta contenente la corrispondenza con Antonio Maraini fa propendere a lui la paternità della missiva; era lo stesso segretario generale a curare in prima persona i contatti diplomatici con personalità ed istituzioni a livello nazionale ed internazionale. Durante lo spoglio d'archivio ho rinvenuto lettere simili, per la richiesta di fondi e premi da destinare all'archivio, anche per anni successivi al 1929; è prova di questo una lettera di Maraini del 30 novembre 1933 ed indirizzata a Reale Accademia d'Italia dove Maraini rivolge accorato appello per la assegnazione di un premio per "mantenere questo Archivio Storico d'Arte Contemporanea all'altezza del suo compito e della rinomanza che si è ormai conquistata", cfr. Lettera di Antonio Maraini alla Reale Accademia d'Italia, Venezia, 30 novembre 1933, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4.

⁷³ Assieme alla sua funzione di conservazione, l'archivio si distingue come un organismo di lavoro sulla "memoria selezionata."

⁷⁴ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impianta un archivio = biblioteca d'arte*, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: "Archivio storico d'arte contemporanea": corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo. Dalla lettura di alcuni passi dello scritto è riscontrabile una certa affinità con i contributi di Varagnolo apparsi rispettivamente nella rivista "Le Tre Venezie", cfr. VARAGNOLO (1930) e nel volume a cura dell'Ufficio stampa dell'Ente *La Biennale di Venezia: storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932* dove venne pubblicato il saggio di Varagnolo *L'Archivio Storico d'Arte Contemporanea*, cfr. VARAGNOLO (1932). Il documento è riportato nel Volume II di questa tesi, cfr. Apparato I, Regesto dei documenti, Archivio Storico delle Arti contemporanee, Fondo storico: III. ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle arti contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1). Si veda anche VARAGNOLO (1932), pp. 53 -72.

Bottai, degli Accademici Ogetti, Tito, Romanelli, di Margherita Sarfatti, di Arnaldo Mussolini, dell'on. Arturo Marpicati, dell'on. Podestà di Venezia, del segretario federale Suppiej, dell'on. Oppo, dell'on. Ciarlantini e di altre autorevoli persone.”⁷⁵ Ma l'archivio, oltre ad annoverare un pubblico di utenti costituito tra gli altri da amatori d'arte, collezionisti o semplici curiosi, era destinato (nell'intendimento di Maraini) soprattutto agli artisti: “l'Istituto provvede e provvederà a sollecitarli ed è certo che essi finiranno col convincersi che l'Istituto serve a loro.”⁷⁶

Come accadeva nei saloni, nelle gallerie d'arte o nei musei pubblici (luoghi privilegiati per l'educazione visiva e – tramite il magistero della copia – per l'appropriazione formale così peculiare nella formazione dell'artista⁷⁷), anche un archivio (nato dapprima in risposta al bisogno culturale e storico di legittimare e conservare il patrimonio dell'ente espositivo) poteva avere un esemplare valore formativo di confronto e irradiazione dell'arte e assurgere a “fonte di stimolo e osservazione” per l'artista che, assieme al pubblico, ne era il padrone e dove questi poteva “raccolgervi molti germi di idee buone.”⁷⁸ E sulla presenza degli artisti osserverà Domenico Varagnolo:

“Anche i frequentatori – sebbene, ripetiamo, l'accesso non sia ancora regolato – vi sono bene accolti e vi sostano a lungo e volentieri. Sono specialmente artisti, senza distinzione di tendenza di fama e di età. (Si è già visto allo stesso tavolo su due vicine poltrone, il giovane avanguardista e il canuto veterano, chinarsi e sorridere in mirabile accordo, sul medesimo volume artisticamente galeotto...)”⁷⁹

A cerniera tra gli argomenti di “fruizione dell'arte” e il valore educativo dell'archivio giovi ora solo aggiungere un altro passaggio dello “scritto programmatico” di Antonio Maraini secondo cui la Biennale:

⁷⁵ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 13, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo “Archivio storico d'arte contemporanea”: “corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo”.

⁷⁶ MARAINI (1931), p. 6.

⁷⁷ Sull'analisi del confronto formale degli artisti nei musei attraverso il magistero della copia vertono i saggi di HASKELL (1982), ZANINI (1981), CUZIN-DUPUY (1993) e CASTELLANI (1997), CAPANO (2002).

⁷⁸ ZORZI (1928) in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 4. Nell'articolo *L'apertura dell'Istituto storico d'arte contemporanea* Elio Zorzi riporta il discorso pronunciato in occasione dell'inaugurazione dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (8 novembre 1928) dal Podestà della Città di Venezia Pietro Orsi. Il ritaglio stampa è stato rinvenuto senza riferimenti alla data di pubblicazione, tuttavia si presume che l'articolo fosse uscito i giorni seguenti l'inaugurazione dell'Istituto storico.

⁷⁹ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 13, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo. Varagnolo tornerà in altre occasioni a descrivere i frequentatori dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea. A questo proposito segnalo il manoscritto di Varagnolo rinvenuto da Vittorio Pajusco nel Centro studi teatrali di casa Goldoni (fedelmente trascritto e recentemente pubblicato) intitolato *I clienti di un archivio*. In questa breve commedia, (non dobbiamo dimenticare che l'autore è un poeta vernacolare e commediografo) Varagnolo, senza fare nomi, racconta di alcune tipologie di utenti che erano adusi recarsi in visita all'archivio. VARAGNOLO (s.d.), *I clienti di un archivio* in PAJUSCO (2013), pp. 113-117.

“ha in sé tutti gli elementi per poter migliorare non solo il mercato d’arte che è già, e il campo ambitissimo di certame artistico cui tutti gli artisti guardano, ma per diventare anche il centro di studio di revisione di educazione artistica che presenti la più completa sintesi dell’arte contemporanea. E sotto tal veste attirerà intorno a sé una folla di studenti e di studiosi dell’arte assai maggiore che non per il passato, con incalcolabile vantaggio anche per Venezia donde irradierebbe ancora una volta la luce dell’arte viva e operante. Ha mai pensato a tutto ciò Venezia? Vi pensa l’Italia che deve pure a Venezia qualcosa per quello che la vita moderna sembra sottrarle a beneficio di altre metropoli? Perché gli Istituti di belle arti non istituiscono premi e borse di studio per i migliori allievi onde possono completare presso la Biennale dei corsi di perfezionamento? Perché la Direzione Generale delle Belle Arti non si serve della Biennale per offrire ai detentori del Pensionato artistico quella conoscenza dell’arte internazionale contemporanea, che si va a cercare a Parigi, dimentichi d’averne il meglio qui a portata di mano? Perché il Ministero della Educazione Nazionale non adopera l’arma creata dalla Biennale per l’espansione della nostra arte all’estero, così come essa serve per raccogliere e far conoscere a noi l’arte straniera? Come non sentire che queste e simili previdenze sarebbero, con spesa minima di fronte ai risultati perseguibili, sarebbero, dico, l’ultimo tocco che di colpo metterebbe in pieno valore il paziente sagace fervido lavoro di Venezia durato oltre trent’anni, e nel quale si aduna, riconosciuta dal Duce, una delle maggiori forze spirituali d’Italia, nota all’ammirazione dal mondo intero? E come non dare opera a realizzarle? In questi interrogativi sta l’avvenire della Biennale.”⁸⁰

Tornando all’idea di Maraini, sarà proprio Domenico Varagnolo a precisare il ruolo e la volontà del segretario generale d’istituire l’archivio; il conservatore riferisce che l’idea balenò a Maraini per un fatto del tutto casuale, cioè “il mancato ritrovamento di un precedente.”⁸¹ Fu proprio a seguito della ricerca infruttuosa di alcuni documenti che a Maraini sorse spontanea la domanda: “Non ha un archivio l’Esposizione?”⁸²

Prima del 1928 La Biennale di Venezia era dotata di un locale al primo piano di Palazzo Loredan, attiguo a Ca’ Farsetti, di proprietà del Comune di Venezia locale dove “carte, stampati, corrispondenza, materiale documentario, veniva mandato in blocco [...] e si ammonticchiava e spesso si mescolava a quello preesistente, ad esso poi eguagliandosi sotto un comune strato di polvere”⁸³. Non solo tale luogo si rivelò poco adatto ad ospitare la mole di materiale accumulato ad ogni mostra, ma Maraini – spirito modernissimo⁸⁴ –, nel tentativo di compiere quel distacco fisico dalla municipalità veneziana (il messaggio era dunque già politico) pensò bene di spostare l’Ufficio

⁸⁰ MARAINI (1931) pp. 6-7.

⁸¹ VARAGNOLO (1932) p. 55.

⁸² IBIDEM.

⁸³ Ivi, p. 56.

⁸⁴ Ivi, p. 57.

di Segreteria della Biennale⁸⁵ al pianterreno di Palazzo Ducale di proprietà dello Stato (dettaglio non trascurabile), dove dapprima fu riposta la documentazione delle passate Esposizioni internazionali d'arte e successivamente si procedette con l'operazione di censimento e riordino di “quei resti gloriosi del nostro passato [...] consistente in un centinaio di scatole di carte amministrative e di varia corrispondenza.”⁸⁶

Un articolo di quotidiano rinvenuto tra i carteggi d'ufficio di Zorzi, intitolato: *L'apertura dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea*⁸⁷ è d'interesse non solo quale testimonianza diretta della risonanza che l'iniziativa di cultura ebbe sulla città di Venezia, ma anche quale preciso segnale di consapevolezza dell'importanza che alcuni aspetti, peculiari della vita propria dell'archivio, andavano assumendo:

“La mattina dell'8 novembre alle 11 è stato inaugurato in una sala del pianterreno del Palazzo Ducale, austeramente arredata, il nuovo Istituto Storico d'Arte contemporanea, filiazione e continuazione della Biennale Veneziana e in cui è stato raccolto il materiale illustrativo, documentario e critico delle passate esposizioni e verrà raccolto di mano in mano quello delle future, così da costituire un centro di studi, di notizie e di divulgazione dell'arte contemporanea, quasi tutta passata per le nostre biennali. [...]”⁸⁸

⁸⁵ Varagnolo precisa che: “dopo un rapido e sommario restauro il 12 ottobre 1927, s'installò la Segreteria della Biennale”, Ivi, p. 58. Va ricordato che nell'organigramma della Biennale i vari uffici di amministrazione, stampa, l'archivio, i trasporti e lavori erano intesi come “rami” dell'Ufficio di Segreteria. Dall'articolo N. 15 del “Regolamento organico per gli impiegati e i salariati” deliberato dal Consiglio d'Amministrazione nell'adunanza del 15 novembre 1939 (XVIII) nella sezione “Uffici e Servizi” si evince che: “Il Capo Ufficio segreteria cura: l'apertura di tutta la corrispondenza e la ripartizione di essa fra gli Uffici, secondo la competenza, dopo averla sottoposta per l'esame al segretario generale; il disbrigo della corrispondenza della Segreteria, compresa quella per l'estero, sia di natura artistica che amministrativa, valendosi, ove occorra, del traduttore in lingue straniere; il mantenimento dei contatti con gli artisti in base alle disposizioni e direttive che gli impartisce il segretario generale, sia per quanto riguarda le Biennali di Venezia, come pure per ciò che si riferisce alle varie Mostre d'arte figurativa all'estero; la conservazione degli schedari di indirizzi – da aggiornarsi costantemente – degli artisti partecipanti alle predette Esposizioni; la conservazione degli atti e dell'archivio della Biennale e delle Mostre; l'esecuzione di tutte le altre disposizioni che gli vengano impartite dal segretario generale o dal direttore amministrativo.” Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1942), p. 14.

⁸⁶ Ivi, p. 64.

⁸⁷ Tra le carte del Elio Zorzi ho rinvenuto una prova di bozza (il documento si presenta come una riproduzione tipografica con interventi manoscritti dell'autore) dal titolo: *L'apertura dell'Istituto storico d'arte contemporanea*. Nel documento non è riportato alcun dato editoriale. L'articolo è emerso dallo spoglio della busta contenente i saggi di sua produzione e la perizia condotta sulle annotazioni manoscritte nello stesso ritaglio ricondurrebbero proprio alla grafia di Elio Zorzi: all'inizio dell'articolo una nota ad inchiostro: “La mattina dell'8 novembre” (cit.), è apposta, quale correzione della frase d'*incipit* “Teri mattina” (cit.) in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 4. Lo stesso articolo sarà poi riproposto con il titolo *L'inaugurazione dell'Istituto Storico d'Arte contemporanea*, nella sezione “Cronache dall'Esposizione” in “La Biennale.” Bollettino dell'Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia, Anno 1, n. 11-12, ottobre-dicembre 1928, pp. 40-41.

⁸⁸ Elio Zorzi, *L'apertura dell'Istituto storico d'arte contemporanea* (ritaglio stampa) in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi busta 4.

In un secondo passaggio vengono riportate, prive di commento, le parole del Podestà della Città di Venezia, Pietro Orsi⁸⁹, che danno conto della pregevole impresa:

[...] Mentre si continua senza interruzione il nostro lavoro per le venture Esposizioni, iniziamo un'opera nuova, quest'Istituto Storico dell'Arte contemporanea, che io oggi ho l'onore di inaugurare [...] noi qui abbiamo raccolto e continueremo a raccogliere ed ordinare meticolosamente tutto il materiale di corrispondenza e di pubblicazione delle Mostre passate e future con uno schedario completo di tutti gli espositori ed un archivio fotografico delle opere esposte; e attorno a questo nucleo raccoglieremo anche le principali pubblicazioni sull'arte contemporanea. [...] In poco tempo riusciremo ad avere il più interessante archivio sull'arte contemporanea. Chiunque ha pratica di questi studi sa come sia più difficile trovare notizie e materiale illustrativo degli artisti degli ultimi cinquanta anni che non degli artisti dei secoli passati; a Venezia si troverà tutto questo, ben ordinato, a disposizione degli studiosi.

Io credo che questo Istituto riuscirà utile non solo agli studiosi della storia dell'arte, ma agli artisti stessi che potranno raccogliervi molti germi di idee buone; infine esso potrà esercitare un beneficio influsso aumentando il numero degli amatori dell'arte, allargando quell'atmosfera che è necessaria in un paese che vuol continuare a produrre artisti di grande valore [...].⁹⁰

L'Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia e in particolare l'archivio furono terreno di prova per il lancio e la difesa della produzione d'arte moderna cui s'indirizzava. La valenza e la specificità di un "Istituto Storico d'Arte Contemporanea", nato come centro di studi dedito alla raccolta, alla conservazione e alla valorizzazione (nonché fruizione) dei "documenti fotografici e biografici sugli artisti italiani e stranieri"⁹¹ moderni, unitamente alla compresenza nel centro storico di Venezia della Biennale, dell'archivio quale "Centro" di studi sull'arte contemporanea e della Galleria d'Arte Moderna a Ca' Pesaro, parevano inverare il progetto di Maraini di fare di Venezia la prima città d'Italia per quanto riguardava l'arte contemporanea.

Il disegno per una nuova strutturazione del sistema dell'arte cittadino prevedeva, secondo il piano concretato nel pensiero di Maraini, l'accorpamento di Ca' Pesaro alla Biennale obiettivo che non arrivò mai a pieno compimento:

"Ecco dunque qual scuola mirabile potrebbe esser la Biennale, sol che si potenzino sino a tutto il possibile rendimento, i suoi dati di grande e periodica Esposizione internazionale, completati come sono dall'Archivio ricordato e dalla Galleria internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro che dovrà fatalmente un giorno venirne annessa. Ecco quel che essa deve perseguire come meta ultima della sua

⁸⁹ Con la nomina di Pietro Orsi a Podestà di Venezia, la presidenza della Biennale tornò ad essere riassunta dal capo dell'Amministrazione Comunale. Si deve ad Orsi la nomina del terzo segretario generale Antonio Maraini. Informazioni desunte da BAZZONI (1962), p. 123.

⁹⁰ Elio Zorzi, *L'apertura dell'Istituto storico d'arte contemporanea* in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 4.

⁹¹ "Visita del commissario straordinario all'Istituto d'Arte", (s.d.) collocabile al 1930, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2.

ragion d'essere, accanto all'attuazione di biennio in biennio del programma di ogni sua Esposizione.”⁹²

Suffraga la nostra ricostruzione una lettera di Antonio Maraini (rimane ignoto il nome del destinatario) dove il segretario generale – enfatizzando l'internazionalità dell'istituzione di cultura veneziana – ritorna sull'ipotesi di un cambiamento di statuto per la Biennale trasformandola in “Ente”⁹³ con l'obiettivo di una fusione tra le tre istituzioni orientate all'arte contemporanea della Città di Venezia:

“[...] Ciò perché apparendo l'unità da me vagheggiata delle tre istituzioni: Biennale, Galleria d'Arte Moderna Internazionale, Istituto Storico dell'Arte Contemporanea pur esso internazionale, si comprenda quale meraviglioso centro di studio e di cultura possa l'Italia e Venezia vantare, sol che venga pienamente messo in valore il frutto di tanti anni di lavoro e di fede [...] ciò che del resto fu da me sempre fatto fin da quando fondai l'Istituto essendo Podestà il Conte Orsi, apparirà forse la convenienza di elevare l'insieme delle tre istituzioni in un solo Ente autonomo con il concorso di Venezia e del Governo. Perché una istituzione di tanta importanza esorbita dalla possibilità di un ufficio municipale, qual è tutt'ora la Biennale quasi non fosse immensamente cresciuta dal giorno della sua fondazione. Inoltre un Ente autonomo presenterebbe il grande vantaggio di maggior agilità

⁹² MARAINI (1931), p. 6. In numerosi interventi scritti Maraini aveva evidenziato la necessità di stabilire un maggior collegamento tra Esposizioni Regionali annuali dei Sindacati e la Quadriennale, come pure la Quadriennale e la Biennale ne sono esempio: *Un anno di mostre dei Sindacati Regionali*, cfr. MARAINI (1929-1930); *La Quadriennale di Roma*, cfr. MARAINI (1930-1931). Per approfondimenti rimando agli studi di SALVAGNINI (2000), DE SABBATA (2006) e alla tesi specialistica di DI STEFANO (2008-2009).

⁹³ L'Ente autonomo “Esposizione Biennale internazionale d'Arte” fu istituito con il Regio Decreto legge del 13 gennaio 1930, N. 33. Una nota su leggi e ordinamenti si rende ora più che mai necessaria: “L'Esposizione Internazionale di Venezia nasce come espressione della volontà municipale veneziana e tale rimane fino al 1928, quando con la legge N. 3229 del 24 dicembre 1928, viene conferita all'Esposizione carattere permanente e speciale riconoscimento e autorizzazione, con esenzione delle disposizioni del regio decreto legge 7 aprile 1927, n. 515 e istituito poi in Ente autonomo per la sua organizzazione e gestione con il riconoscimento del carattere di urgenza (Decreto Legge 13 gennaio 1930, n. 33). Viene anche stabilito un contributo fisso da parte dello Stato, del Comune e della Provincia di Venezia (Regio Decreto legge 17 settembre 1931, n. 1478) e vengono determinate le manifestazioni tradizionali che l'Ente organizza e gestisce permanentemente (Regio Decreto legge 21 luglio 1938, n. 1517). [...] Con la legge 26 luglio 1973, n. 438, Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo “La Biennale di Venezia”, si stabilisce che “l'Ente ha personalità giuridica di diritto pubblico e sede a Venezia. Esso è un Istituto di cultura democraticamente organizzato e ha lo scopo, assicurando la piena libertà di idee e di forze 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. L'Ente agevola la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale e può organizzare e gestire manifestazioni in collaborazione con enti e con istituti italiani e stranieri. L'Ente favorisce altresì la circolazione del patrimonio conservativo della Biennale presso istituzioni e associazioni culturali. (art. 1) [...]” Cfr. “VITA ITALIANA” documenti e informazioni (1977), pp. 448-449. Per Regolamenti e leggi dal 1895 al 1957 vedi BAZZONI (1962) e la tesi di SANDRINI (2004-2005), *Bibliografia: normative*, si veda inoltre la serie archivistica di recente costituzione: ASAC, Fondo Storico: Serie Statuti e regolamenti.

amministrativa, della possibilità di ricevere per testamento o per donazione, e la garanzia di una continuità d'indirizzo artistico al riparo della vicende municipali.”⁹⁴

Nelle sale di Ca' Pesaro⁹⁵, a eccezione di qualche palese assenza⁹⁶, era allineata una degna rappresentanza di opere transitate in Biennale. Il “riepilogo artistico” – frutto della politica di scelta e di acquisizione instradata dal sodalizio tra Vittorio Pica⁹⁷ e Nino Barbantini – aveva portato la Galleria Internazionale d'Arte Moderna a divenire la *longa manus* della Biennale: “una specie di gran quadro che per mille tele mostra il cammino percorso dall'arte nel periodo delle diverse Biennali.”⁹⁸ L'archivio sorto in seno alla Biennale avrebbe trovato nei suoi preziosi materiali un possibile filo d'Arianna teso tra le opere della collezione e tutti quegli elementi informativi a

⁹⁴ Velina dattiloscritta di Antonio Maraini, Firenze, 9 novembre 1929 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2. Anche in questo passaggio si rileva più di un aspetto della politica accentratrice del Fascismo. Per quanto riguarda lo schema di decreto per il cambio di statuto della Biennale ho rinvenuto quanto segue: “Tale schema di decreto è diretto a completare armonicamente i compiti dell'Ente autonomo “Esposizione internazionale d'Arte” di Venezia nel campo dell'arte contemporanea, con l'autorizzazione a tale Ente di istituire regolarmente presso di sé un Centro internazionale di studi: centro che già di fatto ha incominciato a funzionare presso la Biennale con una biblioteca ed un archivio di documentazione.” ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4, fascicolo: Corrispondenza ASAC 1927-1933: “Archivio storico d'arte contemporanea: progetto di Reggio Decreto legge per «Lo Studio della Biennale» di Venezia”, lettera dal Ministero della Giustizia a Balbino Giuliano Ministro per l'Educazione Nazionale, Roma, 19 luglio 1932 X. “Maraini cercò di proteggere la Biennale facendo approvare dal Governo l'ordinamento gerarchico delle esposizioni d'arte, col quale l'Internazionale veneziana veniva collocata al vertice d'una piramide, alla base della quale erano le mostre provinciali dei Sindacati Belle Arti; a difendere la Biennale dalle insidie degli intrighi locali, tanto più pericolosi in quanto, in regime fascista, non si manifestarono in polemiche di stampa o in aperti attacchi, bensì in congiure di corridoio, egli riusciva a sottrarre l'Esposizione dalla diretta influenza del Comune, ottenendone la trasformazione in Ente Autonomo, posto alle dirette dipendenze del Governo. [...] la Segreteria della Biennale non trattava più con i singoli artisti stranieri, ma con i governi; ai Giardini di Castello s'era venuta formando una specie di Società delle Nazioni artistica.” Cfr. ZORZI (1948), p. 15.

⁹⁵ Per approfondire la storia dell'istituzione e le politiche espositive di Ca' Pesaro rimando ai saggi di: PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit., pp. 123-134, BARBANTINI (1954), PEROCCO (1958), PEROCCO (1959), LAMBERTI (1982), DEL PUPPO (1998), SCOTTON (2002), SCOTTON (2006), ROMANELLI (2011).

⁹⁶ Mi riferisco alla mancanza di certe “presenze” francesi non contemplate nella politica di acquisizioni e che, secondo Pallucchini, avevano impedito quell'aggiornamento necessario per affinare la conoscenza dell'arte moderna. PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit., p. 126.

⁹⁷ Antonio Maraini era succeduto nel ruolo di segretario generale a Vittorio Pica. La caratura intellettuale di Pica è affidata alla penna di Elio Zorzi: “Con Vittorio Pica giunge al suo massimo fastigio l'epoca della Biennale, cioè la sua funzione di diffusione della cultura artistica in Italia. Il Pica conosceva personalmente il novanta per cento di tutti gli artisti del mondo che avessero un qualche valore; aveva girato tutta l'Europa, conosceva tutti gli studi, tutti i mercati. Era un vero amatore e intenditore d'arte, dal gusto fine ed eclettico. Perciò meglio di chiunque altro aveva compreso e sentito la funzione mondiale delle Biennali; e, negli otto anni che tenne la carica di segretario generale, non soltanto seppe mantenerne al massimo prestigio, ma seppe aumentarlo, aprendo le porte delle mostre veneziane a espressioni d'arte di importanza mondiale che non vi erano state accolte prima di lui.” in Elio Zorzi, *I cinquant'anni della Biennale di Venezia*, p. 19, in ASAC, Fondo Storico, Carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa: carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 2. Su Vittorio Pica si vedano i saggi di CALZINI (1931), A. PICA (1974), LAMBERTI (1975), RABITTI (1995), PALLOTTINO (2009), LACAGNINA (2009), LACAGNINA (2010), la tesi specialistica di MANENTE (2011a) e MANENTE (2011b).

⁹⁸ VARAGNOLO (1932), p. 61.

commento e completamento dell'opera d'arte in nome di “un grande libro che, in altrettante pagine, di quel cammino medesimo narrasse la storia.”⁹⁹

Rodolfo Pallucchini, nel tentativo di ricostruire un possibile tracciato di storia del gusto a partire dalle collezioni d'arte veneta a Ca' Pesaro, rilevava di questa il “carattere di documentazione storica”¹⁰⁰ alimentata proprio dalle Biennali veneziane. Lo storico dell'arte – evidenziando tra le criticità dell'istituzione i limiti d'indirizzo – si appropriava dell'asserzione censoria di Barbantini, che a sua volta non rendeva giustizia ad una parte considerevole dell'operato della Biennale, e che soprattutto non teneva conto della comprovata apertura verso i giovani artisti iniziata a partire dalle edizioni delle Biennali dagli anni venti¹⁰¹: “oltre che da ragioni d'indole più generale, le deficienze della Galleria Veneziana dipendono dal carattere delle Biennali, di cui essa – a parlare all'ingrosso – è il riepilogo, perché alle Biennali i pittori e gli scultori di successo pronto furono anteposti ai maestri: Latouche a Van Gogh, Roll a Degas.”¹⁰²

Soltanto la convenzione stipulata con il Ministero dell'Educazione Nazionale (26 aprile 1938) avrebbe riqualificato la Galleria veneziana che, rinnovata negli allestimenti, avrebbe dato avvio ad una politica di scambi con la Galleria di Arte Moderna di Roma. L'operazione di rinvigorismento contribuì infatti a modificare la natura e le funzioni di Ca' Pesaro (il criterio museografico di

⁹⁹ IBIDEM.

¹⁰⁰ PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit. p. 126. Rimando ancora al saggio di LAMBERTI (1982).

¹⁰¹ Particolare rilevato da DEL PUPPO (1998), p. 27 “Lontano dalla possibilità di veder modificati gli assetti della Biennale secondo le proprie predilezioni, Barbantini volle impegnarsi nel rinnovo di Ca' Pesaro questa volta perseguendo un preciso intento di politica artistica [...]. Gli obiettivi erano divenuti a quel punto l'opposizione al crescente gusto novecentesco, secondo un orientamento teso alla determinazione di una linea di pittura italiana non già in dialettica con il cifrario dell'avanguardia, ma al di fuori di esso. A questo scopo si volle far leva su una rivalutazione dell'Ottocento e dell'eredità impressionista che non era tanto un'operazione mercantile quanto la verifica sulla tenuta della tradizione veneziana concepita come precursore prima e *pendant* poi della pittura francese.” Ivi, p. 30.

¹⁰² Sono le parole di Barbantini riportate da Pallucchini. Cfr. TOMASELLA (2011), cit. p. 126. Sull'operato di Barbantini a Ca' Pesaro rimando il lettore al saggio di DEL PUPPO (1998). Rodolfo Pallucchini constatando per Ca' Pesaro la mancanza dei “maestri francesi della seconda metà dell'800, da Manet a Cézanne, ovvero dei massimi costruttori di quell'ordine nuovo che tornava ad esaltare la tradizione figurativa latina e mediterranea neo-italiana e neo-spagnola”, soggiunse che alla Galleria di Ca' Pesaro si “raccolsero opere straniere con una tendenziosità di gusto rivolto a documenti per lo più illustrativi”, (Cfr. PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit. p. 126) senza dare conto delle tenenze dell'arte più moderna e “di artisti dei movimenti che avevano infiammato la scena europea a cavallo tra i due secoli. Cfr. SALVAGNINI (2000), cit. p. 37. In un recente studio dedicato alla riflessione critica di Pallucchini sul caso di Matisse, Francesca Castellani sottolinea che Pallucchini “si mostra avvertito della posizione della critica d'oltralpe, che dagli anni trenta in poi (non senza sfumature scioviniste) aveva insistito sul «carattere francese», cartesiano e insieme realista del Matisse post-*fauve*.”, in CASTELLANI (2012), p. 157. Per approfondire la ricezione critica di Matisse in Italia segnalo il saggio di DI NATALE (2014).

allestimento sarebbe stato aggiornato e diviso tra la sezione d'arte regionale e quella d'arte straniera) facendola diventare una “informata antologia dell'arte straniera contemporanea.”¹⁰³

In nome della “colleganza” tra le istituzioni d'arte contemporanea della Città di Venezia auspicata da Maraini, possiamo asserire che l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale nacque da una specifica “esigenza di fruizione” e dalla volontà di “completare” la documentazione artistica della collezione d'arte moderna di Ca' Pesaro che non poteva dare a chi la interrogava tutti quegli elementi che costituivano la vita vissuta della Biennale e che ne attestavano “l'opera, la fatica, la passione.”¹⁰⁴ Oltre all'esigenza di un lavoro di archiviazione del “presente dell'arte”, l'archivio avrebbe reso fruibile il patrimonio materiale delle passate esposizioni che a Ca' Pesaro aveva trovato un' eletta rappresentanza attraverso le opere.

Nel prendere in considerazione il segmento della storia della Biennale di Venezia riguardante la “politica delle immagini” – tema che affronteremo con maggior specificità nei paragrafi successivi – non vanno omissi taluni dettagli desunti dalla rilettura di alcuni articoli del Progetto di Regio Decreto Legge per “Lo Studio della Biennale”¹⁰⁵ (1932) allo scopo di far presente la molteplicità di aspetti, funzioni e nomi riassunti dall'archivio nel campo della vita artistica veneziana, nazionale ed internazionale.

L'Articolo 1 del Progetto di Regio Decreto Legge “Lo Studio della Biennale” autorizzava infatti l'Ente “Esposizione internazionale d'Arte” ad istituire a Venezia “un Centro internazionale di studio d'Arte contemporanea, denominato “Lo Studio della Biennale.”¹⁰⁶ L'Articolo 2 ne stabiliva funzioni e compiti:

¹⁰³ PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit. p. 127. La Convenzione del 26 aprile 1938-XVI aveva ridefinito gli scopi delle due istituzioni d'arte moderna: “mentre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna raccoglieva opere di artisti italiani, dai primi dell'Ottocento ai giorni nostri, quella veneziana, [...] ha il compito di esporre opere d'arte internazionale, oltre che quelle venete, diventando così l'unico organismo italiano di selezione e d'esposizione dell'arte straniera contemporanea, alimentata appunto dalle Biennali Internazionali d'Arte. Il differenziarsi dei compiti delle due maggiori Gallerie italiane d'arte moderna costituisce un vantaggioso potenziamento culturale dei due Istituti, tanto per le opere vicendevolmente scambiate quanto per lo sviluppo che essi sono destinati ad avere nel futuro, quali centri di raccolta e selezione delle opere esposte rispettivamente alla Quadriennale Nazionale romana ed alla Biennale Internazionale veneziana.”, Ivi, cit. p. 130.

¹⁰⁴ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 7, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁰⁵ ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4, fascicolo: Corrispondenza ASAC 1927-1933: “Archivio storico d'arte contemporanea: progetto di Regio Decreto legge per «Lo Studio della Biennale» di Venezia” elaborato nel luglio del 1932. Documento redatto su quattro veline dattiloscritte accluse ad una lettera dal Ministero della Giustizia a Balbino Giuliano, Ministro per l'Educazione Nazionale, Roma, 19 luglio 1932 (X).

¹⁰⁶ Ivi, p. 1. Gli articoli riportati sono tratti dalla formula per l'entrata in vigore, per la presentazione al Parlamento per la conversione in legge.

“Lo Studio della Biennale” avrà per compito di promuovere e di coordinare le ricerche, la documentazione e quanto può avere attinenza con gli studi sull’arte contemporanea, avendo particolare riguardo agli scambi intellettuali e alle relazioni con l’estero.

Rientrano altresì nel compito de “Lo Studio della Biennale” la preparazione di Congressi internazionali d’Arte contemporanea e, in generale, lo scambio di manifestazioni d’arte contemporanea, sia italiane all’estero, sia straniere in Italia.”¹⁰⁷

A tal proposito l’aver rinvenuto, allegato al progetto del Regio Decreto Legge, un elenco che comprendeva ben trentasette istituzioni italiane¹⁰⁸, è l’inoppugnabile prova della politica di confronto e di relazione con il coevo panorama museale intrapresa dall’Ente veneziano. È plausibile ipotizzare che tra gli innumerevoli propositi di Maraini vi fosse anche quello di dare avvio ad un’operazione di censimento delle opere d’arte contemporanea possedute o entrate a far parte delle collezioni italiane delle quali l’archivio della Biennale si sarebbe progressivamente arricchito mediante l’afflusso di fotografie di riproduzione delle stesse; è riprova del succitato intendimento anche quanto esplicitato dai successivi articoli 4 e 5 dello stesso Progetto di Regio Decreto Legge.

L’articolo 4 specificava il ruolo del conservatore dell’archivio per l’incremento delle collezioni (“documenti grafici e fotografici, biografici e bibliografici”¹⁰⁹); l’articolo 5 sanciva per gli stampatori privati l’obbligo di trasmettere allo “Studio della Biennale” un esemplare delle loro pubblicazioni artistiche relative all’epoca contemporanea prima della loro distribuzione sul mercato e in ugual misura, per gli studi fotografici specializzati nella ripresa di opere d’arte il dovere d’inviare all’archivio una copia per ogni esemplare di riproduzione fotografica da loro eseguita. L’archivio (“Studio della Biennale”), grazie all’operazione di deposito della copia d’obbligo, si sarebbe così riservato l’acquisizione obbligatoria e prioritaria dell’esemplare di riproduzione prima della sua divulgazione:

“Art. 4

Lo Studio è diretto dal Segretario Generale della Biennale, che ha alle proprie dipendenze un Conservatore. Questi, oltre agli altri incarichi che gli saranno affidati dal Segretario Generale, cura la conservazione e l’incremento della biblioteca e dell’archivio, ove devono essere raccolti tutti i documenti grafici e fotografici, biografici e bibliografici che possono servire allo studio e a fissare il ricordo delle arti e degli artisti dall’inizio del 1800.

¹⁰⁷ Ivi, p. 2.

¹⁰⁸ Il documento redatto su due pagine dattiloscritte e riportato tra gli apparati di questa tesi elenca, in ordine alfabetico, il nome di trentasette istituzioni comprendenti Musei, Pinacoteche, Gallerie Antiche e d’Arte Moderna, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4, fascicolo: Corrispondenza ASAC 1927-1933: “Archivio storico d’arte contemporanea: progetto di Regio Decreto legge per «Lo Studio della Biennale» di Venezia”.

¹⁰⁹ ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4, fascicolo: Corrispondenza ASAC 1927-1933: “Archivio storico d’arte contemporanea: progetto di Regio Decreto legge per «Lo Studio della Biennale» di Venezia”, pp. 2-3.

Lo Studio è aperto al pubblico per informazioni e ricerche. Particolari agevolazioni sono concesse agli artisti ed agli studiosi.¹¹⁰

Art. 5

Per mettere in grado la biblioteca e l'archivio dello Studio di corrispondere alle loro finalità, è fatto obbligo agli stampatori di trasmettere a "Lo Studio della Biennale" un esemplare perfetto di qualsivoglia stampato o pubblicazione da essi editi, concernenti le arti e gli artisti dall'inizio del 1800. La trasmissione sarà effettuata prima che detti stampati o pubblicazioni siano posti in commercio. Analogo obbligo è fatto agli studi fotografici, che riproducano, a scopo di diffusione o di semplice distribuzione, opere moderne, sia appartenenti a raccolte pubbliche o private, sia esposte al pubblico nelle Mostre. Tali studi trasmetteranno una copia perfetta della riproduzione fotografica. Nel caso di mancata trasmissione dell'esemplare d'obbligo, o di trasmissione incompleta o imperfetta, si applicano le sanzioni di cui all'art. 14 della Legge 26 Maggio 1932 n. 654, sul deposito obbligatorio degli stampati e delle pubblicazioni. Degli stampati, pubblicazioni e riproduzioni trasmessi sarà fatta menzione negli Atti dello Studio e della Biennale."¹¹¹

Conviene ora ricordare come l'archivio giocasse un ruolo decisivo anche a supporto della tendenza *internazionale* della Biennale di Venezia.¹¹² L'Istituto si impose infatti come un ufficio organizzatore e la sua funzione principale fu la diffusione della cultura artistica moderna. A questo proposito, nel 1934, parlando proprio della funzione internazionale della Biennale di Venezia, Elio Zorzi rammentava che "il felice connubio determinato tra l'attività internazionale della Biennale e l'attività di un'organizzazione creata dalla Società della Nazioni, allo scopo di realizzare nel senso più elevato di creare una società internazionale degli spiriti, ha dato la sensazione che accordi di questo genere possano essere realmente fecondi."¹¹³ Alla Biennale sarebbe poi spettato il compito di fungere da:

"[...] centro di raccolta e di distribuzione di notizie, documenti e di informazioni intorno alle varie esposizioni dell'arte contemporanea in tutto il mondo. L'organo attraverso il quale la Biennale esercita questa sua nuova attività è l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, creato da Antonio Maraini in seno alla Biennale e allogato nella severa sede del Palazzo Ducale.

L'Archivio costituisce l'elemento di continuità delle Biennali e costituisce in pari tempo un'organizzazione verso la quale già convergono da tutti i Paesi, nei quali l'arte ha diritto di cittadinanza, notizie preziose sugli artisti, sulla loro vita, sulle loro opere, sugli spostamenti di tali opere da un Paese all'altro, da una collezione all'altra. L'Archivio della Biennale è già in grado – pur coi modestissimi mezzi dei quali dispone – di seguire – se non ancora tutto – gran parte del movimento mondiale sul terreno delle arti figurative contemporanee; ed è in grado, per conseguenza,

¹¹⁰ IBIDEM, pp. 2-3. Dalla lettura dell'articolo emerge una distinzione di quelli che, per l'archivio, saranno i ruoli assunti da Antonio Maraini e Domenico Varagnolo.

¹¹¹ Ivi., p. 3.

¹¹² Sul carattere internazionale della Biennale sono intervenuti numerosi studiosi. Tra tutti, relativamente alla contesto delle prime esposizioni, si vedano i saggi di LAMBERTI (1982), LAMBERTI (1995), per il secondo dopoguerra mi limito a citare: MALBERT (2006), JACHEC (2007).

¹¹³ Elio Zorzi, *La funzione internazionale della Biennale di Venezia*, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 5.

di fornire agli studiosi che a esso si rivolgono una messe incomparabile di notizie, che altrimenti sarebbero irreperibili. L'importanza di questa funzione, alla quale non si può negare il carattere squisito di cooperazione intellettuale internazionale, è stata già segnalata, due anni or sono dal 1. Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea. Quel consesso [...] investì la Biennale, e per essa l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, delle funzioni di centro di studi internazionale d'arte contemporanea. [...]»¹¹⁴

Nessun dubbio che il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea (Venezia, Palazzo Ducale, 30 aprile - 3 maggio 1932 - X)¹¹⁵ intendesse esaminare la realtà dell'arte di allora non mediante disquisizioni di critica e di estetica, ma attraverso “un'ordinata, serena e pratica disamina dei problemi che urge risolvere pel bene dell'arte e degli artisti.”¹¹⁶

Come rileva puntualmente Massimo De Sabbata:

“In quell'occasione una «deliberazione» affidava alla Biennale le funzioni di «centro di collegamento per gli studi dei problemi dell'Arte Contemporanea e per l'organizzazione di Congressi futuri». Tale atto riconosceva alla mostra il carattere di «Ginevra dell'Arte», come era stata definita dall'autorevole espressione della più vasta opinione pubblica del mondo», il *Times*. Secondo Elio Zorzi ai giardini di Castello si era «realizzata nel campo dell'arte la più armoniosa e la più solidale Società delle Nazioni»¹¹⁷

Il programma del Congresso annunciava gli scopi e in sintesi così recitava:

¹¹⁴ IBIDEM. Sull'aspirazione di Venezia di diventare una “Ginevra delle arti” si veda ancora DE SABBATA (2006), in particolare le pp. 28-33.

¹¹⁵ LA BIENNALE DI VENEZIA (1932c). Nello stesso mese di maggio del 1932, apriva la XVIII Biennale d'arte e i lavori del Congresso avevano avuto inizio in occasione dell'inaugurazione della XVIII Biennale d'arte. Il Comitato d'onore era composto da: presidente, Alfredo Rocco, ministro della Giustizia e degli affari di culto, presidente del Comitato italiano di Cooperazione intellettuale presso la Società delle Nazioni, vice presidenti, Emilio Bodrero, presidente della Confederazione nazionale delle Professioni e delle Arti, Mario Alverà, Podestà di Venezia. Tra i membri italiani: Dino Grandi, ministro degli Affari Esteri, Giuseppe Bottai, ministro delle Corporazioni, Balbino Giuliano, ministro dell'Educazione nazionale, Guglielmo Marconi, presidente della Reale Accademia d'Italia, Roberto Paribeni, accademico d'Italia, direttore generale per le Antichità e Belle Arti, G.A. Sartorio, vice presidente della Reale Accademia d'Italia, Cesare Bazzani, accademico d'Italia, Armando Brasini, accademico d'Italia, Pietro Canonica, accademico d'Italia, F.T. Marinetti, accademico d'Italia, Ugo Ojetti, accademico d'Italia (Ojetti presiederà i lavori del Congresso), Marcello Piacentini, accademico d'Italia, Ettore Tito, accademico d'Italia, Alberto Calza Bini, segretario nazionale del Sindacato Architetti, Vincenzo Buronzo, presidente della Federazione nazionale dell'Artigianato, Giulio Barella, presidente dell'Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative e dell'architettura a Milano. Comitato Esecutivo: Ugo Ojetti, presidente del Congresso, Cipriano E. Oppo, vice presidente, Antonio Maraini, segretario generale della Biennale, Roberto Papini, segretario generale del Congresso; tra i vice presidenti, Calza Bini e Antonio Maraini, segretario generale, Roberto Papini, segretari: Conte Elio Zorzi. Tra le delegazioni ufficiali straniere, per la Società delle Nazioni si registrava la presenza di Attilio Rossi, segretario capo dell'Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale. Dati desunti dall'opuscolo divulgato per promuovere e pubblicizzare il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea della Biennale. L'opuscolo era stato tradotto anche in inglese e francese.

¹¹⁶ Ivi, p. 11.

¹¹⁷ DE SABBATA (2006), p. 30.

“Nella vita d’oggi l’ordinamento di classe ha un’importanza preminente. Tutti si organizzano per affermare la necessità ideale e materiale di vivere e di operare. Gli artisti, creduti a torto incapaci di unione e di disciplina, sentono ormai il bisogno di aderire ai principi della vita moderna, di discutere fra loro degli interessi comuni, di allacciare e mantenere collegialmente i contatti non soltanto con i componenti della loro stessa classe ma anche con la società in mezzo alla quale vivono e per la quale lavorano.”¹¹⁸

Ma il Congresso fu anche motivo per ispirare l’azione di raccolta di materiale sulle arti e per l’individuare nell’Istituto Storico della Biennale un “Centro di documentazione per l’arte contemporanea”:

“[...] All’Archivio è stato conferito, dal Congresso d’Arte Contemporanea del 1932, l’ufficio di centro internazionale di studi e informazioni d’arte contemporanea: e più vasti compiti potrà svolgere in avvenire se, come è lecito sperare, non gli mancheranno aiuti e incoraggiamenti. Un’idea dell’importanza che assume la documentazione dell’Archivio è data dall’indice generale degli artisti che hanno esposto a Venezia dal 1895 al 1932; indice che viene per la prima volta pubblicato e nel quale figurano quasi tutti i nomi degli artisti di qualche significato, che abbiano lavorato e prodotto nel mondo civile nell’epoca nostra. Anche gli elenchi diligentissimi delle mostre individuali di artisti italiani e stranieri, e quelli delle mostre estere presentano il più vivo interesse. [...]”¹¹⁹

Una parola a questo proposito va spesa a favore di Elio Zorzi. Proprio nella Terza Sezione del Congresso (lunedì 2 maggio 1932), Zorzi era intervenuto con una relazione (il titolo della comunicazione, “Pubblicazioni sull’arte. Archivi fotografici d’arte contemporanea”¹²⁰, è tale da dimostrarsi perfettamente in linea con l’obiettivo del nostro studio) che parrebbe dichiarare anch’essa una forte attenzione nei riguardi della “grammatica fotografica.”

Dallo spoglio degli atti del Congresso non è emersa alcuna ulteriore altra documentazione utile ad approfondire i contenuti del contributo di Zorzi, nemmeno passando a rassegna le carte personali dell’allora capo Ufficio stampa conservate all’ASAC. Ma il fatto che Zorzi avesse parlato pubblicamente di archivi fotografici attesta una conoscenza e un’attenzione del tutto particolare nei riguardi della promozione del patrimonio iconografico dell’archivio della Biennale: il segno tangibile di un’avvertita riflessione nei confronti di un problema culturale che poneva al centro dei

¹¹⁸ Primo Congresso Internazionale d’Arte Contemporanea della Biennale, in ASAC, Fondo Storico, attività 1894-1944 serie scatole nere, busta 65, foglio 58ga1.

¹¹⁹ ZORZI (1934), p. 70.

¹²⁰ LA BIENNALE DI VENEZIA (1932c), p. 12. “Primo Congresso Internazionale d’Arte Contemporanea della Biennale”, (opuscolo) in ASAC, Fondo Storico, attività 1894-1944, serie scatole nere, busta 65. La comunicazione presentata al Congresso da Elio Zorzi fu quasi certamente il preludio alla “Mostra delle Riviste d’Arte Moderna” allestita, in occasione della XVIII Biennale, nella Sala della Cupola a Palazzo dell’Esposizione.

ragionamenti della critica artistica l'archivio fotografico¹²¹ e l'importanza della ricezione dell'arte

¹²¹ Costanza Caraffa e Tiziana Serena propongono una definizione degli archivi fotografici come “spazi del tutto peculiari in cui si sedimentano non solo fotografie, durante le fasi della loro esistenza, ma soprattutto saperi”. Cfr. il numero 106 di “Ricerche di Storia dell'arte”, *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, CARAFFA-SERENA (2012), p. 4. Di questo numero si veda anche la bibliografia generale. Tiziana Serena ha descritto l'archivio come “luogo istituzionale che per antonomasia è investito della massima autorità nel conferire il valore di documento agli oggetti che varcano la sua soglia. In particolare, l'archivio fotografico rappresenta il paradigma per la realizzazione di pratiche profondamente legate a cosa noi sappiamo della fotografia e inestricabilmente connesse a quelle di iscrizione [...] che operano in numerose forme e variabili sia a livello della singola fotografia, sia a livelli superiori della serie. I presupposti per questa verifica sono due. Il primo considera l'archivio fotografico come un dispositivo, il quale contiene ed è strutturato da un ordine (*dispositus*) e, svolgendo determinate funzioni, realizza sempre determinate strategie conoscitive e politiche. Il secondo ipotizza che lo spazio dell'archivio non si esaurisca entro i propri confini fisici e che l'esistenza dell'archivio stesso implichi necessariamente una dimensione fuori di sé, dalla quale non può prescindere, poiché qui le sue pratiche di iscrizione trovano un'eco particolare [...], in SERENA (2012b), pp. 165-166. Rimando inoltre ai saggi dello stesso autore *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per “cose” come fotografie e archivi fotografici*, cfr. SERENA (2012c); *Per una teoria dell'archivio fotografico come “possibilità necessaria”*, cfr. SERENA (2013b) e dello stesso autore *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in SPIAZZI-MAJOLI-GIUDICI (2010), pp. 103-107. Fra i titoli fondamentali della letteratura sull'archivio fotografico, la fotografia d'arte ed il suo potenziale epistemologico in relazione alla storia dell'arte, sono da considerare: FERRETTI (1977), FAWCETT (1986), ROBERTS (1995), HAMBER (1996a), HAMBER (1996b), CARAFFA (2009), CARAFFA (2011), JOHNSON (2011). Per una definizione di fototeca mi avvalgo dei contributi di Margherita Naim e Sauro Lusini: “Si intenda per *fototeca* una raccolta in cui l'interesse, simmetrico agli scopi dell'ente di conservazione, non è rivolto all'oggetto fotografico, ma esclusivamente al bene tradotto nell'immagine” NAIM (2013), p. 664. “Con il termine «fototeche» si vogliono qui indicare quei servizi che operano all'interno di uffici la cui attività non riguarda propriamente la fotografia, ma che della fotografia si servono per documentare le cose che invece rientrano nell'ambito delle specifiche competenze. Si tratta per lo più di opere che appartengono al patrimonio artistico; più estesamente di tutto ciò che rientra o siamo soliti comprendere nel concetto ampio di bene culturale: dai documenti cartacei, ai manoscritti, alle mappe geografiche o quanto altro”, in NAIM (2013), p. 665. Per un approfondimento sulla tematica dell'archivio fotografico rimando, oltre ai saggi sopraccitati, agli studi di CORTI-GIOFFREDI SUPERBI (1995), GOTI-LUSINI (2001).

attraverso lo specchio delle pubblicazioni illustrate di settore.¹²² La “fruizione” di materiale iconografico e di immagini d’arte – che trovavano un canale speciale di divulgazione grazie agli apparati illustrativi dell’editoria d’arte – tiene saldi, a mio avviso, due aspetti peculiari che, nell’analisi delle vicende del secondo dopoguerra, torneranno strettamente collegate al senso di una fototeca d’arte e all’utilizzo o il riuso delle fotografie dentro un contesto espressivo del sistema delle arti così come presentato dalla rivista ufficiale dell’Ente “la biennale di venezia”, *casi exempla* nell’utilizzo del *medium* della fotografia e limpido esempio di intreccio tra l’argomentazione critica e l’orchestrazione delle immagini: da una parte cioè la “riproducibilità” dell’arte (*Reproduzierbarkeit*)¹²³ e dall’altra una possibile luce sugli aspetti di “ricezione” (*Wirkung*) della stessa.

¹²² Nel terzo capitolo di questa prima parte della tesi daremo conto delle strategie culturali a favore della fotografia d’arte elaborate dall’UNESCO (progetto cui la Biennale di Venezia aderì). Mi riferisco, in particolare, ad un censimento degli archivi fotografici e delle fototeche specializzate nella raccolta delle fotografie di opere d’arte allo scopo di favorire la circolazione delle stesse stampe fotografiche per la conoscenza dei fenomeni dell’arte contemporanea. Trevor Fawcett nel suo *Graphic versus photographic in the Nineteenth-century art reproduction* parla di quello che può essere ben inteso, molto in anticipo sulle iniziative UNESCO, come il primo tentativo internazionale di convenzione tra diversi Paesi europei a favore lo scambio e la circolazione, tra collezioni nazionali di fotografie, della riproduzione d’arte. L’origine della convenzione, scrive Fawcett, può essere ascritta a Sir Henry Cole nel 1864. Cfr. FAWCETT (1986), pp. 206; 211. Sulla tematica dell’illustrazione per l’arte oltre al già citato FAWCETT si vedano i saggi di ROSEMBERG (1967), SPALLETTI (1979), ARGAN (1986), BACCI (2009a). Utile all’approfondimento del segno di Adolfo Venturi e i progetti editoriali della *Storia dell’arte nazionale* si vedano AGOSTI (1996), STRINATI (1996), LAMBERTI (1996), MALTESE (1996), VALERI (2005), SCIOLLA (2008). Per approfondire il ruolo dell’illustrazione fotografica dell’arte tra editoria e riviste di settore, fondamentale lo studio su “Emporium”: *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964* a cura di BACCI-FERRETTI-MAZZA (2009), in particolare i saggi di BACCI (2009b) e dello stesso autore la ricognizione sul panorama bibliografico critico dell’illustrazione tra Ottocento e Novecento: cfr. BACCI (2013), FERRETTI (2009), PALAZZOLO (2009), *Emporium e l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche 1895-1915* a cura di MIRANDOLA (1985), sull’Istituto Italiano d’Arti Grafiche cito solamente *L’Istituto italiano d’arti grafiche dalla sua fondazione 1893-1920*, ISTITUTO ITALIANO D’ARTI GRAFICHE (1920); sempre su “Emporium” oggi disponibile sul sito della Scuola Normale Superiore di Pisa - Laboratorio di Documentazione Storico Artistica: http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html, in particolare il programma di ricerca “Le illustrazioni nelle riviste d’arte” ed il regesto informatico della rivista “Dedalo” a cura di Miriam Fileti Mazza. Di notevole rilevanza sono gli esiti del Progetto di ricerca PRIN 2008 (Università di Firenze, Milano, Roma Tre e Udine): *La moltiplicazione dell’arte e le sue immagini. La cultura visiva in Italia nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* dedicato all’illustrazione fotografica dell’opera d’arte del Novecento in periodici non di settore. Cfr. *Arte moltiplicata. L’immagine del ‘900 italiano nello specchio dei rotocalchi* Cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013). Ancora il volume *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cfr. DE BERTI-PIAZZONI (2009) qui in particolare i contributi di BIGNAMI (2009), NEGRI (2009), RUSCONI (2009); VIVARELLI (1979). Sempre sulle tematiche di divulgazione e ricezione dell’arte segnalò il Progetto Nazionale Futuro in Ricerca 2012 in corso e condotto dalla Scuola Normale di Pisa, Università di Siena, Università di Genova e Università di Udine dal titolo *Diffondere la cultura visiva: l’arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. La storia dell’arte dalla fine dell’Ottocento agli anni Ottanta del Novecento vista attraverso fonti inesplorate, coniugando metodologie e sistemi di analisi multidisciplinari: critica storico-artistica, letteratura, semiotica, arti visive*, cfr. BACCI (2013).

¹²³ Il riferimento è alla terminologia di Walter Benjamin – cfr. BENJAMIN (1936) – anche se la citazione non fa riferimento alla mancanza d’aura cui l’opera d’arte era sottoposta nel processo di “riproduzione” tecnica e fotografica. Il riferimento in termini è utile a sottolineare la valenza della riproducibilità che, legata al concetto di ricezione, vede nella fotografia il vettore privilegiato per la divulgazione dell’arte al vasto pubblico. Su questo punto rimando ai saggi di FERRETTI (2003a), FERRETTI (2003b) dove l’autore sottolinea che la diffusione della riproduzione fotografica fu un fenomeno di consumo di riproduzioni ma anche di opere d’arte. Cfr. FERRETTI (2003a), p. 42.

1.2 La “complicità” tra Domenico Varagnolo e Antonio Maraini

Se la primogenitura nella costituzione dell’archivio spetta alla “geniale intuizione”¹²⁴ di Antonio Maraini cui la storia riconosce l’ideazione ed il varo dell’Istituto, dovremmo aggiungere – per dovizia di particolari – che il Decreto del capo del Governo del 29 agosto 1931 (Parte IV – gestione – Art. 15.¹²⁵) stabiliva, tra i compiti del segretario generale, di provvedere a “quanto riguarda il funzionamento e lo sviluppo dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea.”¹²⁶ Tuttavia, siamo in grado di attestare con una certa sicurezza che il lavoro esecutivo d’imbastitura dell’archivio, nelle iniziali e successive sue fasi evolutive, ed il ruolo di responsabilità scientifica nelle scelte per strutturare più organicamente le raccolte fosse riassunto nella persona di Domenico Varagnolo¹²⁷. Egli fu chiamato da Maraini a ricoprire l’incarico di conservatore dell’Istituto, oltretutto per la risaputa dote di bibliografo e “sommo bibliotecario”¹²⁸ anche per quell’abilità (poi dimostrata) nello svolgere il complesso di operazioni necessarie a conferire all’archivio quelle necessarie caratteristiche di funzionalità strutturale ed organizzativa.

Leggendo i documenti, la corrispondenza e le veline conservate all’ASAC (nella serie personale del conservatore Domenico Varagnolo¹²⁹) e confrontandoli con altri – ad esempio con le Carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, le veline raccolte nella serie “copia lettere”¹³⁰, le fonti edite nella cronologia di riferimento nonché con gli studi condotti sulla storia dell’archivio¹³¹ – si ha un’idea abbastanza precisa della genesi del primo settore specializzato della Biennale; invece, qualche ombra permane quando si tenta di distinguere i ruoli espletati dai due attori nella creazione effettiva

¹²⁴ Nello scavo d’archivio ho rinvenuto una lettera di Domenico Varagnolo nella quale il conservatore riportava ad Antonio Maraini le impressioni di buon grado raccolte, in ambiente culturale milanese, riguardanti l’archivio da poco istituito. Lettera di Domenico Varagnolo ad Antonio Maraini, Venezia, 6 maggio 1929 (VII), in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2.

¹²⁵ Decreto del capo del Governo 29 agosto 1931, pubblicato nella “Gazzetta Ufficiale” del 19 dicembre 1931 (X), N. 292: Approvazione dello statuto dell’Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venezia. Cfr. BAZZONI (1962), pp. X-XIV.

¹²⁶ Ivi, p. XIV.

¹²⁷ Prima di essere nominato conservatore dell’archivio Domenico Varagnolo aveva diretto l’Ufficio di Segreteria dell’Esposizione.

¹²⁸ L’espressione “sommo bibliotecario” era stata adoperata da Antonio Maraini in una lettera indirizzata a Elio Zorzi. Lettera di Antonio Maraini a Elio Zorzi, Firenze, 19 gennaio 1929, ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 4.

¹²⁹ Le carte di Varagnolo sono conservate nella seguente Serie archivistica: ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1).

¹³⁰ Si è ritenuto opportuno procedere con lo spoglio della Serie documentaria denominata “copia lettere”, facente parte del Fondo Storico dell’ASAC, a partire dal 1927 (anno della nomina di Antonio Maraini a segretario generale della Biennale veneziana) sino al 1932 anni centrali per la costituzione dell’ossatura dell’Istituto Storico d’Arte Contemporanea. La serie archivistica raccoglie per ordine cronologico progressivo la copia della corrispondenza prodotta in ingresso e in uscita dall’Ufficio di Segreteria della Biennale. Ricordo al lettore che prima della sua nomina a direttore dell’Istituto Storico d’Arte Contemporanea Domenico Varagnolo svolgeva funzioni di direttore di Segreteria.

¹³¹ Oltre al già citato saggio di Maraini sulla Biennale del 1930 – MARAINI (1931) – mi riferisco agli articoli dedicati all’archivio e affidati alla penna di Domenico Varagnolo. Cfr. VARAGNOLO (1932), il saggio di PAJUSCO (2013).

dell'Istituto che – riguardo ai criteri di guida della sua formazione – è lecito supporre fosse piuttosto originato dalla complicità tra Maraini e Varagnolo.

Se interrogate in quest'ottica, le fonti sembrerebbero confermare una consuetudine comportamentale votata per lo più alla difesa dei ruoli forti tipici del regime. I documenti d'archivio sono “spie” rivelatrici di quell'inclinazione verso atteggiamenti di remissione da parte degli uomini d'ordine – incardinati con ruoli d'ufficio nell'Istituzione veneziana – rispetto all'allora segretario generale¹³² che, a proposito dell'esigenza di un lavoro sulla memoria – appena assunta la carica (1927) – si era reso conto del “contrasto esistente fra la ristrettezza, e diciamo anche povertà, della fucina dove si preparavano le Biennali internazionali esposizioni (sic) e la ricchezza e la grandiosità del cantiere dove le esposizioni stesse si presentavano al mondo”¹³³.

La prova di questo atteggiamento viene proprio dalla testimonianza scritta del Varagnolo che, chiamato a raccontare per le riviste di cronaca locale (veneziana) come l'archivio fosse stato costituito, ritorna sovente ad attribuirne la paternità ad Antonio Maraini. Alla morte di Domenico Varagnolo occorsa nel 1947, un ricordo affidato alla penna di Umbro Apollonio per la rivista “Cronache veneziane” in parte avvalorata le mie considerazioni circa l'indirizzo intrapreso dal direttore riguardo all'archivio:

[...] L'Archivio storico d'arte contemporanea è stato creato da lui e se oggi studiosi d'arte possono avere a loro disposizione elementi di studio, documenti, libri anche rari, lo devono a lui, alla diligenza con cui si dedicò a raccogliere questo materiale. Dopo essere entrato alla Biennale, chiamatovi da Fradeletto nel 1905, aveva collaborato attivamente alle esposizioni ed a tutte le manifestazioni dell'Ente, e nel 1908 aveva posto i fondamenti dell'Archivio storico, che consegnò nelle mie mani or è qualche mese. [...]¹³⁴

Lo scritto di Domenico Varagnolo *Come s'impianta un archivio = biblioteca d'arte* (1930 ca) è un documento d'importanza primaria e un punto di osservazione privilegiato per la restituzione di importanti dettagli utili non solo a dipanare la genesi dell'archivio, ma anche per fare luce sulle scelte operate nel sistema di reperimento dei materiali, centrali per la ricostruzione dell'ossatura archivistica. Ma come s'impianta un archivio-biblioteca d'arte?

¹³² Su questi aspetti rimando ancora una volta il lettore agli studi di DE SABBATA (2006) e di CIOLI (2001), in particolare al capitolo VIII: *L'azione fascista per l'arte*. La rigida osservanza di una gerarchia dei ruoli è effettivamente suffragata anche da un carteggio tra Antonio Maraini ed Elio Zorzi circa la genesi della prima rivista, organo ufficiale dell'Ente veneziano, data alle stampe nel 1928: “La Biennale”. Cronache dall'Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, poi denominata “La Biennale”. Rassegna dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, del 1928. ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, buste 1 e 4.

¹³³ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impianta un archivio = biblioteca d'arte*, pp. 1-3, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹³⁴ APOLLONIO (1947), *Domenico Varagnolo*, in “Cronache Veneziane”. Settimanale di vita e problemi cittadini, anno I, n. 1, 4 settembre 1947, p. 6.

“S’impianta... con delle carte e dei libri. Questo è verissimo, ma, con delle carte e dei libri, semplicemente, si può anche impiantare una torre che ricordi quella di Babilonia e rimanga piantata a metà. Qui si vuole parlare di una costruzione destinata a crescere sempre, e della quale – pur ammessa l’internazionalità delle lingue – dev’essere esclusa, soprattutto, ogni confusione. Si tratta – in breve – dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea”, con relativa Biblioteca e Fototeca, annesso alla Segreteria della Biennale [...].”¹³⁵

“Carte e libri” rappresentavano il primo nucleo di documentazione dell’archivio della Biennale: proprio quelle “carte” dell’Ufficio di Segreteria dell’Esposizione¹³⁶ che, raggruppate per edizioni della manifestazione¹³⁷ a cominciare dalla preziosa corrispondenza intessuta da Riccardo Selvatico e Antonio Fradeletto, “prendevo contatto con le personalità politiche e artistiche del tempo”¹³⁸ e “annunciavano al mondo la «Prima Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia» il 22 ottobre 1895.”¹³⁹

Vale la pena di ricordare che, al termine dei lavori di preparazione delle esposizioni, tutta la documentazione confluiva in una stanza al primo piano di Palazzo Loredan che si chiamò “subito pomposamente Archivio”¹⁴⁰, ma che si rivelerà presto non adatta a contenere la mole di materiale di volta in volta accumulato:

“[...] Una lampadina penzolante da una trave rischiarava malamente gli scaffali sui quali decine e decine di scatole scoppiavano sotto la pressione dei racchiusi documenti, mentre per terra si incespicava su mucchi di copia lettere, pacchi di fotografie e di cataloghi, rotoli di manifesti ed altro materiale reso dalla polvere soprastante difficilmente individuabile. [...]”¹⁴¹

Il passo succitato è anche la dichiarazione più o meno esplicita di che cosa gli organizzatori della Biennale intendessero chiamando “archivio” una stanza semplicemente riservata al deposito di uno

¹³⁵ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impianta un archivio = biblioteca d’arte*, p.1, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹³⁶ Domenico Varagnolo riferisce che l’Ufficio Segreteria dell’Esposizione “era nato nel 1894, in una saletta della Biblioteca municipale, prossima al Gabinetto del Sindaco, poi era disceso in un locale al pianterreno di Ca’ Farsetti [...]. Lì si organizzavano le Mostre Biennali e, alla fine d’ognuna di esse, tutte le carte, tutti gli stampati, tutta la corrispondenza, tutto il materiale insomma, documentario, che la riguardava, veniva mandato in blocco, in una specie di sgabuzzino al Primo piano di Palazzo Loredan, dove si ammonticchiavano e spesso si mescolava a quello preesistente, ad esso poi eguagliandosi sotto un comune strato di polvere.” In VARAGNOLO (1932), p. 56.

¹³⁷ I pacchi di corrispondenza conservati nell’archivio dell’Ufficio di Segreteria erano raggruppati per anno di manifestazione. Dettaglio desunto da VARAGNOLO (1937), p. 105.

¹³⁸ Ivi, p. 1.

¹³⁹ IBIDEM.

¹⁴⁰ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impianta un archivio = biblioteca d’arte*, p. 2, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁴¹ Ivi, p. 3.

“scartamento assai ridotto”¹⁴² e che “non aveva mai contenuto se non una parte di ciò che era il passato dell’Esposizione. Quella parte che non si poteva chiamare storica, ma semplicemente burocratica e amministrativa.”¹⁴³ In un paragrafo successivo Varagnolo non esiterà ad imputare – tra le cause dell’oblio della memoria storica – il persistere di un atteggiamento “d’intimità familiare”¹⁴⁴ propria dell’organizzazione veneziana che per “modestia, egoismo o forse scarsa persuasione dell’utilità pratica dei ricordi”¹⁴⁵ non aveva dato importanza “né al passato né all’avvenire.”¹⁴⁶

“Non si pensava nemmeno di raccogliere e conservare dell’Esposizione tutto ciò che di quel passato poteva restare a documento e poteva servire a modello per il futuro. [...] Il fatto si è che al di fuori della corrispondenza e delle schede di notificazione, delle carte di spedizione, di alcuni cataloghi, e di un buon numero di stampati, niente, o ben poco, di quello che avrebbe dovuto rappresentare la documentazione storica – (cioè giornali, pubblicazioni fotografie ecc) è stato conservato e raccolto, durante le 16 Esposizioni che si sono susseguite dal 1895 al 1928.”¹⁴⁷

Accanto al verbo “innovare” nel programma d’azione di Maraini avrebbero trovato posto le “parole-concetto” – ricorrenti nel suo pensiero – come “ricordare, conservare, ricostruire.”¹⁴⁸

Un altro aspetto chiave che connoterà l’archivio di una sua “specificità” sarà la vocazione al contemporaneo. L’Istituto Storico d’Arte Contemporanea era infatti:

“di un genere tutto affatto nuovo non solo a Venezia, ma in Italia e forse in Europa. Un Archivio che, raccogliendo anzitutto, quanto è stato scritto e stampato sulle Biennali veneziane, in libri, riviste e giornali, dalla loro origine ad oggi, risalisse poi fino al principio del secolo raccogliendo quanto è possibile trovare, in fatto di pubblicazioni in genere sulle altre Esposizioni italiane e straniere. A queste raccolte sarebbero poi state aggiunte altre “di particolari, riguardanti le varie questioni sorte e sviluppatesi nel campo dell’arte, nonché tutti i fatti e avvenimenti che in esso hanno suscitato echi e commenti.”¹⁴⁹

Prima del 1928 i materiali – peraltro di natura eterogenea – riguardanti le passate esposizioni non erano mai stati sottoposti ad un censimento effettivo; possiamo affermare con certezza che le prime iniziative organizzative per l’archivio furono guidate proprio da Antonio Maraini che, con il conseguente trasferimento dell’Ufficio di Segreteria (e con questo di tutta la documentazione) a

¹⁴² Ivi, p. 5.

¹⁴³ IBIDEM. In un paragrafo successivo del suo scritto Domenico Varagnolo riferirà che anche il vecchio Archivio amministrativo fu sottoposto a riordino; l’operazione prevedeva la raccolta “a parte delle lettere più importanti e interessanti, nonché quelle recanti le firme più illustri.”, Ivi, p. 10.

¹⁴⁴ Ivi, p. 6.

¹⁴⁵ IBIDEM.

¹⁴⁶ IBIDEM.

¹⁴⁷ IBIDEM.

¹⁴⁸ Ivi, p. 7.

¹⁴⁹ IBIDEM.

Palazzo Ducale, si adoperò – di concerto con Varagnolo – per la progettazione di un archivio efficiente con regole interne atte a impostarne la struttura.

A questa fase di vita dell'archivio, alla sua organizzazione e al suo adeguamento funzionale, riconducibili proprio al biennio 1927-1928, possiamo ascrivere l'istituzione della Biblioteca come primo importante passo verso la definizione di una sua precisa fisionomia.

La ricostruzione storica delle dotazioni del patrimonio bibliografico dell'archivio della Biennale non è oggetto di questa tesi; sta di fatto però che un'analisi complessiva delle sue origini non può non considerare la diversità dei materiali che costituiscono la base delle raccolte e non può esimersi da un accenno alla sua biblioteca. Varagnolo scriverà che la biblioteca dell'archivio “n'era il principio. Essa avrebbe dovuto accogliere opere d'arte moderna e contemporanea con speciale preferenza per quelle riguardanti gli artisti che avevano figurato alle Biennali veneziane.”¹⁵⁰ A pochi e solidi testi sugli artisti moderni si sarebbero uniti altri repertori comprensivi di “studi, relazioni, critiche – riferentesi particolarmente alle varie Biennali.”¹⁵¹ Domenico Varagnolo tentò di arricchire la biblioteca con i cataloghi di mostre e di annoverare anche quelli delle passate Biennali. Le scelte del conservatore per l'incremento della raccolta libraria avevano propeso “per ragioni di affinità e di colleganza”¹⁵² all'acquisto dei cataloghi cruciali di mostre dei musei europei e delle “Esposizioni consorelle tanto nazionali che d'oltre confine.”¹⁵³ La corrispondenza dell'Ufficio di Segreteria è l'attestazione inconfutabile di questi intendimenti. Durante lo spoglio della serie “copia lettere” ho rinvenuto diverse missive di Varagnolo, allora direttore di Segreteria, e di Romolo Bazzoni, direttore dell'Ufficio amministrativo, con le quali i due funzionari si rivolgevano a case editrici ed istituzioni culturali italiane e straniere, autonomamente o con mediazione di qualche illustre emissario, al fine di raggiungere accordi di scambio di pubblicazioni d'arte.¹⁵⁴ Oltre ai materiali

¹⁵⁰ VARAGNOLO (1932), p. 61.

¹⁵¹ IBIDEM.

¹⁵² Ivi, p. 62.

¹⁵³ IBIDEM.

¹⁵⁴ Ho rinvenuto la corrispondenza con la Casa Editrice Treves per l'invio “di tutte pubblicazioni riguardanti l'Esposizione veneziana e di tutti i numeri speciali illustrati da essa pubblicati in occasione della nostre passate Biennali”. Cfr. Velina dattiloscritta di Domenico Varagnolo alla On. Casa Editrice Fratelli Treves, Venezia, 25 maggio 1927 in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 200, p. 35; ancora, a titolo di esempio, la richiesta a Guido Luzzato di “interessarsi presso le varie direzioni, presidenza o comitati di 8 esposizioni d'arte contemporanee aventi sede in Germania, e con le quali ella abbia la possibili di mettersi in relazione affinché ci mandino i cataloghi della loro Mostra più recenti. Come ella ben comprende ciò ci servirebbe a completare ed aggiornare la nostra biblioteca di consultazione, e noi saremo disposti sia ad acquistare tali cataloghi, sia a ricambiarli con i nostri qualora come sarebbe desiderabile perché di evidente utilità reciproca, le sopra accennate direzioni ecc intendessero di stabilire una consuetudine di scambio con la nostra Impresa, nei riguardi delle proprie pubblicazioni”. Cfr. Lettera di Domenico Varagnolo a Guido Luzzato, Venezia, 27 maggio 1927, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 200 p. 44. Da ricordare ancora la corrispondenza con P. G. Konody per la richiesta di: “cataloghi illustrati delle più recenti Esposizioni inglesi d'arte contemporanea fra le quali il 159 Salon della Royal Academy, Lettera di Romolo Bazzoni a P. G. Konody, Venezia, 30 maggio 1927, Ivi, p. 52. Va ancora rammentata la lettera di Varagnolo a Guido Marangoni, direttore Mostra Internazionale d'arti decorative di Monza in cui il bibliotecario porgeva ringraziamenti per aver ricevuto pubblicazioni dalla segreteria della suddetta Esposizione. Cfr. Lettera di Domenico Varagnolo a Guido Marangoni, Venezia, 20 dicembre 1927, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 201, p. 69.

appena citati va ricordato che la biblioteca accolse anche un discreto numero di esemplari di saggi, collane e riviste. Una lettera di Domenico Varagnolo lo testimonia assai bene. Già il 22 dicembre 1927 Varagnolo, rivolgendosi a Raffaele Calzini, annunciava la costituzione dell'“Istituto Storico” di cui la biblioteca sarebbe stata il primo “strumento”:

“A Raffaele Calzini
Corriere della Sera Milano
22 XII 27

Caro Calzini, grazie in nome del nascente Istituto e del suo già nato (e strumento) sottoscritto bibliotecario, della tua cortese lettera e delle tue graziosissime offerte. Delle opere inviateci possediamo (vergogna a dirlo) soltanto il fascicolo speciale dell'Illustrazione. Attendiamo dunque dalla tua gentilezza e dalla generosità degli editori, l'Umberto dell'Osto e il Wildt.”¹⁵⁵

L'aver inaugurato una politica di relazione con diversi soggetti privati e con i principali Enti artistici italiani e stranieri per “opportuni scambi di comunicazioni d'interesse comune, con Librerie moderne e di antiquariato per acquisti e ricerche di libri nuovi ed esauriti”¹⁵⁶ portò all'Istituto pubblicazioni tra le quali si annoverano numerose opere a stampa e cataloghi di pregio. Nel 1932 il patrimonio della biblioteca comprendeva circa duemila volumi:

“tutti d'arte moderna, con relativo schedario alfabetico e per materia. Di una raccolta di cataloghi di pubbliche Esposizioni italiane e straniere che supera il migliaio e di un'altra di cataloghi di Mostre private e individuali. Di una ricca collezione di riviste d'arte internazionali, di alcune delle quali si è riuscito ad avere i numeri arretrati fino all'origine.”¹⁵⁷

La politica di acquisizioni seguì costante negli anni. Prova dell'accresciuta autorevolezza dell'Istituto di cultura in seno alla Biennale è ancora una lettera di Giovanni Gentile (inviata il 29 settembre del 1933 dalla Direzione dell'Istituto della Enciclopedia Italiana) che si rivolgeva all'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, pregando Varagnolo di stilare ed inviare con la

¹⁵⁵ Lettera di Domenico Varagnolo a Raffaele Calzini, Venezia, 22 dicembre 1927, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 201, p. 73.

¹⁵⁶ VARAGNOLO (1932), p. 63.

¹⁵⁷ VARAGNOLO (1932), p. 67. Una nota sull'alacre lavoro di Varagnolo è riportata anche da Bazzoni: “Raccolto e coordinato tutto il materiale preesistente alla Biennale insistette presso l'amministrazione per comprarne di nuovo e da amatori e mecenati fece offrir cospicui volumi d'arte mentre lui stesso ne ricercava, presso l'antiquariato e librai in genere. Mentre in pochi anni l'Archivio era già costituito e aggiornato, il Varagnolo dovette lasciarlo per raggiunti limiti di età e morì poco dopo precisamente il 20 agosto 1949 [...]”, in BAZZONI (1962), p. 123. Sulla collezione dei periodici rari della Biennale di Venezia segnalò il catalogo e lo spoglio a cura di Valentina da Tos e Roberta Fontanin, Cfr. DA TOS-FONTANIN (2007). Per avere un'idea della ricchezza di testate confluite in questa prima fase di vita dell'archivio tra tutte menziono solamente: “Forma”, “Presens”, “Poligono”, “Stauba”, “Innen Dekorations”, “The Studio”, “Apollo”, “Art Vivant”, “L'Amour de l'Art”, “Stauba”, “Il Convito”, “Vita d'Arte”. Rivista mensile d'arte antica e moderna, “Illustration”. Journal hebdomadaire universel”, “L'Illustrazione italiana”.

massima sollecitudine un elenco aggiornato delle pubblicazioni d'arte contemporanea italiane di carattere generale uscite nel dopoguerra.¹⁵⁸ L'elenco improntato da Varagnolo e rinvenuto allegato alla missiva di Gentile a mio avviso può essere letto anche come un bilancio del progressivo aggiornamento del patrimonio della biblioteca. Un'enumerazione esaustiva sembrerebbe ora pleonastica, ma basta sfogliare questa lista per rendersi conto del dettaglio predisposto dal conservatore. L'elenco comprendeva cinquantaquattro titoli e tra le fonti sono presenti edizioni di manualistica, studi divulgativi, saggi di critici e artisti come Bottari, Carrà, Ciarlantini, Cisari, Corna, D'Ancona, Wittengs, De Chirico, De Pisis, Ferraris, Fradeletto, Frangipane, Gerola, Guerrisi, Guzzi, Melani, Meli, Mottino, Natali e Vitelli, Ojetti, Oppo, Ozzola, Papini, Pavolini, Pica, Ratta, Saporì, Sarfatti, Saviotti, Serra, Servolini, Sibilla, Signorelli, Soffici, Somarè, Springer e Ricci, Toschi, Vighezzi, Wildt.¹⁵⁹

La lista annovera oltre trenta case editrici specializzate in editoria artistica anche se balza agli occhi l'assenza di Giovanni Scheiwiller. Nonostante non fossero mancati i contatti tra la Segreteria dell'Esposizione e Scheiwiller (prova ne sia la lettera del 17 febbraio 1928 in cui Varagnolo ringraziava il giovane editore per aver ricevuto a mezzo di Ugo Nebbia "l'omaggio generoso e gradito dei molto simpatici e interessanti volumetti dell'Arte moderna, da lei pubblicati con tanta cura"¹⁶⁰) da Varagnolo sono omessi oltre ai libri d'arte elaborati dal giovane Scheiwiller per la Casa

¹⁵⁸ Lettera di Giovanni Gentile alla Direzione dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, Roma, 29 settembre 1933, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4.

¹⁵⁹ "Pubblicazioni d'arte contemporanea italiana di carattere generale uscite nel dopo guerra", (s.d.) collocabile al 1933, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949, (ASAC 1), busta 4, fascicolo: Corrispondenza ASAC 1927-1933. L'elenco di pubblicazioni d'arte allegato alla lettera è costituito da cinque veline dattiloscritte su una facciata. La lista riporta saggi, manuali di storia dell'arte, monografie e opuscoli pubblicati in Italia dal 1919 al 1933 per i tipi di: Editore Vallecchi, Firenze; R. Istituto del libro, Urbino; Editore U. Hoepli, Milano; Editore Carlo Tarantola, Milano; R. Bemporad, Firenze; Cogliati, Milano; Taddei Neppi, Ferrara; Laterza & Figli, Bari; Casa Editrice "La Sicilia", Messina; Sandron, Roma; Vallardi, Ed. L'Artista Moderno, Torino; L'Eroica, Milano; Ed. d'Arte Moderna "L'Esame", Milano; Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo; Ed. Fratelli Lega, Faenza; Casa Editrice Ceschina, Milano; Libreria Ed. di cultura, Torino; Le Arti Belle Editrice, Torino; Bestetti-Tumminelli, Milano; Casa Editrice Mondadori, Milano; "Sten" Editrice, Torino; Ed. Treves, Milano; La Libreria dello Stato, Roma; Collezione "Prisma" - Editore P. Cremonese, Roma; Casa Editrice "Sapientia", Roma; Ed. Buratti, Torino; Editori Alfieri & Lacroix di Luigi Alfieri, Roma; N. Zanichelli Editore, Bologna; Scuola d'Arte Tipografica del Comune di Bologna - Editore e compilatore di Pubblicazioni Artistiche; Istituto Editoriale Italiano, Milano. IBIDEM. Mi pare significativo a questo proposito anche la lettera di Fernanda Ojetti (reca la data del 27 settembre 1932) che prometteva a Varagnolo l'invio di estratti di relazioni e saggi del marito Ugo Ojetti per arricchire la collezione della biblioteca della Biennale. Tra tutti segnalo il catalogo della *Mostra del ritratto italiano dal 1500 al 1861*, (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), quello della *Mostra del libro italiano a Parigi*, (Parigi, Palazzo del Louvre, maggio-giugno 1926), la monografia su Mantegna, le relazioni: *Per la riforma dell'insegnamento artistico e Le arti dell'Ottocento*. Lettera di Fernanda Ojetti a Domenico Varagnolo, Firenze, 27 settembre 1932, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2.

¹⁶⁰ Lettera di Domenico Varagnolo a Giovanni Scheiwiller, Venezia, 17 febbraio 1928 in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 201, p. 388.

editrice Hoepli¹⁶¹, anche i libri della collezione *Arte Moderna Italiana* cui sembra riferirsi la missiva di Varagnolo del 17 febbraio 1928, collana iniziata dall'editore nel 1925 che “ebbe merito con i suoi libretti d'impeccabile gusto di esiguo prezzo, di diffondere la conoscenza della nostra moderna pittura e scultura ad un grado cui nessuna intrapresa consimile, della prima pur meritevole, dei «Valori Plastici» si era mai lontanamente avvicinata”¹⁶²; veniva omessa poi anche la collezione di *Arte Moderna straniera* (1931-1933) la cui mancanza nel novero del conservatore sembrerebbe, più che una svista, una voluta esclusione come conseguenza dell'opposizione al Fascismo dichiarata da Scheiwiller.¹⁶³

A proposito di riviste d'arte nel maggio del 1932, in occasione della XVIII Biennale, nella Sala della Cupola a Palazzo dell'Esposizione era stata allestita la “Mostra delle Riviste d'Arte Moderna” organizzata allo scopo di esporre le riviste considerate espressione della cultura materiale – ideali anche per tracciare una storia dell'evoluzione del gusto – e specchio di un dibattito sul moderno ampio ed articolato. Nell'introduzione del catalogo dell'esposizione si legge:

“In trentasette anni di esistenza l'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia ha perseguito costantemente l'elevazione del gusto e della cultura artistica e lo sviluppo degli scambi intellettuali tra le Nazioni nel campo dell'Arte. La presidenza ha ritenuto che al raggiungimento di questi, che sono gli scopi sostanziali dell'Impresa, potesse riuscire di potente ausilio la collaborazione delle Riviste d'arte moderna. Ha perciò invitato le più importanti riviste artistiche d'Italia e delle altre Nazioni, che partecipano alla Biennale, ad inviare all'Esposizione i loro numeri più interessanti apparsi recentemente, e qualche annata della loro collezione.”¹⁶⁴

La commissione ordinatrice della mostra era composta da Elio Zorzi, Raffaele Calzini e Ugo Ravenna, gli arredi eseguiti su disegno di Giovanni Guerrini. Nelle vetrine dell'Italia erano esposti i numeri delle riviste dal ricco apparato figurativo: “Arte”, “Dedalo”, “Domus”, “Casa bella”, “L'Eroica”, “Emporium”, “Poligono”, “Rassegna dell'Istruzione artistica”, “Vita d'Arte”,

¹⁶¹ Si tratta dei cataloghi *Dall'età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue suddivise per epoche e per nazioni*, Milano, Ulrico Hoepli, 1927, *Arte italiana dall'origine al Novecento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1933 che comprendeva “un'eterogenea scelta di libri d'arte in italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo, oltre che in latino, norvegese, russo e svedese.”, in CESANA (2009), p. 234. Le pubblicazioni d'arte e storia dell'arte della Casa editrice Hoepli sono state oggetto di studio di SAIBENE (2008), vedi anche AGOSTI (1996).

¹⁶² SCHEIWILLER V. (1983), p. 136. Per gli argomenti di cultura editoriale a Milano tra le due guerre si veda: *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*. Tra gli studi dedicati in particolare all'opera grafica e editoriale di Giovanni Scheiwiller: CARRIERI (1990), il catalogo *I due Scheiwiller: Editoria e cultura nella Milano del Novecento* a cura di CADIOLI-KERBAKER-NEGRI (2009), il saggio di SIRONI (2011). Di particolare interesse la lettura della fototeca personale dell'editore proposta da Antonello Negri. La raccolta di fotografie di Scheiwiller era cominciata per illustrare le cinque collane di *Arte Moderna Italiana* ed era organizzata secondo l'ordine alfabetico dall'artista Giuseppe Alcamo a Corrado Zanzotto e restituisce, secondo l'autore, oltre ad un quadro dei protagonisti della scena contemporanea, il peso ed il punto di vista di certe scelte (la gerarchia di valori) che dal primo terzo del XIX secolo si sono definite e cristallizzate, in NEGRI (2009), p. 169.

¹⁶³ SCHEIWILLER V., (1983).

¹⁶⁴ LA BIENNALE DI VENEZIA (1932a), p. 26.

“Architettura”; per la Francia: “Cahier d’Art”, “Art et Decoration”, “La Renaissance de l’Art”, “L’amour de l’Art”, “Formes”; per la Germania: “Deutsche Kunst & Decoration” “Kunst und Künstler”, “Die Kunst”, “Innen Dekoration”, “Farbe und Form”, “Moderne Bauformen”; Gran Bretagna: “The Studio”, “Commercial Art”, “Apollo”, “The Orbit”; Danimarca: “Samlerem”, “Tilskrueren”, Belgio: “Cahiers de Belgique”; Norvegia: “Kunst og Kultur”, “Domus”; Svezia: “Boet”, “Form Svenska Slöjdföreningens Tidskrift”, “Ord och Bild”, “Konstrevy”; Olanda: “De Kunst”; Svizzera: “L’Art en Suisse.” Ma la mostra fu soprattutto l’occasione per esporre al pubblico i risultati del lavoro di raccolta improntato da Varagnolo: una vetrina sarebbe stata riservata alle pubblicazioni critiche ed informative dedicate alle Biennali veneziane dall’anno della fondazione e trovarono allestimento anche la serie complete dei cataloghi e di testi critici di Ojetti, Pica, Zorzi, Nebbia, Calzini e Papini.¹⁶⁵ Ma la mostra potrebbe essere letta anche come il traguardo del lavoro di provvisione iconografica avviato dai fondatori dall’archivio.

A scorrer le carte dell’ASAC che riguardano Varagnolo (epistolari, ma anche appunti autografi di vario genere) trovo utile non trascurare una lettera in cui il conservatore fornisce a Maraini particolari del suo lavoro di “mediazione” fatto d’incontri con personalità della *intelligenza* culturale milanese. Varagnolo infatti si recò a Milano in veste di “emissario” per diffondere la notizia dell’avvenuta apertura dell’archivio; l’esito di questo “evento normale” offre a noi nuovi spunti non solo per accrescere, con accenti di curiosità, la conoscenza del Varagnolo “raccoltore” ma anche per tentare di gettare uno sguardo sulle esperienze d’archivio di istituzioni coeve.

La lettera riporta la data del 6 maggio 1929 e la prima tappa del soggiorno milanese fu la visita a Vittorio Pica. Oltre alla consuetudine amicale tra i due, il resoconto indirizzato a Maraini disvela i contorni di una strategia (improntata dal segretario generale e Varagnolo) tesa a persuadere Anna Pica (moglie dell’illustre intellettuale) ad ottenere dal marito il consenso di cedere alla Biennale libri e pubblicazioni d’arte della di lui biblioteca che, agli occhi del Varagnolo, annoverava “belle e importanti pubblicazioni d’arte che avrei voluto veder allineate sugli scaffali della nostra Biblioteca, ahimè tanto bisognosa.”¹⁶⁶ Il conservatore rivolgeva inoltre ad Anna Pica la preghiera di stilare un elenco particolareggiato delle opere che, completo dei titoli esistenti, sarebbe stato necessario “sia per calcolarne il valore, sia per tener conto di quelle che l’Istituto già possiede.”¹⁶⁷ Anna Pica oltre ad appoggiare l’iniziativa suggeriva a Varagnolo d’intervenire “ufficialmente e tempestivamente”¹⁶⁸ a nome dell’Istituto da lui diretto trovando la forma più adatta per sottoporre la proposta a Vittorio Pica; domanda che avrebbe sicuramente “provocato in lui una decisione.”¹⁶⁹ Anche se l’obiettivo di Varagnolo non andò a buon fine, la sua azione desta in noi ammirazione. Infatti, monografie, opere

¹⁶⁵ IBIDEM.

¹⁶⁶ Lettera di Domenico Varagnolo ad Antonio Maraini, Venezia, 6 maggio 1929 (VII), ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4.

¹⁶⁷ IBIDEM.

¹⁶⁸ IBIDEM.

¹⁶⁹ IBIDEM.

illustrate, cataloghi di mostre della collezione Pica sarebbero state battute all'asta presso l'antiquario Toscanini nel dicembre del 1931.¹⁷⁰

Ma per meglio comprendere le strategie adoperate dal conservatore per dare avvio ad una politica di rapporti con galleristi ed editori, basti qui sapere che Varagnolo riferirà a Maraini di aver intrattenuto, nelle giornate milanesi, colloqui con Calogero Tumminelli (presso la Casa editrice Treves) cui egli si era rivolto chiedendo “vecchi numeri speciali della *Illustrazione Italiana*”¹⁷¹ che parlavano della Esposizione di Venezia. Inoltre, presso le Gallerie Pesaro e Scopinich avrebbe scelto cataloghi ed ordinato alcune opere di rilievo indispensabili per l'Istituto. Il soggiorno sarebbe poi continuato con la visita agli artisti Bucci, Wildt, Zanetti, Villa, Pansini che “m'hanno promesso anzi dirò meglio assicurato di mandare quanto desideriamo.”¹⁷²

Allo scopo di cogliere i propositi ed i modi con cui si era proceduto nella raccolta dei materiali dedicati agli artisti moderni ritengo di particolare interesse sviluppare una riflessione su alcune pratiche d'archivio a partire dallo spunto fornito da quest'ultimo passo estrapolato dalla lettera di Varagnolo. Per farlo occorrerà riandare all'indomani dell'apertura dell'archivio (l'8 novembre 1928) quando “agli artisti fu comunicato direttamente l'annuncio della nuova istituzione mediante circolari con le quali essi venivano invitati a mandare dati bibliografici, pubblicazioni, fotografie per costituire e incrementare nell'Archivio, la loro *posizione* personale.”¹⁷³

Inoltre una lettera di giro emersa durante lo spoglio della documentazione archivistica conservata all'ASAC, non costituisce solo la testimonianza dell'atto istitutivo dell'Archivio, ma esplicita, *ab ovo*, i principi e gli indirizzi utilizzati per una ordinata collezione dei materiali e le pratiche di tassonomia archivistica adottate dagli organizzatori per stimolare gli artisti all'invio di documentazione sulla loro opera. Qui, di seguito, si ritiene utile riportare la richiesta formulata agli artisti:

¹⁷⁰ Spigolando tra le corrispondenze del conservatore ho rinvenuto l'annuncio (in francese) della vendita all'asta presso l'antiquariato Toscanini delle opere del patrimonio della biblioteca di Vittorio Pica. “Beaux ouvrages illustrés, monographies & biographies d'artistes, bibliographies, catalogues expositions d'art composant la Bibliothèque Vittorio Pica, Vente aux enchères par suite de décès aura lieu à Milan les 9-10-11-12 décembre 1931, Exposition Publique, Antiquariato W. Toscanini, Milano Via Cerva, 19, (s.d.) collocabile al dicembre 1931, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4. Torno a sottolineare l'importanza del progetto PRIN *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni*, in particolare, i propositi dell'Unità di Siena che si occupa del “ruolo e dell'eredità di Vittorio Pica” condotta a partire da una accurata mappatura dei fondi pubblici e privati riconducibili al critico napoletano. Cfr. BACCI (2013).

¹⁷¹ Lettera di Domenico Varagnolo ad Antonio Maraini, Venezia, 6 maggio 1929 (VII), ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4.

¹⁷² IBIDEM.

¹⁷³ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 9, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

“Caro Signore,

Inaugurata ormai l’Esposizione, è vivissimo desiderio di questa Segreteria di procedere all’ordinamento e all’apertura del “Istituto di storia dell’arte contemporanea”, già annunciato come parte viva delle Biennali veneziane.

Come Ella sa, tale Istituto si propone di raccogliere e recare a conoscenza del pubblico l’opera di tutti gli artisti passati per le nostre Esposizioni. Per questo Le chiedo di volerli fornire la documentazione, completa quanto più sia possibile, dell’opera Sua, sotto forma di fotografie (fornite magari delle dimensioni delle opere che riproducono) e accompagnate dagli articoli critici apparsi su di Lei, o almeno della loro indicazione. Così verrà formato per ogni artista una “posizione” che verrà disposta nella biblioteca e catalogata in modo da renderne facile e pronta la consultazione.

Trattandosi di una iniziativa che rappresenta un interesse non solo generale per gli studiosi, ma anche individuale per i singoli artisti, confido che Ella vorrà corrispondere alla mia richiesta, e, qualora non potesse darvi corso direttamente, indicarmi il modo migliore per egualmente giungere allo scopo.

Con riconoscimenti e cordiali saluti.”¹⁷⁴

In linea con la domanda agli artisti di cui abbiamo appena dato menzione, non sorprende il ritrovamento nella stessa serie documentaria di un *affiche*, stampato su cartoncino, che così recita:

“L’Archivio Storico d’Arte Contemporanea, istituito dalla Biennale, al fine di conservare e diffondere la documentazione fotografica e critica dell’Arte Moderna, ricorda agli artisti che è nel loro interesse di contribuire e tenerlo sempre aggiornato sulla loro operosità.

Venezia, Novembre 1931 - a X”¹⁷⁵

Con tutta probabilità Varagnolo si era rivolto agli artisti Bucci, Wildt, Zanetti, Villa e Pansini chiedendo loro materiale relativo all’attività artistica che personalmente li riguardava.

La documentazione pervenuta all’archivio una volta visionata e ordinata confluiva nei cosiddetti “Casellari degli artisti moderni” che:

¹⁷⁴ Lettera di giro redatta dalla Segreteria della Biennale e presumibilmente inviata ai maggiori artisti italiani dell’epoca per dare avvio alla raccolta di documentazione “verbo-visiva” della loro opera, (s.d.), collocabile al 1928, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2. Fonte citata precedentemente da SCALISE (2006), pp. 33. Una copia letterale dello stesso documento era stato rinvenuto anche da Federica Mariani consultando una serie archivistica diversa da questa. Cfr. MARIANI (2007-2008), p. 181.

¹⁷⁵ *Affiche* stampato su cartoncino, novembre 1931, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 5. La conoscenza dell’Archivio per mezzo della pubblicità trovava spazio anche nelle pubblicazioni ufficiali della Biennale. È il caso della reclamizzazione inserita in alcuni numeri del bollettino a cura dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale “L’Arte nelle mostre italiane” e in alcuni cataloghi come quello del 1938 che, tra le inserzioni pubblicitarie elencate dopo l’apparato di illustrazioni, reca: “L’Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale Venezia - Palazzo Ducale. Raccoglie, coordina, e mette a disposizione di chiunque abbia interesse a consultarlo, tutto il materiale documentario riguardante l’arte e gli artisti dal primo Ottocento ad oggi. Esso si giova del contributo di chi (con offerte di libri, riviste, giornali, cataloghi, fotografie) desidera di cooperare al suo incremento e si rivolge, in particolar modo, agli artisti perché – nel loro stesso vantaggio – non manchino di tenerlo costantemente informato sulla propria attività e produzione d’arte.” In LA BIENNALE DI VENEZIA (1938).

“conterranno tutte le notizie biografiche e bibliografiche riguardanti gli artisti che figurarono nelle varie Biennali veneziane e le notizie saranno corredate delle riproduzioni fotografiche delle opere esposte. [...]”¹⁷⁶

I *casellari* erano l’ossatura dell’archivio. In queste apposite scaffalature¹⁷⁷ trovavano spazio le cosiddette *posizioni* degli artisti espositori¹⁷⁸ che, “con speciali ripartizioni seguenti l’ordine alfabetico”¹⁷⁹ costituivano la base documentaria attorno a cui si sarebbero sviluppate le successive tappe di sedimentazione dei materiali cartacei e fotografici. Allo scopo di raccogliere e ricavare informazioni di prima mano sugli artisti moderni¹⁸⁰, come primo criterio adoperato nella costruzione del sistema di reperimento dei documenti venne stabilito di far figurare nel novero d’archivio i soli artisti che avevano esposto alle passate edizioni delle Biennali con l’obiettivo di “creare una specie di anagrafe”¹⁸¹, in modo da poter avere di ciascuno i dati biografici essenziali nonché il loro “stato di servizio”¹⁸² in rapporto alla Biennale.”¹⁸³ Chiamato a descrivere quella raccolta costituita principalmente dagli atti degli artisti moderni che avevano figurato nelle diverse Biennali, Varagnolo ebbe a dire:

[...] E tutti sono collocati bene, nelle medesime condizioni di luce e di visione senza distinzione di età, di merito, di tendenza, tutti sottoposti ad un’unica legge: quella dell’alfabeto. Alla quale, pare

¹⁷⁶ ZORZI (1928), *L’apertura dell’Istituto Storico d’Arte Contemporanea* in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 4.

¹⁷⁷ “Quattro grandi mobili, ad uso di libreria, disegnati dallo stesso Maraini, nello stile nobilissimo severo richiesto dalla storicità del luogo, presero subito posto nella grande sala, addossandoli alle pareti, che una verdognola stoffa di Fortuny (già adoperata per una sala dell’Esposizione) rivestì molto decorosamente.” In VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impiana un archivio = biblioteca d’arte*, p. 8, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁷⁸ Oggi questa serie costituisce la cosiddetta “Raccolta documentaria”.

¹⁷⁹ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impiana un archivio = biblioteca d’arte*, p. 7, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁸⁰ Come abbiamo anticipato nel primo paragrafo la formulazione dei “casellari degli artisti moderni” era tra gli obiettivi del progetto di Maraini.

¹⁸¹ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impiana un archivio = biblioteca d’arte*, p. 7, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁸² IBIDEM.

¹⁸³ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impiana un archivio = biblioteca d’arte*, p. 7, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

impossibile – nessuno si ribella, benché comporti talvolta – in apparenza – delle vicinanze stridenti e dei contatti pericolosi [...].¹⁸⁴

Per fornire qualche utile dettaglio concernente la prassi operativa adoperata sin dai primi brevi mesi seguiti alla fondazione dell'Istituto, trovo ancora una volta significativo riportare parte dello scritto di Varagnolo *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte* dove il conservatore descrive il sistema di reperimento e di archiviazione della documentazione:

“L’istituzione infine di un grande casellario, con speciali ripartizioni seguenti l’ordine alfabetico, dove in apposite cartelle intestate al nome dell’artista, vengono raccolti e incollati su appositi cartoncini, tutti i ritagli di riviste e giornali che parlano di lui, nonché altri documenti autografi o fotografici che personalmente lo riguardano. Tutto questo a sussidio e a completamento delle monografia e delle altre pubblicazioni più voluminose raccolte nella Biblioteca, uno speciale riparto della quale raccoglie pure tutti i cataloghi della mostre individuali tenutesi in pubbliche e private Esposizioni.”¹⁸⁵

Dal passo succitato si evince come la Segreteria dell’Esposizione, oltre alla collezione puntuale dei repertori di pubblicistica e della cronaca sull’opera degli artisti moderni italiani e stranieri (di qui anche il carattere internazionale dell’archivio¹⁸⁶), richiedesse agli stessi di far pervenire la documentazione fotografica – la più aggiornata possibile – della loro produzione figurativa allo scopo di accrescere la messe di materiali e, di conseguenza, arricchire il luogo deputato a conservarla: quell’archivio d’arte già “largamente fornito di pubblicazioni abbondantemente e gustosamente illustrate, e di raccolte di fotografie d’ogni colore e sapore così d’attrarre e trattenere alla sua tavola un notevole numero di clienti”.¹⁸⁷

All’afflusso dei materiali di natura eterogenea seguiva, per mano del “conservatore e del suo fedele subalterno”¹⁸⁸, la fase di selezione delle informazioni e la conseguente separazione della documentazione bio-bibliografica dalle stampe fotografiche di riproduzione di opere d’arte e di ritratto che, adagate in buste di carta, venivano distribuite e collocate ordinatamente – in base allo stesso criterio di suddivisione alfabetica (per *posizioni*) – nei casellari d’archivio deputati alla

¹⁸⁴ VARAGNOLO (1932), p. 71.

¹⁸⁵ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, pp. 7-8, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁸⁶ Lettera di Antonio Maraini, Firenze, 9 novembre 1929 in ASAC, Fondo Storico, Uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2.

¹⁸⁷ VARAGNOLO, *I clienti di un archivio*, testo inedito rinvenuto e pubblicato da PAJUSCO (2013), cit. p. 113.

¹⁸⁸ VARAGNOLO (1937), *Un fatto d’Archivio e un caso di coscienza*, p. 103.

raccolta delle stampe fotografiche di riproduzione delle opere d'arte, nucleo costitutivo della «fototeca» nata come appendice dell'Archivio e della Biblioteca.”¹⁸⁹

1.3 L'«*indispensabile fototeca*»¹⁹⁰ d'arte contemporanea

La fototeca dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea è definita da subito come una componente «indispensabile» per una ragione precisa che – a parer mio – trova ancora una volta il *quid* nel pensiero di Antonio Maraini. Oltre ad assolvere ad esigenze di uso interno, la fototeca aveva il compito di fornire una raccolta fotografica di riproduzione delle opere d'arte degli artisti transitati in Biennale. Doveva fungere inoltre quale centro di «pubblica utilità», in quanto aggiornato strumento di studio e consultazione, in grado di offrire agli utenti una tipologia di repertori fotografici del tutto nuova nel panorama italiano dedicato all'arte contemporanea. L'archivio doveva essere il luogo deputato all'arricchimento di quanti ne varcavano la soglia. Per queste stesse ragioni l'utilità di una fototeca del moderno rivestiva, negli intendimenti degli organizzatori, un ruolo educativo di precipua importanza.

Per continuare il ragionamento sulla valenza della fototeca, sarà utile tornare all'analisi della lettera di resoconto del soggiorno milanese di Varagnolo. Il passo conclusivo della missiva del 6 maggio 1929, oltre ad attestare la condivisione intellettuale del conservatore con l'*intelligènzia* milanese, potrebbe dar adito ad un'ipotesi d'intreccio e di confronto tra la realtà dell'archivio veneziano con gli orientamenti del panorama museale e archivistico nazionale.

Usando qualche accortezza e senza voler forzare troppo il dato – nonostante che l'archivio veneziano fosse già attestato su dichiarate posizioni «innovative» di serbatoio iconografico del contemporaneo – la lettura del breve ultimo tratto della missiva di Varagnolo accende un possibile orientamento in questa direzione. Il conservatore si concentrava sugli aspetti riguardanti il suo passaggio all'Accademia di Brera:

“[...] Mi sono recato anche all'Accademia di Brera, dove ho parlato con quei preposti, i quali hanno appreso con vivo compiacimento la notizia della nuova istituzione, dovuta alla tua geniale intuizione, ed hanno promesso di mandare bollettini, cataloghi, monografie ed altre pubblicazioni, di cui la loro biblioteca avesse i duplicati. Un professore poi dell'Accademia stessa m'ha informato che il pittore scrittore, recentemente scomparso, Vespasiano Bignami, aveva già messo a disposizione insieme per suo conto una bella collezione di documenti riguardanti l'arte e gli artisti del suo tempo. Egli mi disse che gli eredi del Bignami potrebbero – se richiesti – cedere al nostro Istituto quell'importante

¹⁸⁹ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 9, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

¹⁹⁰ IBIDEM.

utilissima raccolta. Io ho pregato il suddetto professore d'interessarsi gentilmente della cosa e di comunicarci notizie più precise.”¹⁹¹

Che il complesso archivistico braidense potesse essere stato tenuto in considerazione nel processo di costituzione dell'archivio della Biennale fra il 1927 ed il 1928 non ci è dato sapere. Ma il passaggio di Varagnolo a Milano rimane pur sempre un avvenimento documentato e foriero di possibili interpretazioni in questo senso. Sarebbe utile ricostruire in quale contesto l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea s'era andato sviluppando con la ricerca di possibili “modelli di riferimento” e di criteri guida riconducibili cronologicamente alla fase progettuale antecedente il frenetico attivismo seguito alla sua apertura. Nello scavo d'archivio non ho rinvenuto alcun riferimento a modelli “specifici” ma, avviata una riflessione sul bagaglio culturale e su un'ideale parallelismo con Brera, va ricordato che i modelli di riferimento per la dirigenza delle istituzioni artistiche – siamo sullo scorcio del XIX Secolo – furono i grandi musei stranieri europei e americani che si erano dotati dello strumento “appendice” della fototeca.¹⁹²

Ciò che si ricava dalla lettera di Varagnolo lascia intravedere un'ideale radice culturale tra le due istituzioni, evidente in particolar modo quando si raffrontano i settori d'archivio dedicati alla fotografia. Varagnolo parla di “Accademia di Brera” *tout court*¹⁹³, ma fa esplicito riferimento alla biblioteca di Palazzo Brera quando annuncia l'opportuno scambio di pubblicazioni che s'intendeva avviare tra le due istituzioni. L'ipotesi di collegamento richiamerebbe idealmente in causa la fototeca della Pinacoteca di Brera¹⁹⁴ come pure il fondo fotografico della Biblioteca Nazionale Braidense.¹⁹⁵ Sempre sul tracciato di un possibile “modello di riferimento” va sottolineato che il nucleo primigenio dell'archivio della Biennale di Venezia era costituito proprio da una biblioteca cui si era aggiunta “come appendice, la indispensabile fototeca”¹⁹⁶. Un modello culturale diffuso dagli anni ottanta-novanta dell'Ottocento coincidente con l'organizzazione degli archivi nazionali che, come sottolinea Marina Miraglia:

¹⁹¹ Lettera di Domenico Varagnolo ad Antonio Maraini, Venezia, 6 maggio 1929 (VII), ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle arti contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2.

¹⁹² CERIANA-FLORE (1999), in SERENA (1999b), p. 60.

¹⁹³ Già dalla fine dell'Ottocento a Palazzo di Brera erano operanti quattro istituti: Accademia, Biblioteca Nazionale, Pinacoteca e Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti.

¹⁹⁴ Per un approfondimento sulla fototeca di Brera oltre al saggio già citato di Ceriana e Flore, si vedano PAOLI (2011), GIOLI (2001); il catalogo *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il ricetto fotografico di Brera*, qui in particolare i saggi di Marina Miraglia, Matteo Ceriana, Paolo Venturoli in MIRAGLIA-CERIANA (2000), ancora AGOSTI-CERIANA (1997), AGOSTI (1999).

¹⁹⁵ Si veda il contributo di FALCHETTI PEZZOLI-GINEX in SERENA (1999b), pp. 53-55.

¹⁹⁶ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 9, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

“erano destinati a svolgere nei confronti del grosso pubblico e per lungo tempo, accanto alle funzioni istituzionali per cui sorsero, quel potente ruolo di volano iconico della conoscenza e della sua divulgazione, assorbito solo molto più tardi dall’editoria illustrata che, com’è noto, attecchì nei diversi paesi del mondo in tempi diversi e si diffuse in Italia soprattutto negli anni a cavallo della Grande Guerra.”¹⁹⁷

Entrambe le istituzioni sono accomunate da una sensibilità del tutto particolare per l’archiviazione della documentazione iconografica. Vale la pena di domandarsi se la fototeca della Biennale possa essere debitrice di questa impostazione legata al tardo Ottocento apparentemente lontana nel tempo, ma importante per alcune significative convergenze circa la valenza della fotografia, i suoi utilizzi e la riflessione teorica sul *medium* cui, in un certo momento addivenne anche Domenico Varagnolo.¹⁹⁸

Come sottolinea Andrea Strambio già dai sessanta dell’Ottocento, l’Accademia di Brera si contraddistingue nel panorama delle istituzioni coeve per una evidente attenzione nei confronti della fotografia cui, oltre al carattere genetico di documentazione, sono associate precise finalità artistiche; ne è riprova il “sostegno” alle figure dei dilettanti fotografi che, assieme ai professionisti e alle numerose case fotografiche affermate, animavano l’Accademia per “trarre copia di opere artistiche.”¹⁹⁹ L’obbligo di deposito di una copia delle riprese effettuate e, nel caso di operazioni editoriali, la consegna delle immagini riprodotte, “costituisce presumibilmente il primo nucleo di un vero archivio fotografico che vedrà la luce nel 1899 per l’iniziativa, coordinata dalla Pinacoteca, dei quattro istituti operanti nel Palazzo di Brera alla fine dell’Ottocento: Accademia, Biblioteca Nazionale, Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti e, appunto, Pinacoteca.”²⁰⁰

¹⁹⁷ MIRAGLIA (2000), in MIRAGLIA-CERIANA (2000), p. 14. Nel 1892 fu fondato il Gabinetto Fotografico Nazionale “la prima fototeca pubblica, con compiti mirati alla tutela e, quindi all’inventariazione e alla catalogazione del patrimonio storico-artistico dello Stato italiano.” Cfr. MIRAGLIA (2011), pp. pp. 135-149. *La documentazione dell’opera d’arte*. Il Gabinetto Fotografico Nazionale era una “sezione speciale del Laboratorio di fotoincisione della Regia Calcografia, passata poi, con Regio Decreto n. 707 del 26 agosto 1907 alla Divisione dei Musei, Scavi e Monumenti della Direzione Generale delle Antichità del Ministero dell’Istruzione Pubblica, articolato, con più precise attribuzioni di competenze dalla successiva legislazione a partire dal Regio Decreto n. 1189 del 15 agosto 1913. Il Gabinetto Fotografico Nazionale era chiamato ad assolvere un compito di particolare rilievo istituzionale sotto il profilo dell’attività di tutela. Aveva come suo onere portante quello di eseguire le riproduzioni fotografiche del “materiale artistico mobile e immobile esistente nel Regno delle Colonie”, di vendere copia delle riproduzioni presso la Regia Calcografia dove già avveniva lo “spaccio” delle stampe di traduzione e d’invenzione” e, infine, di prendere in carico il “materiale fotografico”, eseguito fuori dalla propria struttura, “necessario alla catalogazione” e in gran parte dovuto all’accumulo delle copie d’obbligo depositate, nella ragione di tre esemplari per soggetto, da operatori esterni quale corrispettivo dell’autorizzazione ministeriale alla ripresa.” IBIDEM. Altra data capitale per la storia delle raccolte fotografiche è senz’altro il 1904 quando il Governo italiano si convinse dell’utilità della documentazione fotografica delle opere d’arte e istituì la Fototeca Nazionale con sede a Roma”. Dello stesso anno è il “provvedimento legislativo che obbligava le case fotografiche a cedere al nuovo Istituto un negativo di tutte le fotografie scattate su opere d’arte di proprietà pubblica”, in SPALLETTI (1979), *La documentazione figurativa dell’opera d’arte, la critica e l’editoria nell’epoca moderna*, pp. 467-468.

¹⁹⁸ A tal riguardo sono preziosa testimonianza i suoi scritti di cui daremo conto nel paragrafo successivo del nostro studio.

¹⁹⁹ STRAMBIO (2000), in MIRAGLIA-CERIANA (2000), p. 31.

²⁰⁰ IBIDEM.

Un annuncio pubblico diramato nel novembre del 1899 riportava la notizia della costituzione della “Pubblica Raccolta Fotografica”²⁰¹; un deposito “interdisciplinare”, ordinato per soggetto, in cui, secondo gli organizzatori (Camillo Boito, Giuseppe Fumagalli, Gaetano Moretti, Corrado Ricci), si sarebbero raccolte:

“[...] nel maggior numero possibile, fotografie d’arte, di luoghi, d’avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile: perché l’archeologo, il critico, l’artista, che compiono uno studio o una ricerca sopra una qualche opera o sopra un pittore, uno scultore, ecc. vi trovassero in gran parte riunito ciò che amano di conoscere; perché gli architetti, vi avessero esempi di costruzione; i geografi, vedute di paesi; gli storici, una larga provvisione iconografica; gli artigiani in genere, i saggi migliori di quanto è stato fatto o si fa nel loro mestiere; gli editori, infine, vi trovassero grandemente agevolato il loro compito per opere e rassegne illustrate. [...]”²⁰²

In un passaggio precedente avevamo visto come la nuova sistemazione dell’archivio della Biennale nei locali più confacenti di Palazzo Ducale fosse stata l’occasione per organizzare la fototeca che avrebbe improntato il proprio repertorio sull’arte contemporanea. Venne inaugurata a tal proposito una mirata politica di richiesta e di ricezione di materiale fotografico di riproduzione delle opere d’arte e di ritratti che venivano richiesti agli artisti invitati con apposite circolari. Questa precisa richiesta aveva alimentato un continuo afflusso di fotografie che, raccolte nei casellari *ad personam*, avevano costituito certamente il primo nucleo dell’archivio fotografico della Biennale.

Ma gli organizzatori non si limitarono a questo. Di lì a poco infatti furono stabilite con i fotografi operanti nella Città di Venezia “speciali convenzioni [...] per la consegna in deposito delle negative

²⁰¹ Gli ordinatori del “ricetto” furono Camillo Boito (presidente della Regia Accademia di Belle Arti), Giuseppe Fumagalli (direttore della Biblioteca Nazionale), Gaetano Moretti (direttore dell’Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia), Corrado Ricci (direttore della Regia Pinacoteca di Brera), cfr. STRAMBIO (2000), in MIRAGLIA-CERIANA (2000), p. 32. Il programma della “Pubblica Raccolta Fotografica” firmato da Camillo Boito, Giuseppe Fumagalli, Gaetano Moretti, Corrado Ricci è pubblicato per intero nel saggio di Andrea Strambio *Profilo documentario della Pinacoteca di Brera*, IBIDEM.

²⁰² Programma della “Pubblica Raccolta Fotografica”, Ivi, p. 32. Su Corrado Ricci si vedano: COSTANTINI (1990), qui in particolare il Cap. II, paragrafo 4: *Una memoria sicura: archivi e musei per la fotografia*, pp. 58-66. Cfr. inoltre EMILIANI - DOMINI (2001) in particolare il saggio di Benedetta Cestelli Guidi sull’importanza pedagogica dell’immagine. Cfr. CESTELLI GUIDI (2001); sull’attività di Ricci fondatore (nel 1903) dell’Archivio Fotografico presso le Regie Gallerie degli Uffizi si veda BONETTI (2013). Riporto un passaggio del programma dell’Archivio Fotografico di Corrado Ricci citato da Bonetti. Così Ricci: “una raccolta dove i prodotti della fotografia si trovino in numero cospicuo e con ordine disposti. Ognuno potrebbe ricavarvi molti dei documenti grafici che gli abbisognano per suoi studi [...] in tale deposito si raccoglierebbero, nel maggior numero possibile fotografie di opere d’arte, di luoghi, d’avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile [...]. A chi servono le fotografie che uno scrittore con grandi spese ha raccolto per qualche sua opera dopo ch’egli se n’è giovato? Chi trova le riproduzioni di molte opere d’arte possedute da privati? Chi vede le fotografie depositate per legge ne’ musei, nelle pinacoteche, negli uffici regionali dei monumenti? [...], in BONETTI (2013), cit. p. 54, desunto da Giovanni Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, in “Annuario della fotografia e delle sue applicazioni”, Roma, VII, 1905, pp. 38-48, pp. 40, 42. Cfr. BONETTI (2013), p. 53. Dello stesso Corrado Ricci e sull’utilità della fotografia segnalò il saggio *La fotografia e l’arte nella rappresentazione del vero*. Cfr. RICCI (1905).

e per la fornitura di una copia di tutte le fotografie di opere d'arte già da loro eseguite.”²⁰³ Si sarebbero raccolte fotografie di riproduzione delle opere d'arte, di ordinamento museografico delle sale espositive, ritratti e fotografie di “attualità”²⁰⁴.

Il passaggio qui riproposto è, seppur sinteticamente, il racconto di come fosse nata la fototeca in seno all'archivio:

[...] Contemporaneamente si pensò di creare una Fototeca. Le Ditte fotografiche della città che avevano lavorato – alcune da tempo immemorabile – per l'Esposizione e per gli artisti, espressamente interrogate, si offerse di cedere i negativi di tutte le riproduzioni di opere d'arte da loro eseguite. Con i fotografi di fuori si sarebbe studiata qualche altra combinazione. Poi c'erano i nostri fondi, diciamo, di magazzino e del contributo nuovo e nuovissimo degli artisti. Materiale dunque per piantare una fototeca d'arte moderna ne avevamo abbastanza.

[...] La Fototeca si compone attualmente di circa seimila negativi, dieci mila fotografie sciolte, ed oltre un centinaio di albums contenenti le riproduzioni fotografiche di quasi tutte le opere esposte alle varie Biennali, nonché quelle delle sale delle Mostre, degli edifici annessi, e delle cerimonie inaugurali. Possiede inoltre una collezione di diapositive per proiezioni in occasioni di discorsi e conferenze [...].²⁰⁵

“Per l'archivio fotografico il bravo rilegatore Fasolo ha confezionato delle cartelle che custodiranno le innumerevoli riproduzioni, mentre i fotografi Giacomelli e Fiorentini, hanno già messo a disposizione dell'Istituto tutte le negative da loro eseguite.”²⁰⁶

Nello scritto sopra riportato Varagnolo parla nello specifico della collaborazione di due ditte fotografiche: Giacomelli e Fiorentini. A corroborare il succitato accenno del conservatore, gioverà ricordare quanto Antonio Maraini scrisse a Romolo Bazzoni l'11 giugno 1927. Pur di garantire il recupero delle lastre fotografiche delle passate esposizioni la Segreteria dell'Ente sarebbe stata disposta all'acquisto delle stesse:

“Venezia, 11 giugno 1927

Carissimo Bazzoni,

siccome giungendo vorrei presentare al Podestà una relazione circa l'Archivio fotografico, lo schedario ecc. Le sarei molto obbligato se per mercoledì mattina quando verrò in ufficio, Ella potesse aver visto i fotografi che hanno lastre delle Esposizioni e specificarmi quante siano tali lastre, di quali esposizioni e, possibilmente a quale prezzo riscattabili. [...].”²⁰⁷

²⁰³ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p. 10, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

²⁰⁴ Ai fotografi era ordinata l'esecuzione di riprese fotografiche durante inaugurazioni, cerimonie e avvenimenti della Biennale.

²⁰⁵ VARAGNOLO, (1932), pp. 65-68.

²⁰⁶ VARAGNOLO (1930), pp. 54-55.

²⁰⁷ Lettera di Antonio Maraini a Romolo Bazzoni, Venezia, 11 giugno 1927, in ASAC, Fondo Storico, attività 1894-1944, serie scatole nere, busta 44. Fonte riportata da Mariani, cfr. MARIANI (2007-2008), cit. a mia volta, p. 185.

Un copia lettere datato 16 febbraio 1928 – dunque antecedente l’apertura dell’archivio – non solo attesta il rapporto tra la Segreteria dell’Esposizione e le Ditte succitate, cui fu affidato l’incarico di eseguire il lavoro di riproduzione fotografica delle opere d’arte della futura mostra, ma il documento è di particolare importanza perché fornisce in dettaglio le regole stabilite dalla Segreteria per la esecuzione della ripresa fotografica, il formato unico di stampa in linea con le consuetudini del tempo fissato a 18 x 24, le condizioni ed i prezzi di esecuzione del servizio:

“16 febbraio 1928 VI

Spett. Ditta. Giacomelli
Fotografo Venezia

Questa segreteria ha ricevuto la pregiata lettera il corrente con la quale codesta onor ditta insieme al Cav. Piero Fiorentini prende impegno di eseguire il lavoro delle riproduzioni fotografiche delle opere d’arte della XVI Biennale, alle condizioni seguenti:

esecuzione del negativo 18/24: compresa una copia senza cartone.

per i sigg. artisti L. 30=

Ogni copia successiva, senza cartone in sepia (sic) L. 3,50=

ogni copia successiva, senza cartone, in nero L. 3=

Esecuzione del negativo 18/24 compresa una copia senza cartone per la segreteria L. 25=

ogni copia successiva, senza cartone, in sepia (sic) L. 2.50=

ogni copia successiva, senza cartone, in nero L. 2=

(secondo foglio) %

Fornitura per la vendita, in conto assoluto, lire 2 (due) la copia tanto in sepia (sic) come in nero. Tali condizioni vengono da noi accettate perciò resta stabilito che il lavoro fotografico di questa esposizione viene affidato a codesta Onor Ditta e al Sig Cav. Piero Fiorentini.

Con i più distinti saluti

Esposizione Internazionale d’are della Città di Venezia.
Il Direttore Amministrativo Romolo Bazzoni”²⁰⁸

Nello stesso periodo a Venezia erano operativi diversi fotografi; tra questi la “Reale Fotografia Giacomelli”²⁰⁹, i laboratori fotografici di Tommaso Filippi²¹⁰, Fiorentini e “Foto Ferruzzi”.

²⁰⁸ Lettera di Romolo Bazzoni alla Ditta Giacomelli, Venezia, 16 febbraio 1928, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 201, p. 381.

²⁰⁹ Per un approfondimento bibliografico sulla “Reale Fotografia Giacomelli” si vedano RESINI (1998), MARIANI (2007-2008). Il fondo fotografico “Reale Fotografia Giacomelli” altrimenti detto “Fondo Giacomelli” (180.000 pezzi tra lastre e pellicole) fu acquistato dal Comune di Venezia nel 1995 direttamente dagli eredi. Daniele Resini ha curato l’inventariazione di parte del fondo ora conservato presso l’Archivio comunale della Città di Venezia e parzialmente consultabile in rete: <http://www.albumdivenezia.it>

²¹⁰ Su Tommaso Filippi fotografo cfr. RESINI (2000). Il fondo fotografico Filippi è ora conservato presso l’Ufficio Conservatori delle Istituzioni di Ricovero e di Educazione di Venezia (I.R.E.). I rapporti di collaborazione tra il fotografo e Giuseppe Fiocco sono tracciati nel saggio di FURLAN (2006). Segnalo inoltre la ricerca di dottorato di Sara Filippin che verte sulla fotografia come fonte per la storia dell’arte nella seconda metà dell’Ottocento, a Venezia. Lo studio condotto dalla studiosa a partire da una ricognizione delle collezioni fotografiche veneziane, in particolare quella dell’Accademia, è dedicata anche all’autore-fotografo Tommaso Filippi. Sulle collezioni fotografiche veneziane si vedano anche i contributi di NAIM (2013) e FILIPPIN (2014).

Un documento rinvenuto a suo tempo da Federica Mariani²¹¹ è oltremodo utile poiché da questo si apprende che a Giacomelli fu affidato, nel 1930, il riordino della fototeca. L'incarico rientrava a pieno titolo tra i punti oggetto della convenzione tra l'Ente espositivo e la ditta fotografica. La Reale Fotografia Giacomelli avrebbe garantito per perizia ed attrezzatura l'esclusività della riproduzione fotografica delle opere d'arte esposte negli ambienti della rassegna e ad essa sarebbe spettato il diritto esclusivo di stampa di tutte le negative componenti la fototeca. Dalla convenzione inoltre si apprendono utili dettagli relativi al costo di esecuzione dell'opera, alla regolamentazione del rapporto tra la ditta e gli artisti espositori, alcuni dei quali avrebbero concesso il permesso di vendita delle fotografie di riproduzione delle loro opere all'interno del Palazzo delle Esposizioni. Quest'ultimo particolare aggiunge un interessante dettaglio relativo alla valenza dell'oggetto fotografico, dei suoi usi e dell'attività di mercato ad esso collegato. La convenzione inoltre stabiliva che la Foto Giacomelli consegnasse i negativi (trattenuti dalla ditta fino ad un mese dopo la chiusura dell'Esposizione) alla fototeca dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea. Ma uno degli aspetti più significativi che ricaviamo dal documento d'archivio è senz'altro l'incarico assegnato per il riordino della fototeca ai fotografi. L'operazione si era resa necessaria per provvedere alla archiviazione del materiale fotografico raccolto presso l'Istituto Storico, ma non ci è dato appurare se i funzionari dell'Esposizione si fossero personalmente rivolti alla Ditta con l'espressa richiesta o se, piuttosto, la proposta del riordino rientrasse nelle specifiche dell'offerta avanzata da Giacomelli in cambio dell'esclusiva sul servizio fotografico.

Questo fa supporre l'esistenza di archivi privati presso le ditte fotografiche operanti nella città di Venezia, ma si esclude l'ipotesi che i criteri di archiviazione di questo materiale fotografico fossero condivisi con la fototeca della Biennale. La convenzione lasciava alla Ditta ed ai suoi dipendenti la "libertà di organizzare nel modo più pratico e razionale la raccolta dei negativi in modo da rendere pratica e sollecita la tiratura delle copie"²¹². In particolare al punto diciassettesimo della convenzione si trova conferma che il lavoro di riordino della fototeca della Biennale era stato

²¹¹ L'indagine sui rapporti tra i fotografi e la Biennale trova un primo riscontro nella tesi di laurea specialistica di Federica Mariani. Segnalo a tal proposito il capitolo *I maggiori studi fotografici e i fotografi che hanno collaborato con la Biennale di Venezia*, in MARIANI (2007-2008), pp. 141-178.

²¹² Convenzione tra la Reale Fotografia Giacomelli e l'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, (s.d.) collocabile al 1930, in ASAC, Fondo Storico, attività 1894-1944, serie scatole nere, busta 111. Documento riportato da Mariani, cfr. MARIANI (2007-2008), cit. a mia volta pp. 187-189.

impostato su criteri di ordinamento ed archiviazione “per soggetto” per mezzo dell’allestimento di album contenenti le stampe fotografiche di riproduzione delle opere d’arte di tutte le negative.²¹³

Riportiamo qui di seguito la Convenzione succitata:

“LA XVII BIENNALE 1930 (VIII)

Fra la Segreteria dell’Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venezia e la Reale Fotografia Giacomelli di Venezia in persona del Cav. Piero Giacomelli resta convenuto quanto segue:

1. Alla foto Giacomelli è concessa l’esclusività della riproduzione fotografica delle opere d’arte esposte nel Palazzo e nei Padiglioni dell’Esposizione.
2. Le riproduzioni possono essere eseguite:
 - a) per ordine e conto della Segreteria
 - b) per ordine e conto dei singoli artisti autori
 - c) per ordine e conto dei legittimi proprietari dell’opera esposta
3. Il prezzo per il paragrafo a) dell’art. 2 è di lire 20 per negativo; con una copia di prova e spese di composizione di dicitura. Per i paragrafi b) e c) il prezzo è di lire 25 per negativo con copia di prova e composizione di dicitura.
4. Il formato unico è 18x24
5. Il prezzo per ogni copia ordinata e ceduta alla segreteria è di L. 1.80 per tutti gli altri casi è di L. 3,
6. Agli artisti che concedono il permesso di vendita delle fotografie riproducenti le loro opere, nel Palazzo dell’Esposizione, come privatamente nello studio Foto Giacomelli, verranno consegnate gratis n. 6 copie del negativo eseguito tanto per ordine della segreteria come per conto dell’artista proprietario.
7. Le sei copie saranno a carico della Foto Giacomelli.
8. Le suddette sei copie verranno consegnate al singolo artista a cura della Segreteria dell’Esposizione.
9. La Foto Giacomelli concede alla Segreteria dell’Esposizione di permettere a terze persone la riproduzione delle opere esposte per le sole divisioni in tricromia.
10. Tutte le negative eseguite resteranno in deposito della Foto Giacomelli fino ad un mese dopo la chiusura dell’Esposizione. Passato tale termine saranno consegnate tutte, anche quelle pagate dal singolo artista o proprietario alla Segreteria dell’Esposizione, per poi appartenere alla Fototeca.
11. Da quel momento la Foto Giacomelli rinuncia ad ogni diritto di proprietà che sarà esclusivo della Fototeca.
12. La Foto Giacomelli s’impegna d’organizzare gratis la Fototeca dell’Ente. A tale scopo la Foto Giacomelli cede senza compensi di denaro tutte le negative di sua proprietà eseguite nelle passate esposizioni del 1922, 1924, 1926, 1928.
13. La Foto Giacomelli con i suoi dipendenti di fiducia, è libera di organizzare nel modo più pratico e razionale la raccolta dei negativi in modo da rendere pratica e sollecita la tiratura delle copie che

²¹³ Gli album non esistono più nella loro integrità e questo si deve alle scelte archivistiche adottate a partire dal secondo dopoguerra che prevedevano la confluenza delle stampe fotografiche nelle cartelle *ad personam* degli artisti e/o nel *corpus* fotografico dedicato agli allestimenti. In questo nucleo fotografico è ancora possibile rintracciare qualche esemplare (riferibile agli anni venti e trenta) contenente stampe fotografiche di allestimenti delle sale dell’Esposizione. Nel 1975 Wladimiro Dorigo nella sua cronistoria sull’Archivio storico delle Arti Contemporanee dal 1928 al 1973, affermava che: “nel 1932 la biblioteca contava 2.000 volumi di arte moderna con relativo schedario di circa 1.000 artisti con una notevole documentazione della loro attività, un complesso di 6.000 negativi, 10.000 fotografie, 100 album contenenti le riproduzioni fotografiche di quasi tutte le opere esposte nelle sale dell’Esposizione [...], una grande collezione di ritagli di stampa. Su questa consistenza di base si sviluppò l’opera di crescita delle collezioni e il lavoro di ricerca, fin dagli anni trenta [...]” Cfr. DORIGO (1975), p. 701. Le cifre fornite da Dorigo sono le stesse riportate da Varagnolo, cfr. VARAGNOLO (1932).

venissero eventualmente ordinate in singoli autori delle opere d'arte e dagli studiosi che ne avranno bisogno.

14. Il prezzo di queste copie sarà sempre di L. 3 per copia, dei quali L. 1 sarà di diritto passata alla Segreteria dell'Esposizione.

15. Delle singole ordinazioni sarà dato avviso alla Segreteria dell'Esposizione con apposito modulo stampato a cura della Fototeca

16. Alla Foto Giacomelli è concesso il diritto esclusivo di stampa di tutte le negative componenti la Fototeca, anche se eseguite da altri, ma appartenenti però in proprio alla Fototeca.

17. Per facilitare la scelta eventuale di soggetti, da parte dello studioso saranno preparati degli album con raccolte tutte le opere riprodotte nei negativi depositati in Fototeca.

18. Questi album saranno preparati tanto per la stampa come per la rilegatura a cura della Foto Giacomelli e saranno fatturati al puro costo.

19. Tutte le opere necessarie per l'organizzazione della Fototeca come vestitura della pareti d'ambiente, costruzione scaffali, costruzione scatole raccogliatrici, buste protettrici di negativi, casellario, ecc. saranno sostenute dalla Segreteria dell'Esposizione, dopo preventivo autorizzo delle singole spese.

20. La vendita delle fotografie dell'Esposizione viene fatta in proprio dalla Segreteria alla quale la Ditta Giacomelli fornirà le copie al prezzo di Lire 1.80.

21. La presente convenzione per ciò che riguarda l'esecuzione dei negativi e la fornitura delle copie ha valore per la sola XVII Biennale 1930, la Segreteria dell'Esposizione si riserva di proporre al Consiglio d'Amministrazione dell'Ente autonomo la rinnovazione di essa per le successive Esposizioni non appena avrà potuto giudicare il risultato di questo primo esperimento.

22. Sia in caso di rinnovazione come in caso di cessazione della presente convenzione sarà riservato il diritto alla Ditta Giacomelli d'aver a prestito per la stampa di eventuali commissioni negativi da essa eseguiti e ceduti alla Fototeca.”²¹⁴

Lo studio dei rapporti intercorsi tra la Biennale e le Ditte specializzate nella riproduzione di opere d'arte costituirebbe l'argomento per un approfondimento specifico che non è possibile affrontare in questa sede. Tuttavia, credo importante non tralasciare parte della preziosa documentazione archivistica rinvenuta durante il lavoro di ricerca presso l'archivio dell'ASAC.

La lettera di incarico della Segreteria della Biennale a Piero Giacomelli²¹⁵ ci offre lo spunto per meglio comprendere i processi di sedimentazione dell'archivio fotografico. Da questo documento si deduce la concessione dell'esclusività del lavoro di “riproduzione fotografica entro il recinto della Biennale”²¹⁶ ed è inoltre possibile cogliere i processi di produzione della fotografia. Nel positivo di stampa era apposta una didascalia (detta anche “sottoscritta”) sulla fascetta inferiore recante le principali informazioni: anno della manifestazione, nome o numero della sala dell'esposizione,

²¹⁴ Convenzione tra la Reale Fotografia Giacomelli e l'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, (s.d.) collocabile al 1930, in ASAC, Fondo Storico, attività 1894-1944, serie scatole nere, busta 111. Documento riportato da Mariani, MARIANI (2007-2008), cit. a mia volta, p. 187-189. Il documento, collocabile nell'anno 1930, non riporta una data precisa.

²¹⁵ Lettera d'incarico indirizzata dalla Segreteria de “La XVIII Biennale 1932” alla Ditta Giacomelli, (s.d.) collocabile al 1932, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4.

²¹⁶ IBIDEM.

nome dell'artista ed il titolo dell'opera. Era prevista inoltre l'offerta all'artista di due copie della stampa fotografica:

“2. La Fotografia Giacomelli s’impegna ad eseguire il negativo 18 per 24, al prezzo di Lire 20.00 (venti) compresa la prima copia di prova compilata di dicitura, ed ogni copia successiva al prezzo Lire 2.50.

3. La Segreteria offre ad ogni artista, gratuitamente, due copie, che verranno consegnate il giorno del vernissage purché, naturalmente, sia stato fatto eseguire in tempo il negativo.”²¹⁷

Un ultimo documento, che vale la pena prendere in considerazione, appare utile per contestualizzare il lavoro dei fotografi operanti, negli anni di cui si parla, nella città di Venezia.

Mario Tocchi, segretario della “Federazione artigiani di Venezia” si rivolgeva a Romolo Bazzoni²¹⁸ chiedendo che fosse presa in esame la possibilità di rinunciare al sistema unico di aggiudicazione dell’incarico di ripresa fotografica delle opere, proponendo in alternativa una più equa distribuzione del lavoro tra quegli “artigiani fotografi” operanti in Venezia in grado “per perizia ed attrezzatura” di eseguire l’incarico. Oltre a prendere in considerazione Giacomelli e Fiorentini, Tocchi elenca altri artigiani fotografi professionisti operanti in città. Questo dettaglio conferisce al documento una chiara rilevanza e attesta l’impronta, nel tessuto cittadino, degli “anonimi creatori della cultura visiva”²¹⁹ del tempo. Auspicando che venissero presi in considerazione nell’aggiudicazione dei lavori, così scriveva Tocchi:

“II/16480/To/am.

22 gennaio 1932 - X

Egr. Sig. Comm. Bazzoni
XVIII Biennale d’Arte
VENEZIA

Egregio Commendatore,

In considerazione dell’attuali condizioni di crisi che consigliano la maggior ripartizione possibile del lavoro e in considerazione delle direttive segnate dalla locale autorità politica, Le saremo molto grati se per quest’anno Ella volesse studiare la possibilità di abbandonare il sistema dell’unicità del servizio fotografico della Biennale per distribuire il lavoro tra quegli artigiani fotografi della nostra città che per perizia ed attrezzatura sono in grado di eseguire quasi a pari merito ogni lavoro del genere. Gli artigiani che sono nella possibilità di eseguire i lavori richiesti dalla Biennale sono:

²¹⁷ IBIDEM.

²¹⁸ Romolo Bazzoni, anima della Biennale di Venezia dal suo sorgere, dal 1920 al 1948 ricoprì la carica di direttore Amministrativo. Dal 1948, e per alcuni anni, fu consulente della Biennale. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1932b); BAZZONI (1962).

²¹⁹ L’espressione è di Ando Gilardi che nel suo *Meglio ladro che fotografo. Tutto quello che dovrete sapere sulla fotografia ma preferirete non aver mai saputo*, affrontando il tema del “fotografare l’arte” e indicando per questo un possibile tracciato di “storie della fotografia artistica”, rilevava l’assenza di considerazione storiografica nei confronti della “specificità autoriale” del fotografo delle opere d’arte (dall’antica alla moderna) e del loro ruolo nella industria editoriale nella diffusione dell’arte e parlava di questi come “anonimi creatori della cultura visiva”. Cfr. GILARDI (2007), pp. 25-29.

Signor Ferruzzi Ferdinando Merceria S. Zulian
 Signor Fiorentini Cav. Pietro S. Marco - S. Basso
 Sig. Giacomelli Co. Cav. Piero S. Moisè
 Signor Graziadei Co. Cav. Ernesto S. Lio
 Signor Salvagno Tobia S. Zaccaria
 Signor Spinazzi Fulvio Merceria S. Salvador
 Signor Gaggio Nando Calle Larga S. Marco

Ad evitare anche gl'inconvenienti verificatisi in passato quando i fotografi inviati dagli artisti per riprodurre le loro opere erano costretti a trovare ospitalità in padiglioni stranieri perché era loro vietato l'accesso al padiglione centrale, ne saremo molto grati se volesse disporre acchè i fotografi muniti di lettera di presentazione dei Signori espositori, abbiano il lascia passare e l'autorizzazione di fotografare la sola opera citata nella lettera.

Nella certezza che la S.V. ill.ma vorrà aderire alle nostre richieste ispirate a giusto senso di equità ed ai momenti particolarmente difficili che attraversano i nostri artigiani, siamo in attesa di cortese cenno di riscontro. [...]

F.to IL SEGRETARIO
 Dott. Mario Tocchi²²⁰

Sappiamo che la Segreteria della Biennale non rispose mai a Mario Tocchi. Lo testimonia una missiva dal tono polemico indirizzata al segretario della Biennale il 17 febbraio, nella quale Tocchi non mancava di rimproverare a Maraini di aver ignorato la proposta di un confronto e non rinunciava, con l'occasione, a ribadire le ragioni che lo avevano spinto ad agire per gli interessi della comunità:

“[...] Devo dirle tutto il mio rincrescimento per due ragioni: la prima, perché la richiesta della Federazione degli Artigiani non è stata tenuta in nessun conto, la seconda, perché la costituzione di un monopolio a favore di uno solo si risolve in un notevole svantaggio per tutti gli altri artigiani fotografi, i cui clienti sono costretti ad abbandonarli, se non vogliono rinunciare alla comodità di far fotografare le loro opere nelle sale della Biennale, di vedere le riproduzioni sul catalogo e di avere le fotografie delle opere esposte sul banco di vendita all'ingresso. Ingiustizia per i fotografi, illogica imposizione agli espositori, che devono abbandonare il loro fotografo di fiducia per servirsi di uno che non conoscono. [...]”²²¹

²²⁰ Lettera di Mario Tocchi a Romolo Bazzoni, Venezia, 22 gennaio 1932 (X), in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4. La “Federazione Artigiani di Venezia” aveva sede a S. Felice, 3644.

²²¹ Lettera di Mario Tocchi a Antonio Maraini, Venezia, 17 febbraio 1932 (X), in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4.

Sembrirebbe supportare la nostra tesi la richiesta di fotografie avanzata da Antonio Maraini e indirizzata ad una delle ditte fotografiche che più si era contraddistinta per il lavoro di raffinata perizia tecnica nella riproduzione del patrimonio artistico italiano: l'Alinari di Firenze.²²²

“Firenze, 2 Luglio 1927

Preg. Sig. Alinari

Nella mia qualità di Segretario Generale delle Esposizioni Biennali Internazionali di Venezia, ho fatto iniziare un archivio fotografico delle opere apparse nelle Biennali stesse. A tal uopo già mi sono assicurato il materiale di negativi in possesso delle case fotografiche di Venezia come Filippi, Giacomelli ed altri, che lavorarono per conto della segreteria delle Esposizioni. Siccome mi viene detto dal nostro direttore amministrativo Comm. Bazzoni, che anche la sua casa eseguì nel passato numerose fotografie per conto sempre della segreteria delle Esposizioni, nelle Biennali, così sarei a pregarla di dirmi se sarebbe possibile cederne i negativi alla Segreteria delle Biennali, e in tal caso di quanti e quali si tratterebbe. [...]”²²³

Sebbene la Fratelli Alinari, per voce di Vittorio, avesse disatteso, con risposta negativa, le aspettative di Maraini, il documento è teso a ridare seppur parzialmente alla Biennale la funzione di raccolta e ordinamento di materiale fotografico.

A proposito di Firenze, quale fucina produttiva della fotografia specializzata nella riproduzione di opere d'arte, non è da trascurare un documento di prima mano rinvenuto nello scavo d'archivio al fine di arricchire di un ulteriore dettaglio le nostre argomentazioni. Si tratta – ci pare avveduto riproporre l'intestazione – di un “Elenco dei fotografi fiorentini che lavorano per artisti moderni”. Con tutta probabilità questa prova scritta – emersa dallo spoglio di una raccolta miscelanea – faceva parte della corrispondenza dell'archivio storico. Oltre al citato Vittorio Alinari, riporto, rispettando l'ordine della loro elencazione, il nome dei seguenti fotografi: Renato Alvino, Ferdinando Barsotti, Giacomo Brogi, A. Cattani, Reali, Umberto Maestrucci, Bonini.²²⁴

²²² Sugli Alinari cito solamente: *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920* catalogo della mostra a cura di SETTIMELLI-ZEVI (1985); *Alinari colore. Le nuove campagne fotografiche a colori e gli archivi storici a colori*, ALINARI (1992); *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale* a cura di BECHERINI-POSSENTI (2002); *Fratelli Alinari, fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, a cura di MAFFIOLI-QUINTAVALLE (2003), si veda inoltre SMITH (2011).

²²³ Lettera di Antonio Maraini alla Ditta Alinari, Firenze 2 luglio 1927 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2. Nello scavo d'archivio ho rinvenuto una lettera di Vittorio Alinari, il quale, in risposta alla sopraccitata richiesta di Antonio Maraini, informava che la Ditta Fratelli Alinari non aveva mai eseguito fotografie per conto della Segreteria delle Esposizioni di Venezia: Lettera di Vittorio Alinari ad Antonio Maraini, Firenze, 5 luglio 1927 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 2.

²²⁴ “Elenco dei fotografi fiorentini che lavorano per artisti moderni”, (s.d.) collocabile all'anno 1934, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 12. (Era Raccolta Documentaria Extra Biennale, fondo attualmente in fase di riordino e inventariazione). Lo stesso documento riporta, dopo l'elenco dei fotografi, il nome di tre gallerie e case di vendita d'arte fiorentine. Rispettivamente: “Cavalensi & Botti, Via Cavour, 14 Firenze (Mostre personali), Sala Giorgi, Via Vigna Nuova, (di recente apertura) Mostre personali, Galleria d'Arte Moderna: Associazione Nazionale degli Artisti (Impresa commerciale per la vendita di opera a carattere prevalentemente 800)”.

Il documento è conservato nella busta di corrispondenza per la stesura del Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea dal titolo: "Le Mostre d'Arte in Italia"²²⁵: una pubblicazione periodica di carattere informativo redatta (a partire dal gennaio 1934) dall'archivio in collaborazione con l'Ufficio stampa e propaganda allo scopo di fornire l'elenco delle mostre d'arte pubbliche e private organizzate in Italia. Assieme al dattiloscritto su carta leggera recante l'"Elenco dei fotografi fiorentini che lavorano per artisti moderni" nella busta d'archivio è adagiata una copia del fascicolo succitato. Nella copertina del periodico sono riportati, oltre al titolo ("Le Mostre d'Arte in Italia". "A cura dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale - Palazzo Ducale - Venezia") i dati editoriali, l'anno ed il mese di stampa del periodico che si apprende essere del febbraio 1934 - XII - N. 2. Alla luce di quanto rinvenuto, l'ipotesi che mi parrebbe più opportuno avanzare per collocare la datazione del documento, è quella di metterla in relazione con il lavoro di redazione del secondo numero del Bollettino per l'anno 1934.²²⁶

Che il coinvolgimento diretto dei fotografi nell'iniziativa editoriale non fosse una strada percorribile mi pare logico arguirlo; nel fascicolo non sono riportati i loro nomi. A questo va aggiunto che, rispetto alla prima edizione del Bollettino dell'Archivio, intitolato "La Biennale. Bollettino dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia" (dal n. 1 maggio al n. 12 dicembre 1928 – fascicoli 9 – Venezia, Officine Grafiche Fantoni & C.) e arricchito anche da un raffinato apparato illustrativo, le successive scelte editoriali avrebbero privilegiato gli aspetti cronachistici a discapito delle immagini. A distanza di sei anni dalla prima uscita della rivista della Biennale l'archivio varava la pubblicazione del periodico "Le Mostre d'Arte in Italia" (dal n. 1 gennaio al n. 12 dicembre 1934 – fascicoli 11 – Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari) e de "L'Arte nelle Mostre Italiane" (gennaio 1935 - dicembre 1941, per un totale di 37 fascicoli, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari).

Una lettera di Domenico Varagnolo, indirizzata ad Antonio Maraini attesta la progressione degli intenti:

"[...] premetto che le mie sollecitazioni agli artisti, perché mandino materiale che li riguarda, continua ininterrotta e che, di quando in quando, qualche cosa arriva. Però certo che questo non basta.

Mi sono messo d'accordo con Bazzoni per il riordinamento delle vecchie fotografie delle Biennali già esistenti nel nostro archivio, ma ti prevengo trattasi di materiale molto avariato e che, data anche la sua vetustà, non molto facile riuscirà individuare gli autori. Più facile sarà il far seguire le stampe di tutte

²²⁵ IBIDEM.

²²⁶ Ho rinvenuto copia del fascicolo "Le Mostre d'Arte in Italia". A cura dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale, n. 2, febbraio 1934, tra i documenti d'archivio. ASAC, Fondo Storico, Uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 12. L'archivio chiedeva ad istituzioni pubbliche e private l'invio di comunicazioni riguardanti le mostre d'arte in calendario. Riporto a tal proposito quanto stampato in quarta di copertina: "Rammentiamo che tutte le notizie riguardanti le Mostre d'Arte, per poter essere pubblicate in tempo, devono pervenirci non oltre il giorno 25 di ciascun mese. È nell'interesse di chiunque sia promotore di Mostre d'Arte di corrispondere alla nostra iniziativa inviandoci tempestivamente le notizie occorrenti alla pubblicazione. È poi nell'interesse particolare degli artisti conoscere quali siano le Gallerie, nelle varie città d'Italia, ove possano esporre."

le negative che abbiamo e di tutte quelle esistenti presso i fotografi. Ti unisco un elenco delle più recenti entrate [...]”²²⁷

Tornando alla disamina del saggio di Domenico Varagnolo e riferendoci a quella messe d’informazioni richieste agli artisti riguardanti il loro operato, la parola del conservatore è in grado di fornirci i primi dati per una stima della raccolta fotografica e, in un passaggio successivo, s’avverte l’orientamento preciso verso una “politica delle immagini” che poteva considerarsi ormai avviata; l’Ente non solo rivolgeva agli artisti l’espressa richiesta delle fotografie, ma, per averle, in nome dello spirito di colleganza intellettuale, intrecciava contatti con le segreterie delle più importanti Esposizioni d’arte del panorama italiano:

[...] Altrettanto ci sarebbe a dire per la fototeca che contiene – al momento che parliamo – oltre 6.000 negative et ottomila circa fotografie. Ma per l’incremento di questo materiale fotografico si provvede – come si è detto – ricorrendo anche a fonti più dirette: quelle dei fotografi, alcuni dei quali hanno già consegnato tutto il fondo di negative che avevano in deposito.

Alle Segreterie delle grandi Esposizioni, tenutesi in questi ultimi tempi, (come ad esempio la Quadriennale di Roma e quella dell’Arte Cristiana di Padova) sono state chieste le fotografie delle opere d’arte già esposte, e gentilmente esse le hanno mandate o hanno promesso di mandarle. Ottenere altrettanto dalle esposizioni straniere sarebbe il massimo desiderabile e chissà che non ci si arrivi. Anche qui, come in tante altre cose è questione di tempo e buona volontà [...].²²⁸

²²⁷ Lettera di Domenico Varagnolo, (non firmata, si evince dalla grafia) a Antonio Maraini, Venezia, 29 dicembre 1928 in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 273, pp. 194-195. Documento riportato anche da MARIANI (2007-2008), p. 182. Dando una scorsa all’elenco dei negativi su lastra della Fototeca ASAC stilato nel 1995, non ho riscontrato (nell’arco cronologico compreso tra il 1895 e il 1928) alcun fotografo all’infuori di Piero Giacomelli, padre della dinastia di fotografi tra i più longevi collaboratori della Biennale. Cfr. *Negativi Fototeca A.S.A.C. (Lastre) Arti Visive*, documento di Microsoft Excel.

²²⁸ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s’impiana un archivio = biblioteca d’arte*, pp. 12-13, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d’arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo. Il 1936 non è compreso nella cronologia di questo studio, tuttavia mi pare avveduto segnalare che dalla documentazione d’archivio consultata nell’occasione della ricerca, è emersa una lettera la cui rilevanza si lega alle considerazioni fatte sin qui riguardo il confronto tra l’archivio della Biennale con le coeve istituzioni del panorama museale. Il 14 gennaio 1936 Giorgio Nicodemi (Soprintendente capo degli Istituti di Storia dell’arte di Castello Sforzesco) inviava in risposta alla richiesta di Varagnolo del 3 dicembre 1935 – documento non pervenuto – “l’elenco delle opere d’arte dell’Ottocento delle quali esistono riproduzioni nell’Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.” Questo particolare è ricavato da una lettera di Giorgio Nicodemi a Domenico Varagnolo, 14 gennaio 1936, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 3. Il dato è utile all’indagine sulle opere d’arte contemporanea sparse nelle pinacoteche e gallerie italiane e nelle collezioni private, che l’Archivio aveva iniziato dopo la sua costituzione. L’Archivio Fotografico del Castello Sforzesco (oggi Civico Archivio Fotografico) è originato grazie all’attività di Luca Beltrami (1854-1933) che “lasciò la sua collezione fotografica al Castello non come ripiego, ma come destinazione propria, in ragione di tutto lo studio e la dedizione da lui profusi al fine di ricostruire il Castello e donarlo ai cittadini come sede dei Musei civici.” Cfr. PAOLI (2011), p. 210. Per un approfondimento sulla raccolta fotografica del Civico Archivio Fotografico si veda GINEX (1999) e GINEX (2000).

La politica di scambio fotografico summenzionata è ancora una volta suffragata da un'ulteriore documentazione d'archivio. Infatti nel luglio del 1931 Maraini scriveva a Cipriano Efsio Oppo²²⁹, segretario della Quadriennale romana, richiedendo le fotografie delle opere esposte alla prima edizione della rassegna. Nella lettera Maraini accenna ancora una volta al sistema di archiviazione organizzato per “casellario” degli artisti moderni; parla dei compiti di Domenico Varagnolo e degli obiettivi di un archivio di “pubblica utilità”. È significativo riportare per intero la missiva:

“On. Amico,

Per in nostro Archivio Storico dell'Arte Contemporanea – annesso come Ella sa, alla Segreteria della Biennale – sarebbe cosa assai utile e importante avere tutte le fotografie, a suo tempo eseguite, delle opere esposte a codesta I Quadriennale.

Si verrebbe così ad arricchire la nostra già abbastanza fornita fototeca di un abbondante e interessante materiale illustrativo il quale molto contribuirebbe ad allargare e completare la documentazione individuale dell'opera dei nostri migliori artisti, per i quali in detto Archivio esiste un vero e proprio “casellario”.

Il nostro Varagnolo, che particolarmente si occupa della conservazione dell'ordinamento di questo Archivio – ha già parlato – come ho parlato io – a tal proposito – con l'egregio Direttore di codesta Segreteria Comm. Ferrucci, il quale, in dipendenza delle superiori autorizzazioni ha ammesso la possibilità della cosa.

Noi rivolgiamo quindi, Onorevole, alla sua provata squisità (*sic*) e affinché si compiaccia di autorizzare il gentile invio del suddetto materiale fotografico, facendolo presente – se c'è pur bisogno – lo scopo di alta e, diremo quasi, pubblica utilità di tale richiesta, dato che il nostro Archivio è sempre e tutto a disposizione dei cultori e studiosi d'arte che proficuamente lo frequentano, e potrà eventualmente giovare anche a codesta Quadriennale qualora i suoi organizzatori credano di ricorrervi per qualche informazione o ricerca. [...]

Antonio Maraini”²³⁰

La lettera fa esplicito richiamo alla funzione che deve essere assegnata alla fotografia d'archivio, quella di essere cioè un *trait d'union* tra la Biennale e le diverse istituzioni deputate all'arte contemporanea. Maraini esplicita inoltre la peculiarità del lavoro di sedimentazione organizzato dall'archivio veneziano ricordando che la documentazione sugli artisti moderni sarebbe potuta tornare utile agli stessi organizzatori della Quadriennale romana in quanto in grado di porsi come esclusivo bacino verbo-visivo da cui attingere informazioni, le più aggiornate, sullo stato della produzione figurativa italiana. Anche la data del copia lettere preso in esame non è da sottovalutare: il fatto che Maraini già allora offrisse al “deuteragonista”²³¹ della nuova istituzione romana, Cipriano Efsio Oppo, la possibilità di stabilire un ponte di colleganza culturale tra le due istituzioni, anticipa aspetti della successiva politica di accentramento di Maraini per l'archivio della

²²⁹ Rimando al volume a cura di Francesca Romana Morelli, *Un legislatore per l'arte. Cipriano Efsio Oppo. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*. Cfr. MORELLI (2000).

²³⁰ Lettera di Antonio Maraini a Cipriano Efsio Oppo, Venezia (s.d.) [tra il 21 luglio 1931 e il 29 luglio 1931], in ASAC, Fondo Storico, attività, serie copia lettere, volume 274, pp. 127-128, “Istituto Storico d'Arte Contemporanea N. 2. (21 gennaio 1931 - 14 gennaio 1933)”, documento riportato anche da MARIANI (2007-2008), pp. 183-184.

²³¹ CIOLI (2011), p. 255.

Biennale di Venezia: cioè a dire quello di diventare centro di raccolta della documentazione dell'arte contemporanea in Italia.²³²

Altre fonti scritte di Domenico Varagnolo, rintracciate precedentemente da Salvagnini con l'intento di ricostruirne il profilo di archivista²³³, ci aiutano a comprendere a quale ordinamento critico-analitico fosse ispirata la fototeca.

Un intervento del Varagnolo, ospitato nella rivista "Ateneo Veneto", dal titolo evocativo – *Il soggetto nell'opera d'arte* – costituisce viva testimonianza di quale fosse, per l'archivista animato da vivo interesse per la fotografia, il ruolo centrale riservato all'illustrazione fotografica delle opere d'arte. Dopo una prima parte dedicata alla descrizione delle funzionalità del soggetto "come contributo – non indispensabile, ma utile, all'opera d'arte –, e a come questo si "debba considerare necessario qualora si voglia conferire all'opera stessa una missione"²³⁴, le parole del Varagnolo legittimano il ruolo e l'indubbia utilità della fotografia di riproduzione meccanica delle opere d'arte:

"[...] Dell'utilità ed opportunità del "soggetto" nell'opera d'arte, mi sono, per così dire, accorto – e poi accertato e convinto – nella mia qualità e nelle mie funzioni di Conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale. Archivio che – com'è noto e come già ebbi occasione di riferire a questo Ateneo – accoglie e raccoglie tutto ciò che in genere di materiale grafico e fotografico riguarda l'arte e gli artisti dall'800 in poi.

In questa mia quotidiana consuetudine con le opere d'arte meccanicamente riprodotte (consuetudine, è bene saperlo, succeduta immediatamente a quella ch'ebbi per lungo tempo con le opere originali), ho fatto due, non dirò grandi scoperte, ma abbastanza significanti constatazioni.

- 1) Che le opere d'arte nella loro riproduzione meccanica – se eseguita anche questa a regola d'arte – qualche cosa generalmente guadagnano.
- 2) Che le stesse opere – poste in diretto contatto fra loro – meglio si accordano e si accompagnano nello stato in cui sono riprodotte che non in quello in cui furono create.

Precisamente come avviene negli esseri umani, i quali nell'illustrazione o nella fotografia appaiono spesso più belli e interessati di quanto non siano al naturale, e in quelle condizioni di comune staticità figurata, risultano meglio disposti ad intendersi e accordarsi che non nella loro dinamica reale. [...]"²³⁵

Il passo sopra riportato andrebbe forse letto anche alla luce dei probabili debiti di formazione estetica del "sommo bibliotecario". La proposta operativa "a soggetto" del Varagnolo sembrerebbe infatti risentire dei principi estetici derivanti dal formalismo crociano, *humus* teorico su cui

²³² Va detto che la Quadriennale romana non si era dotata di un archivio dai criteri di ordinamento dei materiali simili a quelli della Biennale.

²³³ Sileno Salvagnini rilegge l'ordinamento archivistico di Varagnolo sotto la matrice purovisibilista e il relativo metodo. Scrive Salvagnini: "Che la moderna opera d'arte, plastica o pittorica, debba prescindere da ogni idea di pensiero, di racconto, o di descrizione, per rimanere, – come dicesi – "un fatto puramente visivo" può anche essere giusto. Ma fino a un certo punto, ché, in tal modo, mi pare si venga a togliere più di quanto non le si dia. L'ideale sarebbe piuttosto poter unire e fondere artisticamente insieme il fatto visivo con l'idea concettuale, così da interessare l'occhio e con esso lo spirito." Cfr. SALVAGNINI (2006), p. 318.

²³⁴ VARAGNOLO (1941), *Il soggetto nell'opera d'arte*, p. 413.

²³⁵ Ivi, p. 414.

poggiarono scelte ed orientamenti di gran parte della generazione culturale dell'epoca. Debiti culturali di stampo crociano che spiegano il ruolo e la funzione di quelle numerosissime “immagini fotografiche di opere d'arte a soggetto” fatte eseguire e raccolte dal conservatore sulla base di un'esigenza conoscitiva e allo stesso tempo collezionistica; esigenza che nasce dal felice connubio tra interesse storico, culturale ed estetico di Varagnolo per la fotografia di riproduzione. Ne deriva una raccolta autonoma utile al metodo dell'“osservare contemplando” ispirato all'atteggiamento “intuitivo-visivo”²³⁶ di matrice crociana: comparando tra loro le diverse fotografie d'arte e isolando, a partire da queste, alcuni dettagli costruttivi delle opere, si traevano spunti di stile per dare “vita a concrete e nuove possibilità interpretative.”²³⁷

“[...] Le opere d'arte guadagnano sì – come lo può qualsiasi opera della natura – nella riproduzione meccanica quando per merito di questa ne vengano tolti ed attenuati i difetti e aggiunte o accentuate le virtù, ma ci guadagnano soprattutto perché possono riuscire più evidenti ed emergenti certe qualità sostanziali, concettuali, e qualche volta anche formali, le quali spesso rimangono nascoste, incomprese o inosservate nell'opera originale, sia perché altre qualità più eminenti e preminenti vi si oppongono o sovrappongono, sia perché elementi estrinseci, quali la luce, l'ambiente ecc., ne impediscono o ne ostacolano la completa serena visione.

²³⁶ SAINATI (1953), p. 99.

²³⁷ Ivi, p. 415. Sull'atteggiamento “intuitivo-visivo” rimando allo studio sull'estetica di Benedetto Croce a cura di SAINATI (1953). Sulla pura visibilità e l'interpretazione del pensiero crociano da parte di Lionello Venturi e sulle riviste di storia dell'arte in Italia tra il 1920 ed il 1940, si veda il capitolo, *Pura visibilità e idealismo crociano nella critica d'arte italiana fra le due guerre* in SCIOLLA (1995) pp. 149-165. L'asserzione può sembrare scontata ma ho ritenuto significativo portare alla luce la diretta testimonianza del primo direttore dell'archivio riguardo l'utilizzo della fotografia di riproduzione come strumento di “consultazione” e “interpretazione” adoperata dagli studiosi. È curioso anche osservare come Varagnolo che non era certo uno storico dell'arte fosse animato da un autentico interesse per la fotografia. Era stato Maraini ad indicare Varagnolo come direttore dell'archivio proprio per l'impegno profuso negli anni – precedenti l'insediamento del segretario generale – nei confronti degli aspetti di conservazione della memoria storica dell'Istituzione. Inoltre era stato colui che per primo aveva intuito l'importanza dell'investimento culturale avviando, come abbiamo visto, una politica di scambio e sedimentazione di materiale librario. Anche se trattato per periodi precedenti, si ritiene utile tener conto in questa sede di alcuni importanti studi condotti sul rapporto omologico tra storia dell'arte, documentazione visiva, fotografia e problematiche metodologiche. Si vedano su tutti: KENNEDY (1937), HAMBER (1990), HAMBER (1995), HAMBER (1996a), HAMBER (1996b); fondamentali i contributi raccolti nel volume *Art History through the Camera's Lens* a cura ROBERTS (1995). Si vedano inoltre BOHRER (2002), ROUBERT (2006), FREITAG (1979-1980), FREITAG (1997), CARAFFA (2009), ancora *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* a cura di Costanza Caraffa. Cfr. CARAFFA (2011); i contributi di BARRON BAILLY (2011), JARJAT (2011), HAMBER (2011) e relativa bibliografia; CARAFFA-SERENA (2012); il saggio *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da “outils pratiques” a “outils intellectuels”* di Tiziana Serena, cfr. SERENA (2014). Relativamente alle ultime due fonti bibliografiche sopra citate rimando anche alla bibliografia relativa. Si vedano inoltre BERTELLI (1979), MIRAGLIA (1996), TEMPESTI (1996). Altri importanti contributi riguardano il rapporto tra gli storici dell'arte e la fotografia. Per una bibliografia essenziale sul tema si vedano rispettivamente gli studi di QUINTAVALLE (1977), CARDINALI (1992), VALERI (2005), QUINTAVALLE (2008b), LEVI (2010) su Adolfo Venturi e la fotografia; GIOFFREDI SUPERBI (1999), GIOFFREDI SUPERBI (2010), ISRAËLS (2011) e PAGLIARULO (2011) su Berenson. Dello stesso storico dell'arte si veda anche BERENSON (1948); il contributo di CASINI (2010) su Carlo Ludovico Ragghianti; FURLAN (2006) su Giuseppe Fiocco; CALLEGARI-GABRIELLI (2009) su Pietro Toesca; cfr. OTTANI CAVINA (2009) e OTTANI CAVINA (2014) su Federico Zeri; su Del Bravo cfr. GNOCCHI (2001) in MESSINA (2001); PAOLI (2004) su Lamberto Vitali e la fotografia. Su Warburg si veda il saggio di RUMBERG (2011) e relativa bibliografia, POLLOCK (2011), FORSTER-MAZZUCCO (2002), MICHAUD (2004).

Quanto al maggiore accordo che ne risulta fra loro, esso deriva essenzialmente da questo. Che nelle riproduzioni meccaniche – anche le più fedeli – si attutiscano e, direi quasi, si placano, le qualità dell’opera più clamorose, più violenti e prepotenti, le qualità insomma più polemiche e battagliere, quelle che di solito sono rappresentate dal soggetto; le quali pure, per quanto rumorose e bellicose possano essere, acquistano, nella riproduzione, un tono più discreto e conciliativo... [...]”²³⁸

Ancor più accentuate appaiono le considerazioni di Varagnolo sulle valenze e i possibili usi della “riproduzione meccanica” delle opere d’arte. Considerazioni che vorrebbero posizionare il serbatoio fotografico dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea (più che ad assolvere scopi di documentazione) quale indispensabile strumento di studio ai fini della ricerca storica e dell’esegesi critica:

“[...] Orbene, passando e ripassando centinaia e centinaia di queste riproduzioni, osservandole e scrutandole per rilevarne l’immagine, il titolo, il nome dell’autore, la provenienza, ordinandole, schedandole, catalogandole, ho finito (e potrei dire anche ho cominciato) coll’interessarmi di esse indipendentemente dal valore artistico dell’opera da cui sono tratte, e farmene un concetto a parte che voi potrete, anche chiamare semplicemente archivistico e documentario, ma che io sento di poter considerare come qualche cosa di meglio e di più.

Mi sono fissato fra l’altro [...] ai soggetti, e poiché questi, nella riproduzione meccanica, emergono – come è logico – sulle altre particolarità dell’opera, e vi è maggior possibilità e comodità di riunirli, ordinarli e raggrupparli, ho potuto, da principio con leggera indifferenza, ma poi con particolare attenzione, notare e constatare come e quanto sia ricco importante e significativo il contributo che le arti figurative moderne hanno dato e danno e possono dare – non soltanto con le opere originali, ma anche con le loro riproduzioni – alle altre arti, quali la letteratura, la musica, il teatro, come pure alla scienza, alla storia, alla religione, alla politica, alla famiglia, al lavoro, all’industria ed anche all’immancabile sport.”²³⁹

Di indubbio interesse risulta anche il richiamo alla valenza e all’utilizzo come supporto di studio o puro commento delle stampe fotografiche di opere d’arte che, “rivedute ora nelle fotografie e nelle illustrazioni di un libro, appaiono più fresche e interessanti di quando furono eseguite, mentre quelle che, ad una Mostra modernissima, si giudicano per lo meno incomprensibili, guardie nella serenità del nostro ambiente, in una bella riproduzione a stampa, risultano non del tutto irragionevoli.”²⁴⁰

“[...] L’illustrazione – tratta da un’opera d’arte – per un libro di storia, di scienza, di letteratura od altro, è già un fatto sperimentato di utilità notevolissima, ma anche la riproduzione pura e semplice di quell’opera, presentata con o senza commento, in pubblicazioni d’arte, può essere, oltre che visione piacevole e interessante per se stessa, fonte di osservazioni, di studi e di conclusioni trascendenti il campo puramente artistico e invadenti, come si suol dire, settori di attività pubblica da quelli dell’arte assai diversi, ma non perciò meno nobili e importanti. [...]”²⁴¹

²³⁸ VARAGNOLO (1941), *Il soggetto nell’opera d’arte*, p. 414.

²³⁹ Ivi, p. 415.

²⁴⁰ VARAGNOLO (1932), p. 71.

²⁴¹ VARAGNOLO (1941), *Il soggetto nell’opera d’arte*, p. 415.

Domenico Varagnolo aveva ordinato, “privatamente e quasi clandestinamente”²⁴², l’esecuzione di migliaia di fotografie. Egli lo definì un lavoro “soggettistico, suddivisionistico e collezionistico.”²⁴³ Il *corpus* di fotografie (un complesso di circa tremila stampe) era ordinato in una cinquantina di album disposti per ordine di soggetto.²⁴⁴ Come scrive Sileno Salvagnini:

“Proprio perché convinto che il “purovisibilismo” non bastasse, Varagnolo pensò di raccogliere – per uso interno, intanto, ma l’idea era quella di fare poi delle pubblicazioni – albi nei quali le fotografie, in ragione dei rispettivi soggetti, vengono inserite con un sistema che permette anche facilmente il toglierle, lo spostarle, così da conferire loro, col continuo accrescersi del materiale acquisito, un ordine, un aspetto sempre più selezionato e perfezionato, sia dal lato cronologico come quello rappresentativo.”²⁴⁵

Il piano della raccolta comprendeva ritratti e autoritratti d’artisti, in ambiente chiuso o all’aperto, con i famigliari, con i modelli o con altre persone, ritratti di personalità italiane ed estere di tutti i generi (re, papi, politici, militari, uomini e donne di spettacolo) e una grande varietà anche di soggetti. Figuravano, tra gli altri, quadri di soggetto storico, neoclassici, accademici, impressionisti e realisti, dipinti e sculture di genere religioso, biblico, mitologico, letterario, di soggetto teatrale. Infine, dipinti e statue ispirate all’agricoltura, all’industria, al commercio, soggetti intimi (maternità e famiglia) o riguardanti la città e i paesi d’Italia e dell’estero.²⁴⁶

Il nucleo degli album fotografici improntati da Varagnolo per “uso interno”²⁴⁷ sono oggi conservati nella Fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia; da una perizia sulle consistenze ho potuto constatare la presenza di settantacinque album rilegati in lino che recano sul dorso il “soggetto”²⁴⁸ sulla base del quale venivano raggruppate le stampe fotografiche. Ancora una volta la parola del conservatore è utile a suffragare la nostra narrazione:

“[...] ho cercato di formare – per uso interno – degli albi nei quali le fotografie, in ragione dei rispettivi soggetti, vengono inserite con un sistema che permette anche facilmente il toglierle, lo spostarle, così da conferir loro, con il continuo accrescersi del materiale acquisito, un ordine, un aspetto sempre più selezionato e perfezionato, sia dal lato cronologico come da quello estetico e rappresentativo. [...]”

²⁴² Ivi, p. 417.

²⁴³ IBIDEM.

²⁴⁴ IBIDEM.

²⁴⁵ SALVAGNINI (2006), p. 319.

²⁴⁶ VARAGNOLO (1941), *Il soggetto nell’opera d’arte*, pp. 415-418.

²⁴⁷ Ivi, cit. p. 415.

²⁴⁸ Riporto, per dovizia di particolari, il numero degli album e la trascrizione della fascetta posta sul dorso degli stessi: “Opere di soggetto” (13 album); “Ritratti di personaggi” (20 album); “Opere d’arte su Venezia” (6 album); “Opere di soggetto” (8 album); “Opere d’arte di soggetto fascista” (3 album); “Fotografie personali artisti italiani” (7 album); “Autoritratti artisti stranieri” (6 album); “Ritratti artisti stranieri” (6 album); “Ritratti artisti italiani” (6 album). ASAC, Fototeca (il *corpus* è privo di riferimenti di inventario).

La raccolta comprende, fino ad ora, più di una cinquantina di albi, con un complesso di circa tremila fotografie. Con gli elementi ormai predisposto essa potrebbe essere fra breve anche raddoppiata se ragioni di spazio e di spesa non consigliassero un po' di calma, e un po' di sosta... [...].²⁴⁹

²⁴⁹ VARAGNOLO (1941), *Il soggetto nell'opera d'arte*, p. 417.

Capitolo secondo

2. Dal secondo dopoguerra agli anni cinquanta: l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea ed il senso di una fototeca d'arte del moderno

2.1 Strategie per una fototeca

“[...] In occasione della ripresa delle manifestazioni della Biennale si è dato nuovo impulso all'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, affidandone la direzione al critico Umbro Apollonio, che ha validamente collaborato con il prof. Pallucchini alla preparazione e conduzione delle esposizioni. Questo Archivio, in cui trovano posto una Biblioteca, una Emeroteca e una Fototeca, che raccolgono tutta la documentazione che interessa la cultura moderna sulle arti figurative, sulle manifestazioni in genere indette dalla Biennale, è un istituto fra i meglio attrezzati e uno strumento di ricerca critica tra i più completi che esistano oggi in Europa per lo studio dell'arte moderna: come tale esso deve rispondere sempre meglio alla sua funzione non solo nei confronti della preparazione della Biennale, ma prima di tutto nel campo degli studi [...]”²⁵⁰

Si potrebbe tracciare così, con le parole di Giovanni Ponti – commissario straordinario dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia – la funzione culturale dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, emanazione diretta della Biennale che, dopo sei anni d'interruzione, usciva dalla stasi provocata dal Secondo conflitto mondiale, rinnovando quello stesso indirizzo proclamato al mondo nel 1895: “tale mostra internazionale dovrà attirare maggiormente il pubblico con la fama degli illustri stranieri che concorreranno; porgerà a tutti gli intelligenti, che non sono in grado di intraprendere lunghi viaggi, il modo di conoscere e di paragonare gli indirizzi estetici più diversi, ed arricchirà il patrimonio intellettuale dei giovani artisti.”²⁵¹

²⁵⁰ PONTI (1951) p. 15. Giovanni Ponti era nato a Venezia il 19 gennaio 1896. Laureato in lettere all'Università di Padova, ordinario di Lettere italiane al Liceo Marco Foscarini di Venezia, fu sindaco della Città lagunare dalla Liberazione all'aprile 1946. Deputato dell'Assemblea Costituente, membro della Camera dei Deputati, democristiano, fu presidente dei Civici Musei e della Procuratia di Venezia, nonché presidente della Biennale Internazionale d'arte della Città di Venezia. Dati ricavati da: foglio volante, “Profilo di Giovanni Ponti”, (s.d.) in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6; Giovanni Ponti, allora Sindaco di Venezia, fu nominato dal Comitato Nazionale di Liberazione e dall'Amministrazione della Biennale commissario straordinario della Biennale nel 1945 e, con tale incarico, rimase fino al 1951 allorché fu nominato presidente dell'Ente, vedi anche *Sinossi dello sviluppo dell'Ente Biennale dal 1895 al 1958*, in BAZZONI (1962). Ponti, a seguito della nomina a Ministro segretario dello Stato nel 1954, rassegnò le dimissioni dalla carica di presidente. Con il Decreto del presidente del Consiglio dei Ministri del 10 dicembre 1954, al suo posto, venne nominato presidente dell'Ente Autonomo “La Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte” il Comandante Massimo Alesi, fino al 9 aprile 1955, data di scadenza del quadriennio. Giovanni Ponti tornerà alla Biennale con nomina provvisoria a commissario straordinario, con Decreto del presidente del Consiglio dei Ministri del 28 ottobre 1957 “Scioglimento del Consiglio di amministrazione dell'Ente Autonomo «La Biennale di Venezia-Esposizione internazionale d'Arte» e nomina del Commissario Straordinario”, in BAZZONI (1962), pp. XXVI-XXVII.

²⁵¹ PONTI (1951), p. 1.

Gli stessi principi dunque, tra tutti il carattere squisitamente moderno e l'internazionalità, che saranno suggellati con la Biennale della rinascita del 1948²⁵².

Se la mostra internazionale d'arte era chiamata a registrare quei processi artistici mondiali, taluni dei quali oscurati ed obliati durante il Ventennio, l'archivio ritornava in auge ispirato alla stessa missione di diffusione del moderno. Non risulti ora superfluo riprendere un passo dell'intento programmatico: "conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi"²⁵³.

Il segretario generale Rodolfo Pallucchini²⁵⁴, alfiere del processo di formazione ed elaborazione di un "pensiero critico sull'arte contemporanea e di un suo linguaggio scritto"²⁵⁵, nella sua corrispondenza epistolare con Domenico Varagnolo, in data 22 aprile 1948, fornisce una preziosa testimonianza di quello che fu lo sforzo congiunto per riportare l'archivio storico alla piena efficienza. Scriveva Pallucchini:

"Ente Autonomo La Biennale di Venezia

Venezia, li 22 aprile 1948

Caro Varagnolo,

faccio seguito alla mia del 30 marzo u.s. ed al colloquio che ho avuto con te alcuni giorni fa, per farti presente, in correlazione alla ripresa dell'attività della Biennale, al nuovo forte impulso che sta prendendo, al prestigio che sta riconquistando in campo internazionale come si rende assolutamente indispensabile e indilazionabile il potenziamento del nuovo Archivio. Non si può attendere oltre per provvedere a colmare i vuoti di cui soffre e che più tardi non si potrebbero riparare.

Ti do qui di seguito alcuni suggerimenti, alla cui realizzazione pratica ti prego di provvedere con sollecita cura.

È opportuno anzi tutto che l'Archivio inizi un'opera di collegamento con tutti quegli enti italiani e stranieri che organizzano mostre o che comunque interessano l'arte moderna.

Controllare se tutte le gallerie italiane inviano regolarmente i cataloghi delle loro mostre: ti sarà facile seguire le varie attività in questo senso attraverso i ritagli dell'Eco della Stampa.

Seguire le mostre d'arte italiana all'estero.

²⁵² Si ravvisa necessaria qualche nota bibliografica sulla prima Biennale del dopoguerra: oltre al catalogo della manifestazione: LA BIENNALE DI VENEZIA (1948), "Ulisse", vol. II, fasc. IV, luglio 1948, ARGAN-APOLLONIO-FALDI-MARCHIORI-VENTURI (1948), pp. 691-756, lo speciale di "Emporium", vol. CVIII, anno LIV nn. 7-8, luglio-agosto 1948, APOLLONIO (1948), BARTOLINI (1948), BRANZI (1948), PODESTÀ (1948), VERGANI (1948), ALLOWAY (1968), BELLI (1995), BUDILLON PUMA (1995), BANDERA (1999), *Venezia 1950-59* catalogo della mostra (1999), MALBERT (2009), NEGRI (2011), *La continuità della Biennale di Venezia*, pp. 226-227.

²⁵³ PONTI (1951), p. 1.

²⁵⁴ Rodolfo Pallucchini fu chiamato a reggere la Segreteria della Biennale nell'estate del 1947. Egli ricoprì l'incarico di segretario generale della Biennale dal 1947 al 1957.

²⁵⁵ CASTELLANI (2010), p. 182. Per approfondire il ruolo di Rodolfo Pallucchini alla Biennale di Venezia si veda il saggio di BANDERA (2012). Dello stesso autore si veda il saggio in "Arte Documento": collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali, cfr. BANDERA (2001). Si veda inoltre BANDERA (1999). Merita una nota di attenzione il volume a cura di Giuliana Tomasella: *Rodolfo Pallucchini: scritti sull'arte contemporanea*, in particolare il saggio: "*Rodolfo Pallucchini e l'arte contemporanea*". Cfr. TOMASELLA (2011), pp. 17-87. Sul Pallucchini contemporaneista si vedano inoltre: NONVEILLER (1999b), TOMASELLA (2007a), TOMASELLA (2012), TOMASELLA (2013), DAL CANTON (2001), DAL CANTON (2012). Sulla figura dello studioso si vedano pure SALVAGNINI (2006), *Pallucchini l'antichista*, pp. 321-323. Rimando il lettore al numero di "Arte Documento": *Una vita per l'arte veneta. Scritti in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, cfr. PILO (2001), la tesi di RODELLA (1991-1992).

Per esempio è da richiedere il catalogo della mostra dell'800 italiano a Lugano.

Ti prego poi di prendere contatto con il Museum of Modern Art di New York, il West 53rd Street (cui richiedere il catalogo del Museo e tutta la ricca serie di pubblicazioni che esso edita), con il Museo comunale di Amsterdam, diretto da Uhr. B.J.H.B. Sandberg, Paulus Potterstraat 13, (il quale organizza magnifiche mostre d'arte moderna con splendidi cataloghi), con il Museo d'arte moderna di Parigi, con il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, con la Kunsthalle di Basilea (direttore il dr. Lichtenhan), con il Kunstmuseum di Berna, con il Kunstmuseum di Zurigo (che ha aperto in questi giorni una grande mostra su Rouault) con il Louvre stesso, con il The Art Institute of Chicago (Chicago 3, Illinois), con il The Cleveland Museum of Art (Cleveland 6, Ohio), il quale edita "The Journal of Aesthetic and Art Criticism", con il The Detroit Institute of Art di Philadelphia (cui si deve un ottimo volume su Corot), ecc.

A questi istituti ed enti sarà bene indirizzare una lettera chiedendo l'invio di cataloghi e informazioni in genere. Soltanto prendendo questi contatti sarà possibile aggiornare continuamente la biblioteca con quelle pubblicazioni fondamentali per la conoscenza dell'arte moderna e per tener vivo il nostro istituto.

Tu stesso potresti essere aggiornato sulle varie attività artistiche e sulle pubblicazioni d'arte più importanti d'Europa e d'America mediante la lettura del periodico "Arts", che è veramente una miniera di informazioni d'ogni genere. Anzi, sarebbe bene poter provvedere a fare la raccolta completa di questo periodico.

Già da alcuni mesi si era concordato l'elenco completo delle riviste che sembrano necessarie per la nostra biblioteca, ma alcune di quelle non le ho mai viste arrivare, per esempio "Les Arts Plastiques" di Bruxelles. Ora, se le librerie cui hai dato l'incarico di provvedere all'abbonamento, non riescono a soddisfare la richiesta, possiamo noi stessi passare l'ordinazione.

Tra le riviste che ricordo ti segnalo: "Arts News", "Art on exhibit", "Art et Style" (che ha ultimamente dedicato un numero a Bonnard, e di cui bisognerebbe vedere di completare la raccolta). La raccolta dei "Cahiers d'art" è completa? "Stile" e "Domus" giungono regolarmente?

Sarà bene infine ordinare e fare la raccolta di "Das Kunstwerk", rivista d'arte edita dal Woldemar Klein Verlag di Baden Baden. Ti ricordo poi alcuni libri che ti prego di procurare: René Caffè, "De Chirico le Voyant" (Ed. La Boétie, 44 rue de Loxum, Bruxelles); Newton, British sculpture 1944-46 (John Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London w.l.), Van Katakalam "Contemporary Indian Painters" (Ed. David Marlowe), D. Cooper, "Juan Gris", (Ed. Lund Humphries, London), Hoffman "Grosz" (Ed. Nicholson e Watson), un Gauguin edito da Lindsay Drummond di Londra, e poi due libri su Seurat, di cui ho perduto l'indicazione bibliografica.

Tra le riviste è importante provvedere fin d'ora affinché il Ministero della Pubblica Istruzione ci invii gratuitamente il suo bollettino d'arte di imminente pubblicazione, mediante una lettera al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti.

Ti allego poi un ritaglio di giornale che riguarda il Museo di Belle Arti di Berna: utile per chiedere catalogo ed informazioni.

Questi che ti do sono degli appunti, degli orientamenti, e ti sarò molto grato se mi aiuterai a completarli con tutte le altre informazioni che potrai raccogliere. Al caso potrai sempre farti aiutare da Apollonio che è bene aggiornato su tutte le questioni bibliografiche.

Sarà opportuno, allo scopo di pesare un po' sugli istituti e di indurli facilmente a esserci generosi d'aiuto, che le lettere portano anche con la mia firma come Segretario Generale della Biennale, a fianco della tua.

Per richiedere i cataloghi alle gallerie citate su "Arts" si potrebbe forse studiare una lettera ciclostilata.

Ti prego infine di raccogliere in una cartella tutte le fotografie che gli artisti invitati o partecipanti attraverso giuria ti avessero mandato. [...]

Il Segretario Generale della Biennale d'Arte

Prof. Rodolfo Pallucchini”²⁵⁶

Lo storico dell’arte era fermamente convinto che la ripresa dei contatti con le nazioni straniere fosse un passo imprescindibile e di grande utilità al fine di colmare il debito culturale accumulato con la progettazione di mostre di ricapitolazione storica²⁵⁷, “per l’aggiornamento di un pubblico e di una critica che con ritardo si stavano accorgendo di quanto era avvenuto al di là delle Alpi.”²⁵⁸

Mai come nel secondo dopoguerra fu tanto forte l’esigenza di un’istruzione artistica nei settori vitali e nei processi produttivi della politica, della cultura, dell’informazione e della pubblicità, rispetto ad un “bisogno di un servizio pubblico come quello di uno Stato moderno che non ha rinunciato ad «educare» istruendo.”²⁵⁹

Ed è nella succitata parola di Pallucchini la determinazione di un disegno preciso anche per l’archivio della Biennale. I richiami, come si desume dalla lettura di questo documento, sono tutti rivolti alla volontà “indispensabile e indilazionabile”²⁶⁰ di potenziare l’Archivio Storico d’Arte Contemporanea e sono diretti alla formulazione di un indirizzario di contatti con tutti quegli istituti italiani e stranieri che avevano avuto particolari compiti nella diffusione della cultura figurativa moderna. Le acquisizioni per incrementare il patrimonio librario della biblioteca – annota ancora lo storico dell’arte – dovevano essere indirizzate all’acquisto di cataloghi:

²⁵⁶ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 22 aprile 1948, ASAC, Fondo Storico, Uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13: “Varagnolo 1948-1949”. Tra i volumi segnalati da Pallucchini figuravano: “H. Graber, *Pisarro, Sisley, Monet, Nach eigenen und freunden Zeugnisse*, Bâle, 1943”, dettaglio rinvenuto nelle successive lettere di corrispondenza con Domenico Varagnolo, in particolare nella lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 7 maggio 1948, e successive del 24 settembre 1948 e 27 dicembre 1948 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13: “Varagnolo 1948-1949”. Elenchiamo con dovizia di particolari altre pubblicazioni segnalate da Pallucchini: Londra, Tate Gallery Esposizione di Louis David; Bruxelles, Palais des Beaux Arts: Mostra di Leonor Fininger; Parigi, Galerie Bernier: Exposition de Lontreuil, Zurigo, Salon d’art Wolpsberg: L’estampe française du XXme siècle; Filadelfia, Museum of fine arts: Mostra di Matisse; Londra, Tate Gallery: Paul Nash; Londra, Galleria Wildenstein: Vuillard; Parigi, Museo d’Arte Moderna: Permeke, Suzanne Valadon; Parigi, Museo Galliera: Huit siècles de vie britannique à Paris, Orangerie: David, Palais de New York: Salon des Tuileries; Zurigo, Kunstmuseum: Marquet, Rouault, Klee; Berna, Kunsthalle: Paula Modersohn und die Brüke, Lembruch, Marc, Make, André Marchand, Berna, XXI Exposition de la Societé Suisse des peintres et sculptures, IBIDEM. Sebbene l’archivio avesse dato nuovo impulso alla politica di acquisto per la biblioteca dall’agosto del 1947, ricordo che lo stesso Istituto aveva ripreso le normali funzioni nel settembre del 1948, la fonte è una lettera di Domenico Varganolo indirizzata a Rodolfo Pallucchini datata 10 settembre 1948 nella quale si apprende che: “vi sono parecchie pubblicazioni portate in visione dai librai che attendono le decisioni relative”, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13: “Varagnolo 1948-1949”

²⁵⁷ Sono del 1948 la grande mostra dell’impressionismo, le mostre personali dei maggiori maestri (Kokoschka, Picasso, Klee, Turner, Moore, Braque, Rouault, Chagall, Wotruba, Schiele, Auberjonois), la collezione Guggenheim.

²⁵⁸ PALLUCCHINI (1960), p. 181.

²⁵⁹ BELLONI (1952), p. 1.

²⁶⁰ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 22 aprile 1948 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13, “Varagnolo 1948-1949”.

“[...] di mostre di estrema importanza per l’arte contemporanea. Dato l’orientamento che il nostro Comitato ha voluto dare all’esposizione veneziana, è necessario che l’archivio sia uno strumento di informazioni precise ed aggiornate; al momento di organizzare mostre di stranieri è assolutamente indispensabile avere a disposizione i cataloghi, onde ritrovare indicazioni di opere e di proprietari. Mi permetto ancora di insistere che codesto archivio si metta subito al corrente per ottenere i cataloghi che ho indicato. [...]”²⁶¹

Ma è espresso, sottotraccia, anche il ruolo direttivo del segretario generale per la vita artistica dell’archivio e, allo stesso tempo, viene formulato un indirizzo preciso per la configurazione di una fototeca (e della sua progressiva istituzionalizzazione) cominciata, essenzialmente, come “serbatoio visivo” per illustrare l’arte moderna.

In questa visione, sempre contigua alla storia dell’istituzione veneziana, è possibile scorgere altresì certi intendimenti del magistero di Pallucchini e della sua *governance* tesa a dare impulso ad una “politica delle immagini” dell’archivio; intendimenti riconducibili tutti alla funzione educativa della Biennale, e più in generale delle mostre a carattere internazionale e nazionale, nell’intento – riprendendo le sue parole – di “accertate la cultura figurativa oggi in pieno rigoglio.”²⁶²

Un’ulteriore sollecitazione per una corretta genesi di una fototeca d’arte contemporanea nel seno della Biennale ci pare di cogliere in un altro passo di Pallucchini riportato da Giuliana Tomasella nel suo studio sul rapporto tra lo storico dell’arte e il contemporaneo.²⁶³ Infatti il commento di Rodolfo Pallucchini sul ruolo dei musei (il segretario generale proponeva una netta distinzione di funzione tra una galleria d’arte moderna e un museo d’arte antica) parrebbe attagliarsi assai bene al nostro ragionamento se, sul piano ideale, estendessimo il concetto di “fruizione” anche all’archivio: “una raccolta d’arte contemporanea deve limitarsi ad una funzione d’archivio per lo storico, ad un’antologia varia e disinvolta per l’artista, ad una fonte d’insegnamento per la persona di cultura e per il pubblico.”²⁶⁴

²⁶¹ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 2 ottobre 1948, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13: “Varagnolo 1948-1949”. La Commissione per l’arte figurativa, presieduta da Giovanni Ponti era composta da Nino Barbantini, Caro Carrà, Felice Casorati, Roberto Longhi, Marino Marini, Giorgio Morandi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Pio Semeghini, Lionello Venturi, da “Presidenza e comitato direttivo dell’Ente Autonomo “La Biennale di Venezia” in LA BIENNALE DI VENEZIA (1948) Catalogo dell’esposizione. L’interesse per i fatti d’archivio e la richiesta di una continua rendicontazione sull’attività di ingresso di patrimonio librario sarà, per Pallucchini, una costante, anche sotto la direzione di Umbro Apollonio: “Caro Apollonio, ti sarò grato se vorrai farmi avere in visione, oltre che le riviste e i cataloghi che arrivano, anche i libri che sono acquistati dall’Archivio, in modo che io possa essere a conoscenza di tutto il materiale che entra nell’Archivio stesso. Io sarei sempre dell’idea di tener esposti nella sala dell’Archivio, in un luogo idoneo, almeno per una settimana i libri e i cataloghi entrati, in modo che anche il pubblico che frequenta l’Archivio si possa fare un’idea del materiale esistente nell’Archivio. Cordialità Rodolfo Pallucchini”. Lettera di Rodolfo Pallucchini a Umbro Apollonio, Venezia, 5 gennaio 1951, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Rendo noto che la biblioteca personale di Pallucchini (acquistata dall’Università di Udine nel 1990 e ivi conservata) è stata oggetto di studio da parte di Alessandro Del Puppo. Cfr. DEL PUPPO (2012).

²⁶² PALLUCCHINI (1951), p. 19.

²⁶³ TOMASELLA (2011), *Rodolfo Pallucchini e l’arte contemporanea*, pp. 17-87.

²⁶⁴ PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit. p. 21.

Secondo Pallucchini il pubblico aveva, grazie alle manifestazioni artistiche della Biennale, oltreché il diretto confronto con l'arte più aggiornata, anche la possibilità di "informarsi". Nel 1950 sarà lo stesso Pallucchini, nell'argomentare i criteri fondamentali cui si era attenuta la Commissione, a dichiarare per punti programmatici, con un articolo intitolato *Sguardo alla Biennale del 1950* scritto per la rivista "Produzioni d'Arte", la stessa funzione educativa della Biennale d'arte:

- 1) massimo rigore nella scelta dell'arte italiana d'oggi, in modo che essa possa sostenere degnamente il confronto con quella straniera;
- 2) informazione critica e storica, nei riguardi del pubblico italiano, dello svolgimento dell'arte contemporanea, dall'impressionismo ai nostri giorni.

Uno degli scopi appunto per il quale nacque nel 1895 la Biennale fu quello informativo: in una città così carica di passato si ebbe il coraggio di indire una mostra rivolta alla conoscenza dell'arte contemporanea. Si volle offrire cioè la possibilità agli artisti, agli studiosi ed al pubblico di essere al corrente di quanto avveniva dovunque nel campo delle arti figurative.²⁶⁵

Ritornando alle disposizioni archivistiche, centrali per il nostro ragionamento, il segretario generale si era rivolto a Domenico Varagnolo esprimendo il desiderio di "raccolgere in una cartella tutte le fotografie che gli artisti invitati o partecipanti attraverso giuria"²⁶⁶ avessero spedito all'archivio storico.

È dunque plausibile affermare che molto di più che un mero indirizzo di metodo (troviamo, del resto, enunciati mansioni e doveri nel "Regolamento Organico" allora vigente²⁶⁷), abbia legato la presenza di Pallucchini all'archivio della Biennale. E lo si può infatti riscontrare nella

²⁶⁵ PALLUCCHINI (1950c) p. 30.

²⁶⁶ PALLUCCHINI (1938), in TOMASELLA (2011), cit. p. 21.

²⁶⁷ Risaliva ai tempi del regime totalitario il "Regolamento Organico" (1939) ancora in vigore. Questo conferiva al segretario generale la "responsabilità sulla conduzione tecnica dell'attività dell'Ente, della quale rispondeva sia al Presidente che al Consiglio di Amministrazione", informazioni ricavate da una lettera di Rodolfo Pallucchini indirizzata a Giovanni Ponti e Giovanni Piccini, rispettivamente presidente della Biennale di Venezia e direttore amministrativo della Biennale d'Arte di Venezia, Venezia, 10 novembre 1952, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Si veda anche: LA BIENNALE DI VENEZIA (1942). Sempre il *Regolamento Organico per gli impiegati e i salariati Deliberato dal Consiglio d'Amministrazione nell'adunanza del 15 novembre 1939 - XVIII*, riporta all'Art. 8 punto b che per l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea spettavano al segretario generale e al direttore Amministrativo, a seconda che si trattasse di problemi di carattere artistico o amministrativo, compiti di: "dare le direttive per quanto concerne lo sviluppo di esso e della fototeca; sorvegliarne il funzionamento; sovrintendere alla compilazione del Bollettino "L'Arte nelle Mostre italiane" edito dall'archivio stesso"; mentre il conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea provvede: "al funzionamento, incremento e buona conservazione dell'Archivio e delle pubblicazioni che lo riguardano; alla compilazione del bollettino "L'Arte nelle Mostre Italiane"; alla compilazione dei cataloghi delle Biennali e delle Mostre d'arte italiana all'estero; alla raccolta di tutte le notizie e dati necessari per l'organizzazione delle suddette mostre; alla tenuta del catalogo ed all'ordinamento della biblioteca e della fototeca. Per l'acquisto di pubblicazioni ha facoltà di provvedere direttamente fino alla spesa massima di Lire 200 -. mensili; qualora detto importo debba venire superato, egli deve preventivamente ottenere il benestare dal segretario generale o dal direttore amministrativo, in LA BIENNALE DI VENEZIA (1942), pp. 9-10 e 13-14. L'Ufficio amministrativo seguiva lo svolgimento del bilancio e impegnava a Mastro le spese mano a mano che esse insorgevano, da una circolare di Angelo Spanio a tutto il personale dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 23 luglio 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

corrispondenza intercorsa con Domenico Varagnolo, cui spettavano ancora i compiti organizzativi e di gestione del complesso archivistico.

Importante è la risposta alle raccomandazioni di Pallucchini che Domenico Varagnolo fece recapitare al segretario generale il 26 aprile 1948. Riproponiamo qui solamente le motivazioni portate a sostegno dell'impostazione della fototeca:

“[...] Per ciò che riguarda la raccolta, in un cartella a parte, delle fotografie, già inviate dagli artisti invitati o concorrenti, ti avverto che non sarà tanto semplice, in quanto che tutte le fotografie passateci dall'Ufficio di Segreteria, senza una particolare indicazione, sono state (secondo il tuo stesso desiderio) collocate nelle rispettive cartelle personali e vi si trovano ora riunite con tutte le altre. [...]”²⁶⁸

La disposizione tassonomica cui si riferiva Varagnolo sembrerebbe dunque corrispondere a quella voluta da Pallucchini consistente nel procedere alla raccolta delle fotografie da classificare in ordine alfabetico per autore. Raccolta di fotografie che registravano le nuove modalità figurative dell'arte contemporanea unitamente ai protagonisti e ai comprimari della scena artistica nazionale ed internazionale. Così infatti Pallucchini:

“30 marzo 1948

Caro Varagnolo,
ora che è tornato Gnan dalla licenza, ti prego di dare disposizioni affinché siano classificate al più presto nelle varie cartelle degli artisti i ritagli stampa, dato che in occasione della prossima Mostra avremo bisogno di essere aggiornati anche in questo campo. Ti prego di tenermi al corrente di questo lavoro.
Ti sarò grato anche se vorrai indicarmi i metodi di catalogazione della biblioteca dell'Archivio.
Cordialmente

Il Segretario Generale della Biennale d'Arte
(Prof. Rodolfo Pallucchini)²⁶⁹

E, Varagnolo, dando segno di voler cogliere prontamente l'invito con piena consapevolezza, così scrive:

“Archivio Storico d'Arte Contemporanea Cà Giustinian Venezia

Venezia, 31 marzo 1948

Caro Pallucchini,
rispondo subito alla tua richiesta per dirti che Gnan si occupa già del riordinamento e aggiornamento delle “posizioni” degli artisti, servendosi del materiale grafico e fotografico pervenutoci in questi ultimi tempi e che continua giornalmente a pervenire.

²⁶⁸ Lettera di Domenico Varagnolo a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 26 aprile 1948 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13.

²⁶⁹ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 30 marzo 1948, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13, “Varagnolo 1948-1949”.

Quanto alla catalogazione della biblioteca essa avviene col solito metodo, e cioè: con la registrazione e numerazione dei libri di mano in mano che entrano, per acquisto o in omaggio, e con la susseguente compilazione delle relative schede, per autore e per materia. Le schede portano tutte le indicazioni necessarie a individuare il rispettivo volume e a stabilirne il suo collocamento nello scaffale. Il collocamento – come sai – è regolato col criterio della nazionalità, salvo che trattisi di collezioni editoriali o di libri che abbiano in comune uno speciale argomento.

Con i migliori saluti

Domenico Varagnolo²⁷⁰

La storia dell'archivio s'intreccia con numerose storie e biografie personali: da una parte vi sono gli "attori" che, con i loro ruoli istituzionali, hanno accompagnato l'organo della Biennale dalla fase costitutiva alle tappe di un suo progressivo rinnovamento; dall'altra v'è un ristretto numero di persone chiamate ad attendere, sotto sorveglianza del conservatore, alle normali mansioni d'archivio che ne sono parte costitutiva sin dalla nascita. Ne è testimonianza il caso di Antonio Gnan "diligentissimo addetto all'Archivio Storico e alla Fototeca"²⁷¹, fido collaboratore (assieme a Mario Novello) del conservatore Umbro Apollonio. Agli addetti d'archivio erano affidati i compiti di smistamento, registrazione ed inventariazione dei numerosi materiali che pervenivano nella sede di Palazzo Giustinian. Oltre ai compiti istituzionali di salvaguardia e conservazione del contemporaneo e alla promozione di "inchieste" (come lavori di statistica, censimento, ricerche riguardanti le arti, l'accoglienza dell'utenza) va precisato che al settore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea era affidata anche la redazione delle pubblicazioni periodiche editate dalla Biennale. Antonio Gnan curava personalmente le revisioni editoriali di cataloghi e dei periodici, la preparazione delle schede bibliografiche degli artisti, la sorveglianza dei servizi fotografici e, di concerto con Apollonio, la compilazione di "note" e "didascalie" che, sovente, ritroviamo appuntate

²⁷⁰ Lettera di Domenico Varagnolo a Rodolfo Pallucchini del 31 marzo 1948, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13, "Varagnolo 1948-1949".

²⁷¹ Così lo definiva Elio Zorzi in Velina dattiloscritta (s.d.), ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1: Quarant'anni della Biennale. Antonio Gnan divideva le mansioni d'archivio con Mario Novello, "archivista dotto, cortese e attivissimo." (gli appellativi sono sempre per penna di Zorzi), Ivi. La redazione dei cataloghi avveniva sotto la supervisione di Umbro Apollonio che ne assumeva la direzione; Adriana Albini (cui succedette Flavia Casagrande) fu assunta come collaboratrice d'archivio. Le mansioni riguardavano il supporto organizzativo alla redazione, revisione e correzione delle bozze, la sorveglianza all'impaginazione e alla stampa. Dettagli desunti da: Lettera di Rodolfo Pallucchini a Angelo Spanio, Venezia, 19 luglio 1954 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

sul retro delle stampe fotografiche di riproduzione delle opere d'arte.²⁷² Quest'ultimo aspetto fa emergere una prassi quanto mai interessante che tornerà centrale nell'analisi dei *casi exempla* scelti a supporto della mia tesi nella seconda parte di questo studio: vale a dire l'importanza dei processi sottesi alla fotografia, la "scelta", la "mediazione" e la "modificazione" dell'oggetto fotografico sino alla sua "trasformazione" in immagine nei corredi illustrativi delle varie iniziative editoriali dell'Ente.

È fuor di dubbio che la Biennale della rinascita del 1948 abbia dato avvio ad una fase di "concreto rinnovamento"²⁷³ e, come argomentava Umbro Apollonio:

“La XXIV Biennale fa un po' la storia dell'arte moderna di quasi un secolo e serve la cultura italiana come meglio non potrebbe. Non solo, ma per la scelta severa delle opere di ogni singolo artista e per la vastità della partecipazione, essa diventa l'esposizione più importante che si organizzi in Europa e tale da richiamare l'attenzione e lo studio del pubblico di tutto il mondo.”²⁷⁴

L'importanza dell'esposizione del '48, così come la sua identità, stava, secondo Umbro Apollonio, nell'aver garantito un "completamento necessario e fornito dei particolari indispensabili per un panorama dell'arte moderna"²⁷⁵ che poneva la Biennale veneta su un "piano di interesse mondiale"²⁷⁶, andando a "sopperire a tutte quelle esclusioni che minacciavano gravemente l'antico prestigio dell'istituto e la sua precipua funzione di tempestivo strumento informatore su tutti i fatti più significativi dell'arte."²⁷⁷

Rientrano a pieno titolo nella storia dell'archivio anche le tappe di progressiva "riappropriazione" dei luoghi della Biennale sottratti, durante il periodo bellico, alle normali attività. Trasferito nei

²⁷² Ad aggiungere dettagli sulla "vita dell'archivio" tornano certamente utili le parole di Gian Alberto Dell'Acqua, già capo Segreteria Generale dell'Ente. La sua memoria risale al 1957: "In quel tempo Umbro attendeva alle sue mansioni di conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea in uno stanzone del palazzo "stracolmo" di volumi, fotografie, cataloghi stipati dappertutto, anche sotto i tavoli." Sono le parole di Gian Alberto Dell'Acqua. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1986): Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Artistico, *Testimonianze per Umbro Apollonio Conservatore dell'Archivio Storico della Biennale (1949-1972)*. A suffragio della testimonianza succitata è anche la fonte verbale di Flavia Casagrande assistente di Umbro Apollonio nell'organizzazione delle esposizioni d'arte dal 1956 al 1960 presso l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea. Su Dell'Acqua si veda MARUSSI (1974).

²⁷³ A parlare di "concreto rinnovamento" per la Biennale *post* 1948 fu Carlo Ludovico Ragghianti nella comunicazione presentata al Convegno di studio sulla Biennale, Venezia, 13 ottobre 1957. LA BIENNALE DI VENEZIA (1957a), p. 34.

²⁷⁴ APOLLONIO (1948), p. 606.

²⁷⁵ Ivi, p. 602.

²⁷⁶ IBIDEM.

²⁷⁷ IBIDEM. "Con la *rifondazione* nel 1948 dell'*Esposizione Internazionale d'Arte* (con cadenza biennale) il *coté* artistico internazionale propose quello che doveva apparire ormai come improrogabile: un aggiornamento non episodico sull'orizzonte europeo ed extraeuropeo, che consentisse raffronti ravvicinati tra gli artisti, nello spirito di quello sguardo curioso sul mondo che affondava le radici nella grande tradizione della Biennale veneziana." Cfr. STRINGA (2008a), p. 658.

locali di Ca' Giustinian nel 1942, l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea affronterà una non facile fase di recupero delle sue funzioni riaprendo agli addetti ai lavori soltanto nel 1947:

“Venezia, 31 dicembre 1947 – La Biennale torna a Cà Giustinian –

Cà Giustinian è stata negli scorsi giorni riconsegnata dal Comando Alleato – assieme ad altri edifici – al Comune di Venezia, che ne è proprietario. Il Palazzo – due piani del quale erano già sede permanente degli uffici della Biennale – era stato requisito prima dai tedeschi e successivamente dal Comando Alleato. Ora, il Comune di Venezia ha concesso alla Biennale di rioccupare l'antica sede, che è degna della grande Istituzione veneziana. Rientrerà così a Cà Giustinian anche l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea annesso alla Biennale, Archivio che, come è noto, raccoglie, coordina – e mette a disposizione di chiunque abbia interesse di consultarlo – un vastissimo materiale bibliografico, fotografico e documentario riguardante l'arte e gli artisti dal primo Ottocento ad oggi. Esso sarà riaperto al pubblico nei prossimi mesi del 1948.”²⁷⁸

Come annunciato dal succitato comunicato stampa, nel 1948, con un anticipo di circa due mesi sull'inizio della gloriosa XXIV Esposizione Biennale internazionale d'Arte, l'archivio sarebbe tornato fruibile nei locali di Ca' Giustinian; il Comunicato Stampa numero 34, datato 13 marzo 1948 ne dava notizia:

“Riapertura dell'Archivio Storico d'Arte contemporanea

L'Archivio Storico d'Arte contemporanea della Biennale riaprirà lunedì 15 corrente la sala di lettura e di consultazione a Cà Giustinian.

Sorto una ventina d'anni fa con il compito di raccogliere, ordinare e custodire il materiale che documenta la storia della Biennale e di fornire all'Ente gli elementi necessari per l'organizzazione delle sue mostre, l'Archivio Storico d'Arte contemporanea è andato via via ampliandosi fino a diventare un'istituzione quanto mai preziosa e indispensabile per tutti gli studiosi d'arte. La sua biblioteca, ricca di settemila pubblicazioni, fornita in più di pregevoli raccolte di riviste e di giornali d'arte, nonché di un copioso schedario che raccoglie, in migliaia e migliaia di cartelle, tutto quanto la stampa periodica ha scritto sulla vita e sulle opere degli artisti d'ogni paese, e di una non meno fornita fototeca, è l'unico strumento esistente in Italia e in Europa, che possa mettere a disposizione di critici e studiosi i mezzi per una conoscenza adeguata dell'arte mondiale dell'800 ad oggi.”²⁷⁹

²⁷⁸ Comunicato stampa n. 15, Venezia, 31 dicembre 1947, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 3.

²⁷⁹ Comunicato Stampa n. 34, 13 marzo 1948 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 3.

Alla morte del primo direttore d'archivio Domenico Varagnolo, con delibera del 2 luglio 1949, Umbro Apollonio²⁸⁰ veniva nominato al ruolo di conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea.²⁸¹

Dopo il fermento vivo, rappresentato dalla rassegna del 1948, di una cultura in fase di pieno rinnovamento ed aggiornamento, è opportuno a questo punto dar conto, per meglio comprendere l'evoluzione della fotografia d'arte alla Biennale, di taluni aspetti della vita amministrativa dell'Ente veneziano.

La Biennale di Venezia che provvedeva ad assolvere i compiti a lei affidati con i redditi propri, (proventi di gestione), nonché con i contributi dello Stato, della Provincia e del Comune di Venezia,

²⁸⁰ Il profilo di Umbro Apollonio, soprattutto negli aspetti riguardanti la sua attività di organizzatore infaticabile di operazioni artistiche, si offrirebbe ancora quale valido argomento d'interesse critico. Rimando il lettore agli studi finora condotti di RUBINO (2012a), la tesi di dottorato di Rubino è dedicata al ruolo del critico triestino per lo sviluppo dell'arte programmata italiana in Jugoslavia nella stagione 1961-1964, cfr. RUBINO (2012b). Si vedano inoltre i saggi di Salvagnini sull'importanza della corrispondenza tra Apollonio e Giuseppe Santomaso: cfr. SALVAGNINI (2009). Qui Salvagnini indica l'inizio dell'attività di critico a partire dal 1931, "entrato alla fine di quel decennio nell'orbita di "Corrente", dopo la guerra pubblicò in varie occasioni scritti inediti di Italo Svevo." In SALVAGNINI (2009), p. 9. Ancora SALVAGNINI (2006). Varrebbe la pena anche dedicare uno studio all'attività letteraria e editorialista di Apollonio. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1986): Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Artistico, *Testimonianze per Umbro Apollonio Conservatore dell'Archivio Storico della Biennale (1949-1972)* e DAL CANTON (1986). Umbro Apollonio (Trieste, 20/04/1911 - Bassano del Grappa, 22/04/1981) fu critico militante e storico dell'arte. Docente di *Storia dell'arte contemporanea* presso l'Università di Padova e conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale di Venezia dal 1949 al 1972. Nel 1931 inizia la collaborazione a periodici di cultura italiani ed esteri. Fu curatore di alcune voci dell'*Enciclopedia dell'Arte*, del *Dizionario delle Opere*, dell'*Enciclopedia Universo*, dell'*Enciclopedia di Scienze e Arti*. Direttore la rivista "la biennale di venezia" (1955-1972) e redattore di "Art International". Ha pubblicato i volumi (tra i più noti): *Seurat, Chagall, La pittura metafisica, Pittura italiana moderna, Panorama dell'arte italiana* (in collaborazione con Marco Valsecchi), *Picasso, Matisse, Campigli, Fauves e cubisti, Natura morta, Die Brücke e l'espressionismo, Braque, Marini, Delacroix, Sant'Elia, Mondrian, Hartung, Mirò, Futurismo*, ecc. Commissario, per l'Italia, di numerose esposizioni internazionali, componente di giurie nazionali ed internazionali, ha curato esposizioni e retrospettive. Membro della Federazione Internazionale Film d'Arte, del Consiglio Internazionale del Cinema e TV ("Conseil International du Cinéma et de la Télévision" (C.I.C.T.), del Centro Internazionale Ricerche sulle Strutture Ambientali, dello "International Center for the Communication and Sciences" e dell'Associazione Internazionale Critici d'Arte (A.I.C.A.) e ordinario dell'Accademia Raffaello di Urbino, ha ricevuto il Premio del Ministero della Pubblica Istruzione per la critica d'arte (1946), il premio della critica d'arte alla XXIV Biennale di Venezia (1949), il premio "Cortina Ulisse" (1951), il premio della Cultura del Ministero della Pubblica Istruzione (1958) e la medaglia d'oro per i benemeriti dell'arte, della cultura e della scuola (1962). Profilo desunto da: IL CHI È? NEL GIORNALISMO ITALIANO (1971), pp. 363-364 e DAL CANTON (1986). Si veda inoltre FEZZI (1974).

²⁸¹ Dato desunto da lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 12 gennaio 1953 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Un aspetto rilevante contenuto nella stessa lettera riguardava le mansioni che spettavano ad Apollonio; tra i compiti del conservatore figurava quello di "coadiuvare il segretario generale nella organizzazione dell'Esposizione Internazionale d'Arte. Questo obbligo era in relazione agli intendimenti dell'Amministrazione di apportare al più presto talune riforme al regolamento organico in vigore." IBIDEM. Il 21 dicembre 1957 una Circolare dell'allora commissario straordinario Giovanni Ponti, indirizzata a tutti gli Uffici dell'Ente, portava a conoscenza del personale dipendente che aveva affidato a Umbro Apollonio il compito di coadiuvare il segretario generale nell'organizzazione della XXIX Biennale Internazionale d'Arte, quello di sostituirlo e rappresentarlo, nel caso di assenza o impedimento, durante lo svolgimento della mostra. "Circolare" di Giovanni Ponti agli Uffici dell'Ente, Venezia, 21 dicembre 1957, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

soffriva (nel periodo storico in questione) di un'endemica carenza di risorse economiche che spesso costringeva gli uffici dell'Ente, su tutti quello Amministrativo²⁸², a ridurre al minimo le spese di gestione. Questa tendenza – suffragata dalla documentazione rinvenuta nella corrispondenza dei conservatori dell'ASAC – si dimostrerà una costante: i fondi a disposizione, progressivamente minori rispetto alle aumentate esigenze degli sviluppi dell'archivio, obbligheranno la Biennale ad ottemperare ai precetti di restrizione e parsimonia. Per non attardarci più di tanto su questo aspetto, basti qui accennare alle continue difficoltà di pattuizione economica con fotografi ed editori, e alle relative delibere per l'aggiudicazione degli incarichi fotografici e di stampa, il cui minimo comune denominatore, salvo alcune rare eccezioni, era una periodica meditazione della spesa.²⁸³ Forniscono elemento prezioso, per meglio intendere la situazione sopra descritta, alcuni passaggi tratti dalle animate lettere di richiamo del conservatore Apollonio, spesso in risposta ai Presidenti della Biennale susseguitesi lungo l'arco cronologico di nostro interesse, che attestano il tentativo di mediazione del critico a fronte alle difficoltà finanziarie dell'Ente e alle scrupolose economie imposte. Riportiamo quanto Apollonio scrisse a Giovanni Ponti il 30 settembre 1949:

“30 settembre 1949

Caro Onorevole,

in data 14 maggio scorso le trasmisi un programma di lavoro che giudicavo di reale interesse per un adeguato funzionamento dell'Archivio, e si trattava di un programma minimo. Successivamente, in data 27 luglio, le feci conoscere, a sua richiesta, le necessità finanziarie dell'Archivio. Con mio profondo rincrescimento debbo constatare che il programma da me progettato, e che ritengo lei abbia approvato, è inattuabile, in quanto mi vengono a mancare gli strumenti necessari non solo per portarlo a termine, ma anche per impostarlo. [...]

Mi permetto di spiegarle ancora una volta gli inconvenienti più gravi che possono derivare da questo stato di cose. Io ho fatto quanto era in mio potere per dare all'Archivio nuovo impulso, e in qualche modo posso dirmi soddisfatto dei risultati ottenuti, benché molto parziali; ma c'è ancora moltissimo da fare, sopra tutto colmare le lacune e, diciamo così, guasti che si sono verificati durante l'incuria forzata degli anni bellici, in modo particolare per quanto riguarda i rapporti con l'estero. [...]

Ma desidero rifarmi alla mia relazione del 14 maggio, e precisamente a quanto facevo presente circa le condizioni dell'Archivio in generale e della fototeca in particolare. Quest'ultima ha la sua sede in una stanza che è davvero indecorosa. Le faccio osservare che essa contiene e conserva del materiale raro e prezioso, che non può essere lasciato nello stato di abbandono in cui si trova senza correre il rischio di vederlo guastato completamente. Senza contare poi che è poco dignitoso per l'Ente quando studiosi e pubblico che devono fare delle ricerche vengano a trovarsi in una specie di magazzino maltenuto e confuso. [...]²⁸⁴

²⁸² All'Ufficio Amministrazione, nel 1951, spettavano funzioni di tenuta dei registri, emissione dei mandati, vari controlli, l'amministrazione del personale, la preparazione dei bilanci, i pagamenti. In “Ordine di Servizio”, Venezia 24 novembre 1951, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

²⁸³ La Biennale di Venezia era un Ente pubblico sovvenzionato dallo Stato e sottoposto ad organica disciplina dei sistemi di controlli in attuazione dell'articolo 100 della Costituzione della Repubblica Italiana.

²⁸⁴ Lettera di Umbro Apollonio a Giovanni Ponti, Venezia, 30 settembre 1949 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

A fronte poi delle somme investite per il potenziamento dell'archivio storico, “somme molto superiori allo stanziamento di bilancio”²⁸⁵, ulteriori e costanti restrizioni si imposero:

[...] Ancora nell'ottobre scorso – e non era l'unica volta – manifestavo alla Presidenza la “grave preoccupazione che mi procurava la situazione dell'Archivio: situazione che va assumendo proporzioni sempre più difficili da superare nelle presenti condizioni. L'afflusso di materiale (volumi, riviste, bollettini, cataloghi, fotografie, schede, negativi, ritagli stampa, ecc.) è oggi quanto mai sviluppato e la capienza della sede è divenuta insufficiente e quasi indecorosa. [...]

Facevo osservare allora che, ove non fosse provveduto sollecitamente a fornire l'Archivio di sede e strumenti adeguati, la conservazione e la reperibilità del materiale si sarebbero resi sempre più difficili e intricati [...]. Nel gennaio di quest'anno, poi, mi sono trovato costretto a proporre la chiusura dell'Archivio al pubblico a tempo indeterminato per il fatto che non ritenevo “dignitoso ospitare il pubblico degli studiosi e dei frequentatori in genere in un ambiente che non offre le necessarie comodità di studio.” [...] Difatti, per mia convinzione, è necessario potenziare l'Archivio nell'interesse della Biennale stessa, perché un istituto qualificato, attivo, operante (non solo quale biblioteca e sede di studio e di ricerca, ma proprio quale sede di conferenze, lezioni, convegni, ecc) non potrà che accrescere prestigio all'Ente veneziano e facilitarlo nei suoi compiti. L'attività pubblica della Biennale penso che si avvantaggerebbe ad essere costantemente integrata con un'attività dell'Archivio, di un istituto vale a dire che divulghi, affermi, faccia conoscere l'arte contemporanea e metta a disposizione di tutti gli strumenti di studio e di ricerca meglio adeguati ed aggiornati. [...]²⁸⁶

E, sempre per l'archivio, è la richiesta di “un contributo straordinario allo scopo di consentire una più larga efficienza, in considerazione soprattutto del suo carattere internazionale.”²⁸⁷

Di fatto la corrispondenza dei conservatori – come dimostra la lettera di Umbro Apollonio a Italo Siciliano qui sotto riportata – è per noi traccia inoppugnabile del volume di attività di un archivio che:

“non è paragonabile nell'insieme a quello di una normale biblioteca, perché esso reperisce, riunisce e conserva oltre a libri d'arte, di musica e di teatro, anche riviste, cataloghi, fotografie, schede bibliografiche, ritagli stampa, ecc., e la raccolta di simile materiale si estende a paesi di tutti i continenti. [...]²⁸⁸

In un passaggio successivo Apollonio marcava con convinzione la peculiarità di un archivio che annoverava tra i suoi “clienti” (memori della definizione di Domenico Varagnolo) illustri rappresentanti della storia dell'arte:

²⁸⁵ Lettera di Rodolfo Pallucchini e di Giovanni Piccini a Umbro Apollonio, Venezia, 30 dicembre 1952 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

²⁸⁶ Lettera di Umbro Apollonio a Angelo Spanio, Venezia, 12 luglio 1954 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

²⁸⁷ Lettera di Umbro Apollonio a Mario De Biasi, Venezia, 18 gennaio 1957 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

²⁸⁸ Lettera di Umbro Apollonio a Italo Siciliano, Venezia, 9 gennaio 1963, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

“[...] Soltanto mantenendosi a simile livello esso può far fronte alle sue funzioni di accreditato istituto per la storia dell’arte moderna e contemporanea, quale non ha parti in Europa per consistenza patrimoniale, e rispondere alle varie richieste che da più parti pervengono. Anche eminenti critici e storico, quali il compianto prof. Venturi, il prof. Ragghianti, il Dr. Barr del Museum of Modern Art di New York, per citare solo alcuni, sono ricorsi all’Archivio per ricerche inerenti ai loro studi. [...]”²⁸⁹

A fronte di una situazione non più sostenibile che travalicava persino i limitati confini veneziani, con tanto di articoli di intonazione dichiaratamente accusatoria (esplicito riferimento va alla denuncia firmata Neri Pozza ed apparsa sulle pagine de “Il Mondo”²⁹⁰), il 28 giugno 1957 il conservatore assecondava i desideri di Rodolfo Pallucchini e, dopo aver insistito sulla pronta riapertura al pubblico dell’archivio, a partire dal luglio dello stesso anno, assicurava che i locali ritornassero fruibili con una nuova sala di lettura.

Sempre sulla scorta dei documenti emersi dallo spoglio d’archivio, si apprende che l’Istituto riprese le sue piene funzioni nel febbraio 1951:

“Fondato nel 1928, l’Archivio Storico d’Arte Contemporanea sorse dapprima con funzioni limitate alla raccolta e conservazione del materiale necessario alla preparazione e organizzazione delle esposizioni biennali. Ben presto però ci si accorse che esso poteva essere un istituto di studio per l’arte moderna quanto mai utile e provvidenziale, e perciò si ebbe cura di attrezzarlo per questo scopo e di perfezionarne la struttura e la dotazione. Il compianto Domenico Varagnolo, che ne fu il primo Conservatore, dedicò al potenziamento dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea le sue energie migliori e ne fece in breve tempo un istituto quanto mai apprezzato, al quale ricorrevano artisti e studiosi italiani e stranieri [...].

Quando Umbro Apollonio subentrò a Domenico Varagnolo nella direzione dell’Archivio dovette prima d’altro preoccuparsi di aggiornare la documentazione e di riprendere i contatti con tutti quegli Istituti (Musei, gallerie, associazioni, ecc.) italiani e stranieri, che hanno particolari compiti nella diffusione della cultura figurativa moderna e organizzano esposizioni e svolgono attività relative. Colmare i vuoti non è stata impresa facile, né tanto meno si poté esaurirla. Tuttavia, mediante un lavoro intenso, la biblioteca, che alla fine del 1949 contava 8370 pubblicazioni, s’è arricchita nel solo 1950 di 1137

²⁸⁹ IBIDEM.

²⁹⁰ Mi riferisco al seguente articolo: Neri Pozza, *Un istituto che non funziona*, “Il Mondo”. Settimanale politico economico e letterario, 12 marzo 1957, anno IX, n 11. Cfr. NERI POZZA (1957). Nello spoglio d’archivio ho ritrovato, contestualmente al dato succitato, una lettera di Pallucchini a Mario Pannunzio del 16 marzo 1957, direttore de “Il Mondo”. Se da una parte il segretario generale riconosce la trascuratezza (imputata alle congetture economiche in cui versava l’Ente ma), è allo stesso modo l’occasione per Rodolfo Pallucchini di puntualizzare ancora una volta la peculiarità dell’archivio: [...] “da anni, ho cercato, in ogni occasione, di sollecitare la riapertura dell’Archivio e della Biblioteca – e ciò nella sede ampliata e definitiva, costituita dalla sala attuale e dal grande salone adiacente – ma purtroppo senza poter raggiungere lo scopo. Per avvalorare tale affermazione, cioè per dimostrare il mio vivo interessamento allo scopo di vedere risolta una questione tanto importante non solo per la Biennale d’Arte, ma per la cultura in genere, ricorderò anche di aver sottoposto il problema al Consiglio d’Amministrazione dell’Ente, nelle mie relazioni annuali del 1954; 1955 e 1956 [...]”. Lettera di Rodolfo Pallucchini a Mario Pannunzio, Venezia, 16 marzo 1957, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3. Sulla riapertura dell’archivio si veda: Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 28 giugno 1957, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

pubblicazioni, di cui 352 per acquisto e 785 per omaggio. [...]. Attualmente il registro inventario conta ben 9410 numeri. L'Archivio possiede ormai circa 65 mila fotografie e 12.354 negative, e 9000 duplicati di fotografie con cui si ottengono utili scambi [...].

Sono state riallacciate relazioni con tutti i musei, tutte le gallerie, tutte le associazioni artistiche d'Italia e dell'estero, e lo scambio di notizie è divenuto frequentatissimo soprattutto per quanto ha riferimento con la bibliografia. Intorno all'Archivio si è creata così tutta una vastissima rete di interessi, la quale permette di considerarlo come un istituto di studio per l'arte moderna mondiale tra i rarissimi esistenti nel mondo e l'unico senza dubbio così bene attrezzato in Europa."²⁹¹

Durante il lavoro di ricerca ho rinvenuto documenti che forniscono rapporti di prima mano relativi alla sedimentazione del materiale risalenti all'anno 1951. Per una stima delle consistenze sarà utile accennare al fatto che l'ASAC raggiunse nell'anno in questione un totale di 14.995 volumi. Nello specifico, per anno di censimento:

“1935: 2.000 volumi, 1942: 7.000 volumi (5.000 in 7 anni), 1949: 8.370 volumi (1.370 in 7 anni), 1950: 9.507 volumi (1.137 in 7 anni), 1951: 9.995 volumi (1.488 ingressi in un anno, più di circa 1.000 cataloghi ancora da registrare, e 4.000 tra volumi con annate di riviste e periodici.”²⁹²

Nello stesso rapporto si riscontrano anche i dettagli relativi alla sedimentazione dei negativi fotografici importanti per definire, nella pratica, la specificità del *medium* fotografico nel determinare la struttura dell'archivio:

“Negativi: 1942: circa 9.000 in circa 700 album, che passano nel 1951 a 14.000 (5.000 in nove anni); fotografie: 1949: 73.000, nel 1951: 80.000 con un incremento di 7.000 pezzi in due anni; scatole e ritagli stampa: 1949: 510, nel 1951: 600, 90 in due anni. Da calcoli eseguiti senza eccessiva approssimazione il materiale da conservare aumenta di quasi 30 metri lineari l'anno. Media di oltre 10 lettori al giorno, con punte specialmente nella stagione invernale raggiungono le 20 unità.”²⁹³

In aggiunta ai dati succitati possiamo affermare che i risultati di efficienza raggiunti nella politica di acquisizioni vengono accreditati anche da Pallucchini che, rivolgendosi a Giovanni Ponti, il 10 novembre 1952 scriveva:

“[...] mentre in precedenza, e precisamente in sette anni dal 1942 al 1949, si dava un incremento alla biblioteca di 1.370 pubblicazioni, nel solo 1951 tale incremento è stato di 1.488 unità. Dal 1942 i ritagli stampa non venivano più incastonati e soltanto una parte di essi veniva archiviata e ordinata: nei soli due anni dal 1949 al 1951 sono stati completati ben 90 scatoloni con oltre seimila ritagli. Mentre fino al 1948 l'Archivio aveva a disposizione appena una ventina di riviste italiane, oggi esso ne ha 203, di cui 75 italiane e 128 straniere. Altrettanto può dirsi dei cataloghi, indispensabili strumenti di

²⁹¹ La Biennale di Venezia, Comunicato stampa (senza numero), dal titolo “L'Archivio storico d'arte contemporanea ha ripreso in pieno la propria attività” del 24 febbraio 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 21.

²⁹² “Consistenze dell'archivio all'anno 1951”, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

²⁹³ IBIDEM.

studio, di cui oggi, mediante attenti e solleciti contatti con tutte le amministrazioni artistiche del mondo, l'Archivio riceve in media circa 1.500 all'anno. Incrementa inoltre la biblioteca di circa 300 volumi all'anno. Si provvede inoltre alla schedatura delle riviste, lavoro importantissimo e fino ad oggi mai iniziato; all'invio di schede bio-bibliografiche agli artisti italiani e stranieri: in soli sei mesi ne furono spedite circa 2500; alla stesura di statistiche, ricerche bibliografiche, silloge della stampa periodica: alla compilazione del bollettino; ecc. ecc.[...]"²⁹⁴

Il secondo dopoguerra coincide con un'attenta revisione dei valori che avevano originato l'archivio una generazione addietro. All'immobilismo causato dal secondo conflitto mondiale (costò all'archivio la forzata interruzione delle sue attività compresa la politica di acquisizioni e di produzione della fotografia) era seguito uno sforzo straordinario per riassommare il patrimonio archivistico e garantire, con il suo riordinamento, quella perfetta organizzazione e disposizione sintattica cui s'ispirarono gli intendimenti proprio a partire dal 1949²⁹⁵.

Fa al caso nostro una lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Rodolfo Pallucchini in cui il conservatore, alla luce del processo avviato per il rilancio dell'archivio, riportava un confronto, a mio avviso peculiare, con l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma:

“5 dicembre 1949

Caro Pallucchini,

dopo aver attentamente visitato l'archivio e la biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, e dopo aver constatato che, benché di recente costituzione, posseggono un complesso di materiale in vero notevole, fruiscono di un impulso in vero molto energico, hanno a disposizione ben 6 persone, di cui due esclusivamente addette all'archiviazione dei ritagli stampa, credo doveroso farti presente le necessità del mio archivio.

[...] Mi permetto soltanto di insistere nel voler sapere se l'archivio che dirigo deve essere, nelle intenzioni della Presidenza, un organismo vivo e attivo, sia sul piano generale della cultura che in quello più direttamente interessante l'organizzazione delle esposizioni biennali, oppure se è sufficiente che esso vivacchi, alla meglio, un po' trascuratamente.

Ho potuto riscontrare che in questi ultimi tempi si è fatto qualcosa, ma se da un lato posso gloriarmi di aver acquistato un libro di Solana pochi giorni prima che la commissione della XXV Biennale ne parlasse, dall'altro devo lamentare che quando si parlò nella medesima sede di una mostra di Tamayo, l'archivio non aveva la benché minima documentazione. Fino ad un certo tempo tutto ha funzionato per il meglio: ogni cosa era al suo posto, ordinata, schedata, archiviata, ecc. Non capisco perché ora dovrebbe andare diversamente. Se le necessità sono aumentate e se è aumentato di conseguenza il bisogno di fondi, ciò dipende dal fatto che la Biennale ha notevolmente accresciuto, dirò così, il suo volume. Un tempo c'erano i soldi per bellissimi cartoni sui quali incollare i ritagli stampa, per lussuosi album in pergamena, per cartelle robustissime, e così via. Non capisco la ragione per cui oggi si debba rinunciare ad avere simile materiale, sia pure in materia più economica.

[...] Ho necessità di mantenere costanti e insistenti i rapporti con l'estero per ottenere l'invio di cataloghi, riviste, fotografie, ecc. Se ora giungono a noi cataloghi (di cui alcuni preziosissimi) e se qualche rivista straniera ci viene inviata in omaggio, ciò non è che il risultato di lunga corrispondenza.

²⁹⁴ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Giovanni Ponti, Venezia, 10 novembre 1952, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

²⁹⁵ All'indispensabile politica di scambi avviata dalla Biennale già a partire dalla stagione che aveva preceduto la mostra del 1948, l'archivio iniziava progressivamente a fare fronte anche alle numerose richieste di materiali.

Sopra tutto per questa corrispondenza con l'estero è necessario che la segreteria sappia le lingue estere. [...] 3) Incollatura e riordino su fogli dei ritagli stampa già archiviati.

4) Riordino in cartelle e in scatole dei ritagli stampa ancora da archiviare. Urgentissima necessità perciò di provvedere all'acquisto dei raccoglitori a scatole e, nel tempo stesso, di sostituire quelli che ora contengono argomenti diversi da quelli indicati sull'etichetta.

5) Invio ad artisti italiani e stranieri delle scheda informativa per ottenere documentazione della loro attività.²⁹⁶

6) Inventario e riordino della biblioteca.

7) Confezione degli album fotografici della XXIII e XXIV Biennale.

Tralascio, per ora, il riordino della fototeca, perché di ciò ci si occuperà quando saranno definitivamente stabiliti i locali lasciati a disposizione dall'Ente. Tuttavia anche in questo settore il Prof. Di Franco ha riordinato le fotografie, separato le doppie. Ad altro lavoro attende con scrupolo onde avere elenchi per scambi.

In definitiva non c'è nessuno che si occupi regolarmente della incollatura dei ritagli: è perfettamente inutile affidare questo compito ad una persona che per più giorni alla settimana è impegnato in altri lavori. Anche questo lavoro ha bisogno di regolarità e di tempestività: con un altro lavoro saltuario non si ottiene nulla, ed i sospesi si accumulano e ingombrano.

[...] In una parola c'è bisogno di personale, sia pure avventizio per intanto, cioè fino a quando si aggiorna tutto, ma comunque giovane, sicuro, attivo, ed al quale sia chiaramente affidato un compito preciso, senza che venga distolto per altri incarichi.

IL CONSERVATORE
Umbro Apollonio²⁹⁷

In linea con questo atteggiamento si riportano ora alcune considerazioni e prese d'atto da parte degli stessi organizzatori in merito all'impostazione tassonomica della fototeca. Tra tutte, la voce di Antonio Gnan che, in una lettera inviata a Umbro Apollonio trasmise al funzionario una dettagliata rendicontazione della situazione in cui versava l'archivio oramai depauperato nella sostanza costruttiva. Riporto l'argomentazione riguardante la fototeca e il settore archivistico della cosiddetta " rassegna stampa". Riferisce puntualmente Antonio Gnan:

"[...] La Fototeca è troppo, anzi eccessivamente, esposta alla curiosità di estranei e qualche volta, se non si vuole dire sempre, ridotta a magazzino. Altra cosa importante sarebbe il riordinamento degli album delle ultime due Biennali, per evitare lo scatenamento dei cartoni che devono servire a tale scopo e col smarrimento degli album stessi. La consegna delle lastre (negative delle opere) da parte dei fotografi ufficiali. Il completamento delle fotografie dei vari avvenimenti inerenti alla Biennale (Manifestazioni collaterali) i quali sono molto disordinati e incompleti. La documentazione della stampa varia, non funziona con la stessa regolarità di una volta, esempio pratico? Eccolo! Prima della guerra la revisione dell'Eco della Stampa veniva passata direttamente dal Conservatore dell'Archivio o in sua mancanza dal sottoscritto, immediatamente suddivisa per materia e nel mese stesso, passata in cartone, e collocata nelle singole posizioni, basta controllare una qualunque delle posizioni passate per

²⁹⁶ Assieme alla "scheda informativa" agli artisti era chiesto anche l'invio di una fotografia (formato tessera) che solitamente accompagnava la scheda.

²⁹⁷ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini 5 dicembre 1949, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Fonte riportata anche da MARIANI (2007-2008), pp. 207-208.

accertarsi di quanto io affermo; lo giustifica il Bollettino “L’Arte nelle Mostre in Italia” da me fatto e riveduto dal Conservatore.[...]”²⁹⁸

Per restare alle modalità di riconfigurazione della fototeca, non mancarono, a tal riguardo, i rilievi mossi dal conservatore. In questa lettera rivolta a Rodolfo Pallucchini si avverte la grande capacità di Apollonio di esercitare un’azione di *governance*, a favore di provvedimenti urgenti per il potenziamento dell’attrezzatura d’archivio e la presa in carico di alcune scelte di ordinamento e d’archiviazione del *medium* fotografico. Si può portare come esempio (su proposta di Apollonio) l’opera di smembramento del *corpus* di album con cui si era proceduto, dal 1930²⁹⁹, all’archiviazione delle stampe fotografiche di riproduzione delle opere e di quelle relative agli allestimenti delle sale. E qui basti citare:

“ARCHIVIO STORICO D’ARTE CONTEMPORANEA DELLA BIENNALE

VENEZIA
Cà Giustinian

Venezia 20 giugno 1951

IL CONSERVATORE

Caro Pallucchini,

ho avuto modo di constatare come l’utilità degli album che contengono le fotografie delle diverse Biennali sia molto relativa e come invece sia molto più vantaggioso e comodo avere fotografie riunite nelle cartelle dei singoli artisti. Le ragioni mi sembrano evidenti e te ne ho accennato una volta anche a voce. Desidero perciò, se lo approvi, che tu mi autorizzi a recuperare tutte le fotografie contenute negli album per passarle nelle singole cartelle degli artisti.

Ti faccio presente, poi, che negli album rimasti vuoti conserverei invece tutte le fotografie degli interni, degli avvenimenti etc. che riguardano ogni singola esposizione Biennale. Queste fotografie sono attualmente disperse e mi adopererò per rintracciarle e per apporvi la necessaria didascalia. Penserei di affidare questo lavoro a Scarpa.

Cordiali saluti.
Umbro Apollonio

Autorizzo al ricupero delle foto per passarle nelle cartelle. Rodolfo Pallucchini”³⁰⁰

Sempre muovendoci all’interno della ricerca condotta sui faldoni del Fondo Storico dell’ASAC, richiama la nostra attenzione un’altra lettera di Umbro Apollonio. Il 19 gennaio 1951 il critico

²⁹⁸ Lettera di Antonio Gnan a Umbro Apollonio, Venezia, 22 ottobre 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Antonio Gnan sarà incaricato di seguire la compilazione de il “Bollettino” della rivista “la biennale di venezia” per conto dell’archivio e dall’anno della sua pubblicazione (1950). Il dato è ricavato da una lettera di Antonio Gnan a Umbro Apollonio, Venezia, 20 ottobre 1951, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

²⁹⁹ Mi riferisco all’operazione di raccolta delle stampe fotografiche iniziata dalla Reale Fotografia Giacomelli con cui si era proceduto, dalla XXVII Biennale d’arte del 1930, all’ordinamento della fototeca.

³⁰⁰ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 20 giugno 1951, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. La velina reca in calce un’annotazione manoscritta di Rodolfo Pallucchini e firmata: “Autorizzo al ricupero delle foto per passarle nelle cartelle. Rodolfo Pallucchini.”

d'arte trasmetteva a Pallucchini i fogli statistici, ricavati dal registro inventario, con ulteriori minuzie circa la dotazione dell'archivio:

“[...] Durante l'anno 1950 sono state recuperate, riordinate e archiviate circa 6000 fotografie, che risalgono agli anni 1942 e 1948.

Della XXV Biennale sono state archiviate inoltre più di 1600 fotografie.

Sono stati ordinati, poi, circa 9000 duplicati di fotografie di opere di circa 2500 artisti.

Attualmente l'Archivio possiede circa 65.000 fotografie.

Il corredo delle negative, che ammontava nel 1942 a 9138, in seguito all'aumento di 3216 unità, corrispondenti agli anni 1948 e 1950, ha raggiunto complessivamente le 12.354 unità.

[...] Si è provveduto a riordinare circa 5.000 ritagli stampa, di cui già 2.000 sono pronti per essere archiviati nelle rispettive posizioni.

Si è migliorato e quasi completato lo schedario degli istituti artistici, che conta ora circa 1.500 schede così ripartite:

360 gallerie d'arte italiane

500 gallerie d'arte straniera

300 musei italiani stranieri

250 organizzazioni artistiche varie d'Italia e dell'estero

90 biblioteche e accademie d'Italia e dell'estero.

Con la maggior parte di questi istituti si sono allacciate relazioni quanto mai utili per lo scambio di pubblicazioni e notizie.

Nel 1951 otterremo circa 40 riviste, italiane e straniere, in cambio con “La Biennale.”

A tutte le gallerie, i musei, gli istituti artistici in genere, iscritti nello schedario, viene regolarmente inviato il bollettino dell'Archivio estratto da “La Biennale”.

Si è iniziata la richiesta di dati bio=bibliografici a tutti gli artisti, italiani e stranieri, di cui ci giunge notizia e catalogo d'esposizione. Fino ad oggi (ma è, ripeto, un lavoro appena iniziato) abbiamo avuto un centinaio di risposte, con spesso un discreto corredo di fotografie, cataloghi e pubblicazioni.

In complesso il materiale di cui si è accresciuto l'Archivio nel 1950 viene ad occupare uno spazio lineare di quasi 30 metri [...].³⁰¹

Le dichiarazioni del conservatore, rilasciate sotto forma di intervista per un quotidiano (si tralascia il nome della testata per la mancanza del rinvenimento del riferimento editoriale) riguardano, anche

³⁰¹ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 19 gennaio 1951, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 39. Si noti come, con la direzione Apollonio, l'archivio continuò l'opera di tesaurizzazione rimanendo fedele allo stesso principio tassonomico (la compilazione di schede bio-bibliografiche) iniziato da Domenico Varagnolo. Queste schede costituiscono oggi la cosiddetta “Raccolta documentaria” nella quale sono ordinati, con la regola dell'alfabeto, fascicoli dedicati ad artisti e comprensivi di scheda informativa, ritagli stampa, pubblicazioni, opuscoli dell'attività artistica ed espositiva e sovente si riscontra la presenza di foto in formato tessera. Le fotografie delle opere d'arte che giungevano all'archivio, assieme alla messe d'informazioni sopraccitate, venivano estrapolate e collocate nelle cartelle d'artista della fototeca.

se marginalmente, la fototeca dell'archivio che, tra il dicembre 1950 ed il gennaio del 1951, era "fornita di oltre dodicimila negative e ricca di un centomila fotografie."³⁰²

Nella ricerca d'archivio, tra i faldoni della serie documentaria riguardante l'Ufficio amministrazione, ho rinvenuto una "statistica delle negative" riferita al biennio 1948-1950. In parte il documento attesta la progressione della sedimentazione del *medium* fotografico ma, trattandosi di una "statistica", non può essere escluso un margine di errore nelle cifre che vengono fornite.³⁰³

"STATISTICHE NEGATIVE

BIENNALE DEL 1948

Foto Ferruzzi (sezioni straniere) Negative N. 590.

Foto Giacomelli (sezione italiana e -- N. 881.

Pad. "Italia")

-- (Sezione impressionisti) -- N. 108.

Totale -- N. 1579.

BIENNALE DEL 1950

Foto INTERFOTO (sezioni straniere) Negative N. 526.

Foto GIACOMELLI (sezioni italiane e -- N. 1113.

Pad. "Italia")

Totale -- N. 1639.

Negative eseguite per conto della Biennale, Artisti e Commissari.

Venezia, 29 aprile 1952"³⁰⁴

Nel tentativo di rendere l'Istituto il più possibile rispondente ai suoi obiettivi, il direttore mira a dare all'archivio un ruolo strettamente integrato con la *mission* della Biennale. Allo scopo si adopera con

³⁰² Chiamerò il documento "Intervista a Umbro Apollonio", (s.d.) collocabile tra il dicembre ed il gennaio 1951, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Il documento è composto da 4 veline dattiloscritte su una facciata prive di numero di progressivo di pagina. All'interno si parla anche della "rivista la biennale di venezia" che, si legge: "ormai giunta al terzo numero." Il terzo numero era uscito nel gennaio del 1951, il dato fa supporre che l'intervista ad Apollonio fosse stata realizzata nel periodo compreso tra il dicembre del 1950 e il gennaio 1951. Al dicembre del 1956 la fototeca comprendeva per anno di manifestazione le seguenti consistenze: negative: 1951: 12.000; 1952: 2.000; 1953: 200 + 6 a colori; 1954: 2.026 + 22 a colori; 1955: 149; 1956: 2.150 + 39 a colori, per un totale di: 18.525. Copie fotografiche: 1951: 100.000; 1952: 4.000; 1953: 2.214; 1954: 4.128; 1955: 2.175; 1956: 4.500 per un totale di 117.017 pezzi, dati relativi all'incremento del materiale dal 1 gennaio alla data odierna. Cfr. Situazione dell'Archivio e schema dei dati relativi all'incremento del materiale d'archivio, (s.d) collocabile al dicembre 1956, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3. Ho rinvenuto il documento allegato alla lettera di Umbro Apollonio a Massimo Alesi Venezia, 30 novembre 1955 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

³⁰³ Questo aspetto non ci consente di addivenire a precise giustificazioni in merito alle cifre che vengono riportate. Per la loro natura di inoppugnabili "atti d'archivio" è stato necessario dar conto delle cifre delle fotografie e non di ometterle. Un riscontro puntuale delle cifre fornite, a causa dell'attuale assetto dell'istituto di conservazione ASAC, non è consentito. Le lastre recentemente restaurate sono interdette alla consultazione e tra le varie cifre fornite relativamente alle consistenze attuali, v'è una considerevole discrepanza che giustifica la nostra posizione a non entrare nel merito.

³⁰⁴ "Statistica negative", Venezia, 29 aprile 1952, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Amministrazione, Atti con titolare, serie 3.5.1.1, Esposizioni internazionali d'Arte, busta 2, fascicolo 4: "Fotografie 1952".

tutti i mezzi e gli strumenti possibili (dalle mostre, alle iniziative editoriali dell'Ente) dimostrando, con sicura ambizione culturale di voler perseguire questo obiettivo. I seguenti passi lo testimoniano:

“Nel campo della cultura figurativa c'è molto da fare ancora, ma nell'insieme non si deve esser e troppo scontenti: dovunque esistono enti e istituti che ne curano il potenziamento e la diffusione. Mediante un'attiva collaborazione tra tutti, io credo che riusciremo veramente a portare la comprensione dell'arte, e l'amore per essa, nei più larghi strati di pubblico. In fondo quello che tutti ci auguriamo è che l'arte sia compresa, e che non si verifichino più quei distacchi tra arte e pubblico che tanto hanno nuociuto nei tempi passati e per i quali l'artista contemporaneo è sempre stato un po' escluso dalla società.

Dopo i libri che ho pubblicato sui disegni di Seurat, su Chagall, sulla pittura moderna italiana, sto attendendo per l'editore Lattes di Torino al secondo “Panorama”, che sarà simile a quello del 1950 di cui il vostro giornale ha già dato notizia con lusinghieri apprezzamenti. [...]”³⁰⁵

E, sul finire della conversazione, affrontando i problemi dell'arte attuale, non tralasciava di far emergere il modo di “adoperare” l'archivio, non solo per illustrare con orgoglio e vanto agli ospiti i materiali allocati, ma anche per usarlo come vero e proprio “tavolo da lavoro” del critico d'arte: per Apollonio una costante metodologica, concresciuta anche attraverso l'uso della fotografia d'arte per illustrare le numerose, sue, iniziative editoriali.³⁰⁶

“Così parlando dell'arte d'oggi e così, dell'uno o dell'altro artista, abbiamo avuto modo di servirci ogni tanto del materiale librario e fotografico dell'Archivio. Apollonio ci diceva che esiste tutto un materiale interessantissimo, in parte ancora ignorato, per utili indagini e si augura che qualcuno volesse un giorno affrontare questo studio sugli sviluppi della cronaca e del costume artistici, dal quale si potrebbero sempre trarre utili insegnamenti.”³⁰⁷

L'opera encomiabile di Apollonio riaffiora tra i faldoni della corrispondenza dell'ASAC. È significativo interrogare alcune parti di una lettera, indirizzata all'allora sindaco della Città di Venezia, Angelo Spanio (poi presidente della Biennale d'Arte), con la quale Apollonio rivolgeva al Comune di Venezia un accurato appello a concedere un contributo per ampliare l'attrezzatura

³⁰⁵ “Intervista a Umbro Apollonio” in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁰⁶ Il ricco Fondo Storico dell'ASAC annovera una serie dedicata a Umbro Apollonio. La ricerca, condotta su tracciati critici distinti, non poteva esimersi anche dallo spoglio di parte di questa documentazione. Il lavoro di indagine, naturalmente vincolato sul senso dell'archivio ASAC, della fototeca e sulla fotografia come oggetto di studio, ha comunque portato alla luce la documentazione di Apollonio dedicata alle numerose sue iniziative editoriali. Sempre relativamente all'arco cronologico preso in esame si citano solamente: *Pittura italiana moderna: Idea per una storia*, Neri Pozza, 1950; *Fauves e cubisti*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche; *Die Brücke e la cultura dell'Espressionismo*, Alfieri, 1952; *Delacroix*, Mondadori, 1956; i volumi di *Panorama dell'arte italiana* a cura di Umbro Apollonio e Marco Valsecchi per i tipi dei Fratelli Lattes, 1950 e 1951; *Courbet*, Ed Lombroso, 1956.

³⁰⁷ “Intervista a Umbro Apollonio” in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

tecnica dell'archivio "il quale consenta [...] di proseguire l'attività meglio atta a renderlo sempre più efficiente ed a mantenere il dovuto indispensabile decoro."³⁰⁸

Considero molto significativo proporre un passaggio della missiva sopraccitata nella quale Umbro Apollonio, ricapitolando compiti e funzioni dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, faceva cenno alla sua progressiva trasformazione: da semplice supporto per la preparazione di mostre, con funzioni limitate alla raccolta e alla conservazione di documenti a "spazio sociale, investito di significati politici [...] dove vigono regole e consuetudini condivise"³⁰⁹:

"L'Archivio Storico d'Arte Contemporanea che dirigo è sorto nel 1928 e la sua funzione è stata limitata a strumento di collaborazione per la preparazione delle mostre che organizza la Biennale.

In seguito esso ha ampliato le sue finalità, visto che, gradatamente, è venuto a trovarsi in possesso di numeroso materiale documentario (libri, cataloghi, fotografie, riviste, ritagli stampa, ecc.) che poteva interessare tutti gli studiosi e appassionati d'arte moderna. [...]

Con la ripresa della vita civile e culturale, iniziata a partire dal 1945, e soprattutto con la ripresa dell'attività della Biennale, ho creduto opportuno di potenziare questo Archivio e ho creato, fin dal 1948, epoca in cui ne assunsi la direzione, di dare ad esso la fisionomia e le prerogative di un vero e proprio istituto per lo studio dell'arte contemporanea.

[...] Bisogna tener presente che già nell'attuale condizione esso non ha pari in tutta Europa, come è stato più volte riconosciuto da personalità dell'arte e della cultura che hanno avuto modo di visitarlo. Esso trova però concorrente piuttosto temibile nella Biblioteca della Galleria d'Arte Moderna di Roma, Valle Giulia, che sta perseguendo scopi analoghi ai miei e che si trova favorita da possibilità e da mezzi di gran lunga maggiori a quelli di cui posso disporre. [...]

Per darle un quadro riassuntivo della potenzialità di questo Archivio, mi permetto di portare a Sua conoscenza che dal 1948 ad oggi la Biblioteca si è arricchita di 3.350 pubblicazioni italiane e straniere e dispone attualmente quindi di 10.400 volumi; che riceve in media all'anno 1.500 cataloghi italiani e stranieri, varie centinaia di schede bio-bibliografiche di artisti italiani e stranieri e alcune migliaia di fotografie di opere d'arte moderna di tutto il mondo; che tiene a disposizione di coloro che lo frequentano 203 riviste, di cui 75 italiane e 128 straniere. Dispone inoltre di circa 90.000 fotografie, 16.000 negative e 1400 diapositive per proiezioni, e di oltre mezzo milione di ritagli stampa, i quali costituiscono una documentazione critica su circa 6.000 artisti italiani e stranieri. Pubblica inoltre, come estratto della rivista "La Biennale di Venezia", un Bollettino, inviato a circa 2.000 Musei, Gallerie, Accademie, Università, Istituti d'Arte e di cultura ecc. [...]"³¹⁰

Nonostante le potenzialità dell'archivio storico non avessero potuto espletarsi in pieno per le costanti deficienze di fondi, la politica di acquisizioni della Biennale ricevette tuttavia, da questo

³⁰⁸ Lettera di Umbro Apollonio a Angelo Spanio, Venezia, 2 febbraio 1953 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Segui la risposta esitante e negativa di Angelo Spanio che, per nome della Municipalità veneziana, rispose: "[...] la scrivente Amministrazione deve già dare, e volentieri dà, a codesto Ente i notevoli contributi annui a Lei noti. Le condizioni del bilancio non mi consentono assolutamente, almeno per ora, uno sforzo maggiore [...]", lettera di Angelo Spanio a Umbro Apollonio, Venezia, 9 marzo 1953 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁰⁹ SERENA (2012b), p. 172.

³¹⁰ Lettera di Umbro Apollonio a Angelo Spanio, Venezia, 2 febbraio 1953, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

momento in poi, un maggiore impulso ed una dotazione meglio rispondente ai numerosi fini culturali assegnatigli. Grazie ad un censimento della situazione patrimoniale diramato nel 1961, possiamo apprendere come, oltre ad intrattenere un ingente volume di rapporti, il patrimonio fotografico fosse notevolmente accresciuto³¹¹ tanto da far diventare l'archivio (grazie ai suoi fondi) un punto di accreditato riferimento per lo studio. E come ebbe a dire Apollonio: "l'unico istituto per la storia dell'arte moderna e contemporanea esistente in Europa, e secondo soltanto alla biblioteca del Museum of Modern Art di New York".³¹²

Il lavoro d'indagine ha ricomposto poi i brani di una storia della fotografia radicalmente altra, una trama relativa alla circuitazione dell'oggetto fotografico, svoltasi tra la Biennale e il suo patrimonio e i numerosi soggetti che ad esso erano ricorsi per ricerche e studi, tra questi:

"musei, università, accademie, enti ed associazioni culturali, storici e critici d'arte, editori, giornalisti, artisti da tutte le parti del mondo."³¹³

Tra la messe d'informazioni della corrispondenza archivistica, alcune prove documentarie attestano i contatti tra Apollonio e la Éditions d'Art Albert Skira³¹⁴, antesignano della riproduzione a colori delle opere d'arte, finissimo artigiano ed eccellente conoscitore dei processi e delle tecniche foto e grafiche. Da Ginevra, il 10 gennaio 1959 la Casa editrice, per voce del delegato A. Frieden, indirizzava ad Apollonio l'espressa richiesta di verificare la rispondenza cromatica delle prove di stampa a colori di opere d'arte appartenute a Peggy Guggenheim e fotografate per conto della Casa editrice. Risulta d'interesse ancora soffermarci sulla condotta del lavoro del conoscitore, a partire dalla riproduzione delle opere d'arte:

"[...] nous vous serions très reconnaissants si vous vouliez bien aller vérifier les deux épreuves jointes devant les tableaux originaux appartenant à Madame Guggenheim, et nous indiquer les

³¹¹ Nel 1959 le negative possedute erano 9.000 e le foto 73.000, mentre nel 1961, le negative passano a 25.000 e le foto a 300.000; al 15 ottobre 1961 la fototeca registrava il seguente incremento: "Fotografie in nero: n. 2.400 ca., negativi in nero: n. 900, diapositive a colori: n. 700." Il documento redatto su tre fogli dattiloscritti è chiamato "Situazione ASAC al 15 ottobre 1961" in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3. Sullo stesso documento è apposta un'annotazione manoscritta di Umbro Apollonio recante la data: "15/X/1961".

³¹² "Situazione ASAC al 15 ottobre 1961" in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3. Sullo stesso documento è apposta un'annotazione manoscritta di Umbro Apollonio recante la data: "15/X/1961".

³¹³ "Situazione ASAC al 15 ottobre 1961" in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

³¹⁴ Sul tema della riproduzione a colori dell'arte, ed in particolare sulla storia delle Edizioni d'arte Skira, rimando ai saggi di TORCELLINI (2009), TORCELLINI (2010), SKIRA (1966) ed il saggio di ISLER DE JONGH (1994). Per quanto riguarda il tema del libro d'arte rimando il lettore ai saggi di HASKELL (1987) e ROSEMBERG (1967).

corrections à faire [...] Comme nous devons bientôt mettre sous presse, nous vous serions obligés si vous pouviez nous retourner les épreuves avec vos corrections dès que possible. [...]”³¹⁵

Non poteva di certo essere trascurato un puntuale riferimento al colore – argomento principe nella ricerca delle Edizioni d’arte Skira – per la impeccabile resa dell’opera d’arte tradotta in immagine grazie alla perfetta conoscenza della tecnica fotografica e dei processi di stampa. A conferma di ciò può bastare la successiva corrispondenza intercorsa con Apollonio:

“[...] En date du 10 janvier nous sommes permis de vous envoyer deux épreuves de tableaux que nous avons photographiés dans la collection de Madame Guggenheim, en vous demandant de bien vouloir nous dire si la couleur de ces épreuves correspondait aux originaux. [...] nous vous adressons ci-joint l’épreuve en couleurs du troisième tableau photographié dans cette collection: Gleizes, La Dame aux bêtes. Nous vous serions très reconnaissants de bien vouloir nous dire quelles corrections nous devons apporter à cette épreuve pour qu’elle soit le plus fidèle possible au tableau. Enfin nous nous permettons encore de vous demander de nous transmettre les dimension de ces tableaux. [...]”³¹⁶

Per concludere questo breve cenno relativo allo scambio di stampe di riproduzioni d’opere d’arte, riporto la richiesta, sempre per voce della Casa editrice ginevrina, di fotografie in bianco e nero dei quadri di Wols esposti alla Biennale del 1958:

“[...] Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir nous faire parvenir le plus rapidement possible, avec votre facture, les photographies en noir et blanc des tableaux de Wols exposés à la Biennale. [...]”³¹⁷

2.2 Donazioni

Un altro frammento certamente utile alla ricostruzione della storia della fototeca della Biennale e della politica avviata dalla segreteria di Pallucchini, è rappresentato dai lasciti: donazioni di un *corpus* di stampe fotografiche per l’arricchimento delle consistenze della fototeca. Su di un solo caso soffermeremo la nostra attenzione: quello riguardante la raccolta fotografica del fotografo

³¹⁵ Lettera di A. Frieden a Umbro Apollonio, Ginevra, 10 gennaio 1959 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

³¹⁶ Lettera di Odette Hummel a Umbro Apollonio, Ginevra, 16 gennaio 1959, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

³¹⁷ Lettera della Editions d’Art Albert Skira a Umbro Apollonio, Ginevra, 8 settembre 1959, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3. Si apprende che furono spedite 83 copie fotografiche (18 x 24). Lo attesta la fattura del 15 settembre 1959 che ho rinvenuto allegata ad una lettera di Odette Hummel a Umbro Apollonio del 16 gennaio 1959. Il corrispettivo per la spesa di riproduzione ammontava a 16.600 Lire. Cfr. “Fattura”, Venezia, 15 settembre 1959, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3 e la lettera di Odette Hummel a Umbro Apollonio, Ginevra, 16 gennaio 1959, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 3.

d'arte Nicolò Cipriani (1892-1968), dal 1916 responsabile capo del Gabinetto Fotografico della Reale Soprintendenza all'Arte Medioevale Moderna di Firenze, istituito, nel 1904, da Corrado Ricci.³¹⁸ In un recente studio Marilena Tamassia fornisce altri importanti dettagli sul profilo di Cipriani; sappiamo che egli, contestualmente alla sua attività di fotografo al Gabinetto Fotografico fiorentino, diede avvio ad una “sistematica documentazione delle opere d'arte dei musei fiorentini.”³¹⁹

Prima di ripercorrere le tappe della donazione all'Archivio della Biennale di una parte considerevole della fototeca Cipriani, vale la pena dedicare qualche attenzione alla sua figura inserita a pieno titolo nel dibattito nato attorno al tema dell'archivio fotografico.

Nicolò Cipriani fu uno strenuo sostenitore di un progetto che prevedeva la formazione e la diffusione, nel panorama nazionale, di un sistema organizzato di archivi fotografici “per pubblica consultazione, come completamento degli archivi ordinari e delle biblioteche.”³²⁰ È preziosa testimonianza del suo attivismo l'acuto saggio intitolato *Per gli archivi fotografici* ospitato nelle pagine de “Il Corriere fotografico” nel settembre del 1929. In una ipotetica scala di valori Cipriani rivendica una sorta di autonomia delle fotografie che egli paragona, per importanza, ai libri; perciò – asseriva Cipriani – “non devono avere un trattamento diverso né essere raccolte lontane da questi.”³²¹ Per il fotografo era necessario provvedere altresì alla costituzione di “raccolte fotografiche”³²² pensate come veri e propri “reparti autonomi annessi alle biblioteche pubbliche di primaria importanza, dove lo studioso possa consultare contemporaneamente fotografie e libri.”³²³

Un'asserzione quella di Cipriani dall'ideale colleganza “teorica” con l'esperienza della fototeca della Biennale veneziana; ritroviamo infatti una similitudine con “l'indispensabile fototeca” nata, – lo ricordiamo – come “appendice dell'Archivio e della Biblioteca”³²⁴; e, non ultima, una vicinanza a certi aspetti di “fruizione” della fotografia che, inserita in un sistema di pubblica consultazione, pur conservando intatto il proprio rigore di documento diviene addirittura sostituto del libro:

“la consultazione delle fotografie il più delle volte è strettamente collegata a quella di un'opera letteraria ed il pubblico potrà in tal caso abbreviare considerevolmente i suoi studi.”³²⁵

³¹⁸ GIULIANI (1999), p. 172, in SERENA (1999b).

³¹⁹ TAMASSIA (2014), p. 87.

³²⁰ ZANNIER-COSTANTINI (1985), p. 249.

³²¹ CIPRIANI (1929), *Per gli archivi fotografici*, Ivi, cit. p. 251.

³²² Rimando all'indagine sulle raccolte fotografiche a cura di Tiziana Serena, cfr. SERENA (1999a), SERENA (1999b).

³²³ CIPRIANI (1929), *Per gli archivi fotografici*, in ZANNIER-COSTANTINI (1985), cit. p. 251.

³²⁴ VARAGNOLO (1930 ca), *Come s'impiana un archivio = biblioteca d'arte*, p.9, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 4: Corrispondenza ASAC 1930-1949, fascicolo: “Archivio storico d'arte contemporanea”: corrispondenza, relazioni di Domenico Varagnolo.

³²⁵ CIPRIANI (1929), *Per gli archivi fotografici*, in ZANNIER-COSTANTINI (1985), cit. p. 251.

Più di una nota di denuncia (nei confronti della condizione di subalternità nel modo di considerare la fotografia) si rileva nelle sue parole. Cipriani parla apertamente del ritardo dell'Italia riguardo “ai problemi di archiviazione della fotografia”³²⁶; il fatto che diverse nazioni avessero provveduto ad istituire raccolte fotografiche³²⁷ poteva essere per il fotografo un riferimento a cui l'Italia avrebbe dovuto ispirarsi per trarre utile insegnamento:

“In Italia nulla di tutto ciò è stato fatto, ad eccezione di collezioni create per l'uso interno di enti governativi, provinciali e comunali o presso privati ed istituti di cultura che hanno per le consultazioni, restrizioni incompatibili con le esigenze del pubblico. Vi sono raccolte che da anni non fanno acquisti, vi sono altre che sono ordinate malamente. Qualche privato ha delle buone collezioni: ma non sono di facile accesso al pubblico e quindi hanno valore per una piccola cerchia di studiosi. Le piccole raccolte non possono rispondere alle esigenze odierne perché il più delle volte sono prive delle più importanti fotografie non acquistate per mancanza di mezzi oppure ordinate in modo irrazionale; né si può pretendere di completare perché sono troppe. È preferibile averne poche di simili collezioni: ma quelle poche esistenti sieno il più possibile complete.”³²⁸

L'archivio della Biennale sembrerebbe essere idealmente inserito nel novero degli “istituti di cultura” di cui parla Cipriani, ma non si può imputare all'allora Istituto Storico d'Arte Contemporanea (e qui la distinzione è di sostanza) il contenuto censorio dell'analisi del Cipriani che denunciava restrizioni nella consultazione delle raccolte di fotografie ed una certa incuria nell'ordinamento dei materiali.

È un ulteriore segno dell'esigenza di colmare il ritardo politico ed allo stesso tempo intellettuale (riguardo gli aspetti della fotografia) il richiamo a dotarsi di un sistema per la progettazione di nuovi modelli di fruizione. A dimostrazione poi dell'avvertita coscienza nei confronti del problema culturale della fotografia e degli archivi, si sentiva come cosa necessaria “riunire tutte le fotografie esistenti e che simili raccolte per il loro moltiplicarsi e progressivo sviluppo rispondono alle richieste del pubblico.”³²⁹

“Sorgere ora con proposte tendenti a formare degli archivi fotografici pubblici non è quindi fuor di luogo, poiché si provvederebbe ad una necessità che ogni giorno si manifesta più sentita, che col crescente sviluppo della produzione fotografica si sente imperiosa e richiede senza dilazioni un ordinamento di tutto un complesso di figurazioni che, se bene ordinate e consultabili, costituiscono un materiale di documentazione storico artistico di non minore interesse di quanto fin ad oggi non siano stati i libri.”³³⁰

³²⁶ Ivi, cit. p. 250.

³²⁷ Cipriani annovera tra le esperienze più significative quelle delle raccolte fotografiche create nelle biblioteche di Washington, Northampton, Boston, Chicago, le collezioni di “riproduzioni ritagliate da parodici e vecchi libri” di Springfield, Saint Louis, New York, Washington e le cartoline illustrate. In Germania, Austria, Danimarca, Spagna, Francia e Polonia si rilevava l'esistenza di raccolte fotografiche presso alcune biblioteche pubbliche, Ivi, cit. p. 251.

³²⁸ IBIDEM.

³²⁹ IBIDEM.

³³⁰ Ivi, cit. p. 252.

Parrebbe attagliarsi assai bene al nostro discorso la curiosa coincidenza temporale tra la pubblicazione del saggio di Cipriani nelle pagine de “Il Corriere fotografico” e i primi mesi di attività dell’Istituto Storico d’Arte Contemporanea; un savio intendimento che trova sicuramente una sua eco ideale in certi aspetti messi in atto dalla Biennale nella costituzione di un sistema di pubblica consultazione in risposta alle esigenze di un pubblico “moderno” ed enormemente accresciuto, che aveva colto l’efficacia dell’incrocio dialettico dei diversi sguardi disciplinari.

Tornando al lascito Cipriani, va precisato che la raccolta fu acquistata dalla Fondazione Giorgio Cini³³¹ nel 1958³³². I documenti che suffragano questa vicenda attestano che gli attori dell’accordo per la cessione alla Biennale di Venezia di un lotto di fotografie provenienti dalla raccolta fotografica Cipriani³³³ (riguardante l’Ottocento ed il Novecento), furono Umbro Apollonio e Vittore Branca allora segretario generale della Fondazione Giorgio Cini:

³³¹ “La Fondazione Giorgio Cini all’isola di San Giorgio Maggiore a Venezia è stata istituita il 20 aprile 1951 dalla famiglia del Conte Vittorio Cini, in ricordo del figlio Giorgio tragicamente scomparso. Scopo della Fondazione è quello di promuovere il ripristino del complesso monumentale dell’isola di San Giorgio Maggiore ed insieme la costituzione e lo sviluppo di istituzioni sociali, culturali ed artistiche. Essa è retta da un Consiglio Generale e da un Comitato Direttivo. Con decreto presidenziale del 12 luglio 1951, le è stata riconosciuta la personalità giuridica. Il funzionamento della Fondazione è molto complesso; esso si articola in tre Centri: il Centro Mariano [...], il Centro Arti e Mestieri [...], il Centro Cultura e Civiltà che svolge attività di carattere culturale. [...] esso è costituito da tre istituti: un Istituto di Storia dell’Arte (con particolare riguardo all’arte veneta istituito nel 1954 sotto la guida di Giuseppe Fiocco, Carlo Anti, Sergio Bettini e Piero Zampetti) dotato di una ricca biblioteca, per la quale sono quasi terminati i lavori di schedatura, e di una fototeca (anche questa di arte veneta) che per il momento è giunta a circa 100.000 fotografie, ma che nel prossimo anno dovrebbe raggiungere il traguardo del mezzo milione. Altro istituto è quello per la Storia della Società e dello Stato veneziano [...]. Il terzo istituto, quello per la Poesia e la Letteratura veneziana in via di costituzione. [...]” “La Fondazione Giorgio Cini”, in INFORMAZIONI CULTURALI (1955), pp. 5-6. Sarebbe di particolare interesse ricostruire il *milieu* culturale generatosi attorno alla Fondazione Cini negli anni cinquanta; il Centro di Cultura e Civiltà, oltre ad iniziative specifiche di ordine scientifico svolgeva molte attività, ospitava congressi nazionali ed internazionali, concedeva sovvenzioni a pubblicazioni di alto livello culturale e scientifico, favoriva incontri di illustri personalità della scienza, dell’arte e della cultura. Alla Fondazione Cini si era costituita una comunità di intellettuali molto vivace e propositiva portatrice di progetti culturali di una società avanzata; Alessandro Bettagno, oltretutto con Fiocco e Pallucchini, coltivava rapporti con Magagnato, Carlo Anti, Sergio Bettini, Zampetti, Neri Pozza ed imprenditori illuminati come Adriano Olivetti.

³³² Per un profilo biografico del fotografo di opere d’arte Nicolò Cipriani si veda MAFFIOLI-BIETOLETTI (2014), p. 336. Dalla scheda biografica dedicata al fotografo si apprende che la fototeca personale di Cipriani confluisce, nel 1950, nell’Archivio del Gabinetto Fotografico delle Soprintendenze, cfr. MAFFIOLI-BIETOLETTI (2014), p. 336. Successivo al caso Cipriani è invece un altro tipo di lascito che costituirà un prezioso contributo all’aggiornamento del materiale documentario sull’arte contemporanea conservato all’archivio della Biennale. Mi riferisco a quello della pittrice Amelia Mecherini (1886-1960) che aveva disposto, con testamento olografo, la donazione all’archivio della Biennale di tutte le negative, foto, albi degli autografi, cataloghi e altri documenti della sua carriera, come si evince dalla lettera di Umbro Apollonio del 4 ottobre 1960 all’Archivio Notarile Superiore di Firenze in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Le negative in questione erano circa 100 del formato cm 13 x 18 e 15 del formato 18 x 24, dettagli desunti da una lettera di Alberto Barsanti (Archivio Notarile Superiore di Firenze) a Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale, Pisa, 25 ottobre 1960, per la citazione della disposizione del lascito di Amelia Mecherini, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³³³ La raccolta ora conservata presso la fototeca della Fondazione Cini è costituita da circa 151.147 stampe fotografiche di vario formato realizzate con tecniche di stampa differenti. Cfr. <http://www.cini.it/all-photos/fondi-fotografici>.

“Venezia, 27 luglio 1959

Caro Branca,

ho avuto occasione, per cortese tramite dell'amico Dott. Bettagno, di prendere visione delle raccolte di fotografie ricevute alla Fondazione Cini dal Cipriani di Firenze ed ho potuto così osservare che una certa parte di tale fondo riguarda anche l'arte non propriamente veneta e del periodo Otto Novecento.

Mi è stata, ora, riferita la possibilità che tale materiale, per il suo argomento specifico, sia passato per generosa donazione al mio Archivio. Considerata l'entità della parte che interessa l'arte moderna e contemporanea, nonché la rarità della documentazione, pazientemente e diligentemente raccolta, non ti nascondo che tale materiale verrebbe ad accrescere con un contributo rilevante le raccolte del nostro Archivio, dove troverebbe opportuna collocazione e resterebbe a disposizione degli studiosi.

Non posso quindi non nasconderti che, non trovando tale materiale un riferimento diretto con le raccolte del vostro Istituto di Storia dell'Archivio, sarei lietissimo, sempre che la Fondazione lo ritenga fattibile ed il prof. Fiocco, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, non abbia previsto altrimenti, di poter profittare della vostra generosità per ampliare il patrimonio del mio Archivio.

Con anticipati ringraziamenti per il tuo interessamento, ti invio i miei più cordiali saluti.

Umbro Apollonio.”³³⁴

È del 29 agosto 1959 la risposta di Vittore Branca sulla possibilità di trasferire e riversare presso la fototeca dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea la parte della raccolta fotografica concernente l'arte moderna e contemporanea. E, in nome dell'inizio di una “proficua collaborazione tra l'Archivio Storico ed il nostro Istituto di Storia dell'Arte”³³⁵, Branca confermava la fattibilità della cessione fotografica.

La lettera di Giovanni Ponti, presidente della Biennale, ad Angelo Spanio, presidente della Fondazione Giorgio Cini, è per certi versi l'attestazione autorevole dell'importanza culturale dell'iniziativa. Per la storia parallela di una raccolta fotografica, vien dunque fatto d'interrogarci, da una parte, sulle possibilità narrative della fotografia come “oggetto transitivo” la quale, appartenente ad un contesto originario registra, mediante la sua ri-archiviazione un successivo momento di senso, dall'altra, sulla sfumatura che arricchisce la qualità definitoria del senso epistemologico dell'archivio fotografico – descritto recentemente da Tiziana Serena – “in quanto contenitore in cui sono strutturati e sedimentati, assieme alle fotografie, anche saperi complessi. Saperi che sono da intendersi anche in relazione ai programmi culturali che hanno determinato la loro formazione e sviluppo, coinvolgendo disparati attori in altrettanti diversi momenti della loro storia: autori fotografi, istituzioni e storici dell'arte committenti e, spesso, a loro volta fotografi.”³³⁶

³³⁴ Lettera di Umbro Apollonio a Vittore Branca, Venezia, 27 luglio 1959, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 10.

³³⁵ Lettera di Vittore Branca a Umbro Apollonio del 29 agosto 1959 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 10.

³³⁶ SERENA (2014), p. 66.

“Venezia, 23 febbraio 1960

Illustre Presidente,

a seguito delle intese verbali intervenute tra il prof. Vittore Branca, Segretario generale della Fondazione, e Umbro Apollonio, Conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, desidero con questa mia non soltanto confermarle il gradimento per la cessione della parte della raccolta fotografica Cipriani che riguarda l'Otto Novecento, ma anche esprimerle la mia più viva gratitudine per il gesto di generosa simpatia verso il nostro Ente.

Il materiale che ci viene dato costituisce senza dubbio un contributo notevole all'aggiornamento e al completamento delle nostre raccolte documentarie.

Nel rinnovarle, illustre presidente, i miei più vivi ringraziamenti, ho piacere di inviarle alla Fondazione per la sua biblioteca la raccolta della rivista “La Biennale di Venezia”. [...]

Giovanni Ponti³³⁷

2.3 1946: “Storia della Biennale”. Un libro mai nato per mancanza di fotografie?

L'impresa editoriale imbastita a cavallo tra il 1945 e il primo semestre del 1946 era dedicata alla storia della Biennale ed ebbe come ideatori Elio Zorzi, Romolo Bazzoni e Domenico Varagnolo. *Storia della Biennale* – questo il titolo abbozzato – sarebbe stata una pubblicazione *substitutus* della mostra della rinascita che non si organizzò, per ragioni di politica internazionale³³⁸ nel 1946, e che sarebbe poi scivolata di due anni, al 1948.³³⁹

Nell'introdurre le vicende di una pubblicazione mai nata, va premesso – alla luce di un interrogativo posto a partire dalla collazione delle carte d'archivio – che il progetto per un volume dedicato alla vita della Biennale fu una costante per gli uomini di cultura susseguitesisi alla guida dell'Ente: tra le voci più animate sicuramente quelle del capo Ufficio stampa dell'Ente Elio Zorzi e del suo

³³⁷ Lettera di Giovanni Ponti a Angelo Spanio, Venezia, 23 febbraio 1960 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 10.

³³⁸ Subito dopo la nomina di Ponti, l'organizzazione della Biennale s'indirizzò verso la pronta ripresa delle manifestazioni artistiche (l'Esposizione Internazionale d'arte figurativa, la Mostra Internazionale d'arte cinematografica e manifestazioni d'arte drammatica e musicale). La Mostra d'arte si sarebbe dovuta organizzare con l'anno 1946. Si apprende dal carteggio d'ufficio di Elio Zorzi che: “poiché la realizzazione è legata alla riattivazione dei trasporti – sia per quanto riguarda le opere d'arte, che ci devono pervenire dai principali Paesi d'Europa e dall'America, sia per quanto riguarda il concorso del pubblico – sia ha viva fiducia che, come da incoraggianti segni già manifesti, le comunicazioni in Italia e all'estero potranno essere completamente riattivate per la primavera del prossimo anno. Comunque, la Biennale è sin d'ora pronta a rimettersi all'opera, ed essa attende soltanto disposizioni di Governo, che meglio sarà in grado di giudicare il momento opportuno per la ripresa.” Elio Zorzi, “Pro Memoria, Posizione e situazione attuale dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia”, Venezia, giugno 1945, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 2.

³³⁹ Il 30 aprile 1945 la Biennale compiva mezzo secolo di storia, “il giorno stesso nel quale le truppe Alleate entrarono nella Città, da due giorni liberatasi dall'occupazione germanica”, in Elio Zorzi, *I cinquant'anni della Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 2.

successore Wladimiro Dorigo³⁴⁰ e, naturalmente, Domenico Varagnolo e Umbro Apollonio nel loro ruolo istituzionale di direttori d'archivio.

Abbiamo già avuto modo di riferirci all'anno 1946 che, nella storia della Biennale veneziana, è una data determinante per pervenire all'edizione maestra del 1948³⁴¹. Una delle esigenze per la Biennale, a pochi mesi dalla Liberazione, era quella di attestare la propria presenza e di commemorare il cinquantenario dalla fondazione; con questa strategia, la gloriosa istituzione si impegnava a varare una pubblicazione (per i tipi di Garzanti) che, secondo il pensiero dei curatori, doveva porsi al piano nobile della cultura, “perché se fosse possibile pubblicare il volume [...] esso potrebbe in certo qual modo sostituire la Biennale, che non si farà certo quest'anno, nella celebrazione del “cinquantenario”³⁴²:

“Caro Zorzi,

appena mi hai chiamato ho subito parlato della cosa al dott. Garzanti.

L'accordo sarà facilmente raggiunto, visto che la proposta la interessa assai: scrivimi dunque subito, con un programma ampio. Mostre illustrazioni. Vorremmo fare un libro tutto in carta lucida pesante, con tre o quattrocento illustrazioni in nero e presumibilmente una trentina a colori che faremo noi. [...]”³⁴³

A tal proposito suffraga la nostra tesi un passaggio di una lettera dell'editore Aldo Garzanti, indirizzata ad Elio Zorzi (porta la data del 3 aprile 1946) che, a sua volta, citava nel testo quello che sarebbe dovuto apparire nel “Notiziario Garzanti” (un bollettino di informazioni, compilato della stessa Casa editrice, con un'anticipazione delle novità editoriali e della vita e del lavoro degli autori) una volta dato alle stampe e che avrebbe propagandato, con le parole che qui sotto riportiamo, la pregevole impresa culturale:

“Ricorre quest'anno il cinquantenario della Biennale di Venezia, ma purtroppo per quest'anno la Biennale non si riaprirà perché la situazione internazionale non consente ancora la ripresa della grande manifestazione artistica che da mezzo secolo aduna nella città dei dogi le più interessanti prove dell'arte di ogni paese. La Biennale sarà in ogni modo ugualmente commemorata con un'opera che si annuncia monumentale e che sarà indispensabile ad ogni studioso, in ogni biblioteca e nella casa di ogni cultore dell'arte e della storia. Romolo Bazzoni, l'ultimo superstite del comitato originario della

³⁴⁰ Alla morte di Elio Zorzi l'incarico di addetto stampa venne affidato (con la Biennale d'arte del 1956) a Umbro Apollonio. Wladimiro Dorigo diresse l'Ufficio stampa dell'Ente a partire dall'edizione del 1958 (dallo stesso anno sarà redattore capo della rivista “la biennale di venezia”, numero 30, gennaio-marzo 1958) per assumere, a partire dal 1972, la guida dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Una bibliografia dello studioso – a cura dell'allieva Michela Agazzi – è pubblicata nel numero 19/20 di “Venezia Arti” 2005/2006.

³⁴¹ La vita della Biennale rifiorì nel 1946 “con la manifestazione d'arte cinematografica e il Festival di Musica contemporanea per risorgere pienamente nel 1948, con la XXIV Biennale, che ricondusse a Venezia l'arte di tutto il mondo.” ZORZI (1954), pp. IX-X.

³⁴² Lettera di Elio Zorzi a Orio Vergani, Venezia, 26 gennaio 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁴³ Lettera di Orio Vergani a Elio Zorzi, (s.d.) collocabile al 1946 ?, Milano, giovedì 14, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa: carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

prima Biennale di Venezia, e per cinquanta anni amministratore della grande esposizione, Elio Zorzi, l'elegantissimo studioso di storia dell'arte e di storia veneta, che ha curato e cura i rapporti intellettuali del grande organismo artistico italiano, Domenico Varagnolo, il delicatissimo poeta erede della miglior vena poetica e comica degli antichi scrittori, e da lunghi anni organizzatore dell'archivio iconografico della Biennale, hanno raccolto in un grande volume la documentazione più viva dei cinquanta anni di vita della grande esposizione che non ha rivali al mondo. Nel monumentale volume, che sarà pubblicato per commemorare i cinquanta anni della Biennale, saranno raccolti i nomi di tutti gli artisti italiani e stranieri che hanno partecipato alle ventiquattro esposizioni dal 1895 ad oggi, i cataloghi delle opere esposte, i nomi delle gallerie e dei collezionisti che ospitano i quadri più famosi, e una vastissima documentazione iconografica attraverso la riproduzione dei documenti fotografici delle inaugurazioni della Biennale, dello sviluppo dei padiglioni, della vita veneziana e artistica al tempo delle mostre. Il volume sarà corredato con molte centinaia di fotografie di opere d'arte fuori testo riproducenti i più famosi quadri che il pubblico ha ammirato nel corso di questi cinquanta anni nelle varie sedi della mostre, venendo così a costituire un quadro completo ed eccezionale di tutta la storia dell'arte contemporanea.”³⁴⁴

Come si evince dai due documenti succitati, ancora una volta alle immagini era stato riservato uno spazio molto rilevante; la fotografia d'arte (che pare legarsi in modo imprescindibile a questo progetto) era al centro dei ragionamenti ed era intesa come una componente di cultura necessaria al raggiungimento dell'obiettivo prefissato. Per intenderne struttura e processi farà al caso nostro la corrispondenza intercorsa tra Elio Zorzi e la Aldo Garzanti Editore (già Fratelli Treves) che rappresenta anche la testimonianza diretta per meglio comprendere quale fosse, al principio del 1946, la situazione di conservazione del patrimonio fotografico dell'archivio della Biennale.

Il volume doveva essere pubblicato sia a spese della tipografia che dell'Ente veneziano e avrebbe avuto un “alto costo di produzione. Anche se da parte della Biennale vi è l'offerta di una parte dei *clichés*³⁴⁵, il prezzo sarà sempre rilevante in quantochè (sic) si deve fare un calcolo minimo di 5/600 pagine, della legatura, carta patinata ecc., mentre anche per la parte di composizione, essendo molto numeroso e gli indici e abbastanza complicati, il prezzo di costo sarà notevole.”³⁴⁶ Le considerazioni di Orio Vergani possono essere lette anche sotto il peso della generale condizione dell'editoria d'arte del secondo dopoguerra³⁴⁷:

³⁴⁴ Lettera di Aldo Garzanti a Elio Zorzi del 3 aprile 1946, ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1. Nella stessa lettera è apposto un appunto manoscritto da Elio Zorzi: “3/4/46 Inviato a tutte le riviste e giornali d'Italia”.

³⁴⁵ Lastra di metallo (zinco, rame, alluminio) solitamente da 3 mm o da 2 mm che porta incisa l'immagine speculare di illustrazioni o segni (stampe fotografiche, disegni, annotazioni) da stamparsi tipograficamente.

³⁴⁶ Lettera di Orio Vergani a Elio Zorzi, Milano, 14 marzo 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁴⁷ Per un approfondimento sulla pubblicistica d'arte rimando ai saggi di SCIOLLA (1995), BIZZOTTO (1999), SCIOLLA (2003b), CIOFFI-ROVETTA (2007) in particolare i saggi di Bordini, Dal Canton e Zanni e NUOVO (2010), Per una panoramica sulla storia dell'editoria nell'Italia contemporanea si veda TURI (1997). Su Milano centro dell'editoria d'Italia e la storia degli editori operanti nel capoluogo lombardo nella prima metà del Novecento. Cfr. CACCIA (2013).

[...] Se vogliamo che il libro vada, bisogna sforzarsi a fare in modo che il prezzo generale, di vendita sia più basso possibile. E per questo occorre che la percentuale sia mantenuta sul limite medio che si dà per i volumi d'arte sui quali grava appunto l'alto costo di produzione e sui quali non bisogna tenere calcolo del valore creativo che si deve dare invece a un'opera di letteratura normale. [...] ³⁴⁸

Elio Zorzi aveva operato personalmente la selezione dei *clichés*. Questi ultimi erano stati prodotti sulla base delle stampe fotografiche o dai negativi eseguiti nelle ventitré edizioni della Biennale. Si apprende anche che alcune fotografie, selezionate in fototeca, erano già apparse negli apparati illustrativi del catalogo-elenco ufficiale della rassegna. ³⁴⁹

Il carteggio rinvenuto tra i documenti personali dell'allora capo Ufficio stampa consegna alla storia passaggi significativi per addivenire alla genesi del progetto editoriale; dalla oculata scelta delle fotografie d'arte alle interferenze occorse tra la redazione e la definitiva messa in pagina. Come si evince da una lettera inviata da Elio Zorzi a Orio Vergani, sullo scorcio del 1945:

“21/12/45

Carissimo Orio,

non ho voluto scriverti prima di essermi accertato che i *clichés* dei cataloghi delle Biennali esistano in realtà. Ho constatato che esistono, probabilmente tutti, salvo quelli della I. Biennale. Ce ne saranno probabilmente parecchi d'inservibili; comunque ci sarà largo margine per la scelta.

Ciò posto, debbo dirti che qui son tutti lietissimi della vostra cordiale adesione al progetto. Prima però di esporti il piano organico della pubblicazione, desidero interpellarti in via confidenziale su una “pensata” supplementare: cioè, anziché pubblicare l'elenco generale di tutti gli artisti che hanno esposto alle 23 Biennali, con quello delle opere da loro esposte, non convenga pubblicare addirittura il “catalogo dei cataloghi”, riunendo insieme tutti i 23 cataloghi delle Biennali, con i regolamenti e le prefazioni alle singole mostre. Credo che, nel complesso, il materiale che ne risulterebbe non sarebbe molto più voluminoso di quello dell'elenco generale, ma in compenso sarebbe molto più completo, interessante, e costituirebbe una cosa ghiotta dal punto di vista bibliografico. Le illustrazioni delle opere potrebbero essere inserite al posto della Biennale nella quale le opere furono esposte. Io poi vorrei anche aggiungere gli elenchi delle vendite effettuate in ogni singola Biennale, con i relativi compratori. Dimmi che cosa ti pare di questa idea. [...]” ³⁵⁰

Ma la risposta della Casa editrice alla proposta di progettazione di un “catalogo dei cataloghi” non aveva dato un esito favorevole:

[...] Ho parlato subito della cosa con Garzanti. Mi pare che l'idea di pubblicare una specie di catalogo dei cataloghi, cui tu mi accenni, renda il libro di carattere piuttosto burocratico, che interesserebbe

³⁴⁸ Lettera di Orio Vergani a Elio Zorzi, Milano, 14 marzo 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁴⁹ Il catalogo della Biennale è stato oggetto di studio di Tiziana Migliore. La studiosa, applicando all'analisi il metodo semiotico, propone, tra le tesi, la lettura del catalogo della manifestazione artistica come “estensione della mostra” cfr. MIGLIORE (2012); segnalo inoltre i saggi apparsi nella pubblicazione *Starting from Venice: studies on the Biennale* a raccolta degli atti della giornata di studio sulla Biennale di Venezia a cura dell'Unità di Ricerca IUAV “Fare mostre per fare storia”, Venezia, Università IUAV di Venezia, 5 ottobre 2009, in seguito pubblicati in RICCI (2010).

³⁵⁰ Lettera di Elio Zorzi a Orio Vergani, 21 dicembre 1945, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

soltanto i puri storici dell'arte, i topi di biblioteca e gli artisti i quali, del resto, hanno quasi tutti i cataloghi che li riguardano. Rimaniamo dunque nella vecchia idea che è quella di fare un volume che abbia un valore informativo per una parte e per l'altra abbia anche un valore di lettura possibilmente gradevole anche ai non artisti.

Secondo il nostro colloquio primo, una parte dovrebbe essere scritta da Bazzoni, una da te e una terza da Varagnolo. [...]

Tu sei troppo intelligente scrittore per non renderti conto della necessità che il volume sia fatto in modo da essere non soltanto una specie di catalogo illustrato di cui il lettore sfoglia soltanto le tavole, ma qualcosa con carattere anche di lettura.

Mi dovresti dire almeno il numero approssimativo dei *clichés* a vostra disposizione in modo da poter procedere di comune accordo a una scelta che noi abbiamo calcolata di sei o settecento *clichés*. Qualora, come è probabile, mancassero opere di autori considerati al momento della compilazione del catalogo di scarsa importanza e rivelatisi invece poi, al vaglio della storia dell'arte, di importante valore, sarebbe bene che Varagnolo, archivista principe, sapesse indicarci approssimativamente almeno il numero delle fotografie disponibili da cui potremmo trarre i *clichés* originali. Il fotografo Giovanelli (sic), se ben mi ricordo, ha in ogni modo un buon archivio essendo stato il fotografo ufficiale della Biennale credo dalla fondazione.

Abbiamo calcolato approssimativamente ieri sera che il catalogo potrebbe comprendere circa 200 pagine iniziali di testo magari corredate da illustrazioni documentarie degli originali della Biennale (fotografie, curiosità, documenti eccezionali, caricature ecc..) e da una seconda parte su carta lucida con 4 *clichés* per ogni pagina, per un numero imprecisato di pagine (dalle 150 alle 200).

Infine il volume dovrebbe contenere un buon indice analitico dei nomi di tutti gli espositori della Biennale tratti appunto dai 23 cataloghi generali.

Questo è il piano grossolano dell'opera, piano che tocca a voi di perfezionare a cui tu, con la tua esperienza, potrai apportare tutte le modifiche opportune. [...]³⁵¹

Dal canto suo Elio Zorzi, mitigando le parole dell'editore cui imputava l'aver (in parte) equivocato la proposta, ritornava sui tracciati del progetto iniziale aggiungendo alla lettera interessanti dettagli circa l'apparato iconografico del volume e più di una nota utile alla comprensione della "biografia della fotografia"³⁵², le sue *facies*, il processo d'identificazione delle immagini, la revisione dei *clichés* di stampa, i rilievi stilistici che inscrivono l'indiscussa presenza della fotografia dell'arte:

“[...] da quanto vedo dalla tua lettera, la proposta relativa alla ripubblicazione dei cataloghi non è stata valutata esattamente, anche perché non si trattava di abolire i testi introduttivi, ma di aggiungervi i cataloghi. Tuttavia, non insisto e ritorno al progetto iniziale.

A tal proposito, prima di entrare in maggiori particolari, è bene intenderci preventivamente sui punti seguenti:

FORMATO: eravamo d'accordo sull'ottavo elefante. Va ancora bene?

DIVISIONE DELLA MATERIA:

1. Duecento pagine circa di Bazzoni, Zorzi e Varagnolo, possibilmente adorne di interessanti illustrazioni;
2. Da centocinquanta a duecento pagine di carta lucida con le riproduzioni di opere d'arte esposte nelle 23 Biennali;

³⁵¹ Lettera di Orio Vergani a Elio Zorzi, Milano, 30 gennaio 1946, in ASAC, Fondo Storico, Carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa: carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁵² Cfr. BINAZZI (2013), p. 178.

3. indice generale di tutti gli Artisti espositori, con i titoli delle opere da loro esposte in ogni singola mostra;
4. elenchi delle vendite effettuate nelle 23 biennali;
5. bibliografia delle biennali.

RIPRODUZIONE OPERE D'ARTE

La Tipografia Ferrari, ha stampato 20 cataloghi sui 23 pubblicati. Però, per le prime cinque o sei esposizioni, i *cliché* non sono presso Ferrari, perché i fogli delle illustrazioni venivano forniti già stampati dalla Casa Treves, cioè dai Vss. predecessori.

Pertanto, i relativi *cliché* se non sono più in vostro possesso, non esistono più.

La Tipografia Ferrari, ha incominciato il lavoro di identificazione e di revisione dei *cliché*.

Il lavoro importerà una spesa non indifferente, trattandosi di riesumare dal magazzino gran copia di materiale e di identificarlo. [...]

Quando tutti questi *cliché* saranno stati riesumati e identificati, bisognerà vedere in che condizioni sono. Molti potranno esser scartati a vista. Degli altri sarà necessario tirare dei bozzoni, per constatarne lo stato, ed anche per procedere alla scelta di quelli da pubblicare.

Per questo lavoro ci sono due possibilità: o spedire a Voi tutto il materiale perché facciate voi stessi la tiratura dei bozzetti e la scelta, o fare la tiratura dei bozzoni nella stessa Tipografia Ferrari e procedere noi ad una prima scelta, e mandarvi poi i bozzoni per la successiva Vostra approvazione. Questa seconda soluzione sarebbe, mi pare, la migliore; ma per attenerci bisogna che voi vi assumeste le relative spese, tendendo presente che la tiratura deve essere fatta in macchina, e che forniate la carta occorrente.

A tutte le illustrazioni mancanti che si ritenessero necessarie, potrà sopperire sufficientemente l'archivio fotografico della Biennale. [...] ³⁵³

A pochi giorni di distanza Elio Zorzi, dalla Presidenza dell'Ateneo Veneto, aggiornava Vergani dell'esito delle ricerche e del ritrovamento di:

“[...] cinquanta pacchi di *clichés* della Biennale del dopoguerra; quelle dell'anteguerra non ci sono; e, se non li avete voi, sono perdute. I cinquanta pacchi suddetti verranno rimbaltati in una decina di casse, che saranno consegnate [...] (grafia illeggibile) a cura dell'Amministrazione della Biennale, e le saranno spediti appena l'imballaggio terminato, a cura della Tipografia Ferrari e a mezzo dell'impresa di trasporti e domani caricati su autocarro. [...] ³⁵⁴

Con una missiva datata 9 aprile 1946, Marino Parenti, direttore della Produzione della Aldo Garzanti Editore informava Zorzi dello stato rovinoso in cui versava quasi tutto il materiale inviato alla Casa editrice per la successiva traduzione in stampa:

“Milano, 9 aprile 1946
Via Filodrammatici, 10

Caro Zorzi,

³⁵³ Lettera di Elio Zorzi a Orio Vergani, Venezia, 5 febbraio 1946 in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁵⁴ Lettera di Elio Zorzi a Orio Vergani, Venezia, 13 febbraio 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

sono arrivate le casse dei clichés della Biennale e purtroppo da un esame che ho fatto subito fare, ho constatato che sono ossidati in tale modo da non potersi utilizzare per la stampa. Ti mando le prove di due scelti a caso poiché tu possa personalmente rendertene conto.

Con Vergani – poiché ci spiace molto di rinunciare all’impresa – stiamo ora studiando la possibilità di eliminare, almeno in parte, l’enorme spesa di rifacimento dei clichés facendo intervenire, se possibile, gli stessi pittori interessati alla pubblicazione. [...]”³⁵⁵

Con tutta probabilità saranno proprio le cattive condizioni di conservazione dei *clichés* per la stampa a far naufragare il risvolto editoriale di un’attesissima pubblicazione per tutti gli amatori d’arte.

Oltre alle vicende di un’esperienza editoriale mai nata per mancanza del corredo illustrativo, le carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi conservate all’ASAC sono state oltremodo preziose per attestare l’inizio di una florida collaborazione tra la Biennale ed il fotografo Dino Jarach.³⁵⁶ Egli era stato incaricato dalla Biennale di curare, nel solco dell’iniziativa editoriale succitata, i rapporti con la Casa editrice Garzanti e si era recato personalmente nella sede della Società milanese, come si evince da una lettera di Orio Vergani indirizzata a Elio Zorzi il 16 aprile 1946:

“Milano, 16 aprile 1946

Caro Zorzi,

Jarach mi ha portato la tua lettera, le casse dei clichés della Biennale sono state aperte stamattina e giovedì farò io una corsa a Cernusco, dove abbiamo la tipografia, per rendermi conto dell’indirizzo da dare al lavoro [...].³⁵⁷

Tre giorni più tardi Vergani avrebbe informato Zorzi dell’esito della perizia condotta da Marino Parenti sui *clichés* di stampa:

“Milano, 19 aprile 1946

Caro Zorzi,

avrà già avuto a quest’ora un espresso di Marino Parenti che ha eseguito personalmente nella nostra tipografia i clichés da voi inviati.

Con nostro grande dispiacere, il risultato di quest’esame è stato disastroso perché i – almeno per la parte che è stata vista pescando qua e là a caso – si dimostrano addirittura inservibili.

La tipografia che li ha conservati, non ha purtroppo avuto la minima cura e i clichés si sono tutti ossidati, logorati, corrosi in modo che le prove che abbiamo fatto in macchina, danno l’impressione

³⁵⁵ Lettera di Marino Parenti a Elio Zorzi, Milano, 9 aprile 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁵⁶ Dino Jarach (1914-2000) aveva fondato l’agenzia fotografica Interfoto a Venezia nel 1946. In un recente studio Vittorio Pajusco porta nuova luce sull’attività di Dino Jarach. Si apprende che la data d’inizio dell’esercizio fu il 13 dicembre 1946. Nel giugno del 1956 Jarach lascerà Venezia per Milano trasferendo anche l’agenzia fotografica. Cfr. PAJUSCO (2014). Oltre a Pajusco su Cameraphoto (già Interfoto) si vedano inoltre: il catalogo a cura di Luca Massimo Barbero, *L’officina del contemporaneo Venezia ’50-’60*, cfr. BARBERO (1997), *Venezia 1948-1986. La scena dell’arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione*, cfr. BARBERO (2006), DAMI (1997), DAMI (2008), le tesi di laurea di MARIANI (2007-2008), GIAIER (2007-2008), ANGARAN (2009-2010), ZAMBON (2010-2011).

³⁵⁷ Lettera di Orio Vergani a Elio Zorzi, Milano, 16 aprile 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

non di quadri, ma di strani affreschi pieni di restauri, di muffa e di tutti i disastri possibili e immaginabili.

È un bel guaio perché tutta la nostra combinazione era basata sull'utilizzazione del blocco dei clichés. Noi speravamo addirittura, in un primo tempo, se ben ricordo, che ci fossero clichés dalla prima Biennale all'ultima. Poi quelli delle prime Biennali non si sono trovati, e dunque c'è stato anche un minimo apporto di materiale da parte vostra. [...]"³⁵⁸

Non apparirà ora fuori luogo un accenno ad alcune cifre relative ai *clichés* di stampa radunati per comporre il progetto editoriale. Una minima parte dei *clichés* proveniva dall'archivio, mentre il *corpus* più consistente era pervenuto dalla tipografia veneziana di Carlo Ferrari che vantava un lungo sodalizio di collaborazione con la Biennale. Zorzi ricorda sovente a Vergani la ricerca infruttuosa dei *clichés* antecedenti il 1926, una data non casuale che guarda caso precede di un anno l'insediamento alla Biennale di Antonio Maraini e coincide con il primo timido abbozzo del progetto di costituzione della biblioteca improntato da Domenico Varagnolo. Riporto il numero dei *clichés* così come elencati da Elio Zorzi:

“clichés 1926 N. 335
 1928 N. 196
 1930 N. 191
 1932 N. 212
 1934 N. 236
 1936 N. 102
 1938 N. 158
 1940 N. 96
 1942 N. 125
 Totale clichés N. 1651
 clichés Mostra dei Quarant'anni 45
 N. 1696”³⁵⁹

Come abbiamo avuto modo di accennare all'inizio del paragrafo, oltre alla impresa abortita del 1946, l'idea di una storia dell'istituzione veneziana ritornerà centrale nel 1954 e poi ancora tra il 1961 ed il 1962. Un aggiornamento sulla storia della Biennale era sentito come un bisogno cogente, soprattutto a fronte delle numerose richieste da parte di istituzioni private e studiosi che sovente si rivolgevano all'archivio chiedendo informazioni circa la storia dell'istituzione espositiva. L'idea caldeggiata da Apollonio di una storia della Biennale sarebbe stata, nell'impianto, un importante aggiornamento dell'unico libro dedicato alla storia dell'ente uscito del 1932: *La Biennale di Venezia Storia e statistiche con l'indice generale degli espositori dal 1895 al 1932*; la possibilità di ragionare sulla storia dell'istituzione ed allestire in una pubblicazione parte del prezioso materiale

³⁵⁸ Lettera di Orio Vergani a Elio Zorzi, Milano, 19 aprile 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

³⁵⁹ “Elenco dei *clichés* di stampa al 20 marzo 1946, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

fotografico d'archivio avrebbe avuto i suoi riflessi anche per la storia del gusto. Come si evince dalle parole di Umbro Apollonio:

“Venezia, 11 settembre 1954

Caro Pallucchini,

si verifica con molta frequenza il caso di persone, studiosi, enti ed istituti culturali, i quali richiedono notizie ed informazioni sulla Biennale in genere e sulla sua storia in particolare.

Giova ricordare a tal proposito che il volumetto stampato nel 1932 col titolo “Storia e statistiche della Biennale” ha avuto un gran successo – tanto che attualmente esistono poche copie – ed è ottimamente servito ad illustrare quella che è la funzione della Biennale e quelle che sono le sue molteplici attività.

[...] Io ritengo che dopo più di mezzo secolo di esistenza, sia indispensabile che la Biennale pubblichi un volume che illustri la storia di tutte le sue attività. Tale volume, oltre ad articoli illustrativi sullo sviluppo dell’Ente, sulle sue vicende e su tutta la sua cronistoria, dovrebbe comprendere pure l’elenco di tutti gli artisti espositori dal 1895 in poi (elenco che possediamo già aggiornato a tutto il 1942); l’elenco generale degli artisti premiati a tutte le Biennali; la bibliografia generale delle Biennali; l’elenco diviso per anno delle Nazioni partecipanti; l’elenco delle Giurie; la statistica numerica generale degli artisti e delle opere; l’elenco generale delle vendite; l’elenco dei critici premiati ai “Concorsi per la critica”; l’elenco generale delle Mostre italiane all’estero, organizzate dalla Biennale, le statistiche dei visitatori, ecc.

Il materiale anche illustrativo (non soltanto di cronaca, ma pure di allestimento) di cui la Biennale dispone è così numeroso ed interessante che ne potrebbe uscire un volume non soltanto utile alla storia della Biennale, ma altresì alla storia del gusto.

Penso che un progetto del genere dovrebbe ottenere l’appoggio della Presidenza.

Cordiali saluti

Umbro Apollonio”³⁶⁰

Successivamente, nella stagione 1961-1962, in occasione dei sessantacinque anni di storia della manifestazione, su suggerimento di Wladimiro Dorigo, la Direzione della Biennale venne nella determinazione di approntare una storia dell’Ente: *La Biennale di Venezia 1895-1960*, progetto che rimase comunque incompiuto. Dorigo si sarebbe avvalso non soltanto dell’indispensabile collaborazione degli addetti ai vari settori dell’Ente, ma di un illustre *parterre* di personalità cui il capo Ufficio stampa si era rivolto per affidare la preparazione dei saggi monografici; oltre allo stesso Dorigo cui sarebbe spettato un saggio sui padiglioni nel tempo ed un altro pezzo di carattere generale dal titolo *La Biennale oggi, struttura, attività*, figuravano, prospetto alla mano, numerosi studiosi con le rispettive assegnazioni: a Bazzoni: *Le origini della Biennale*; a Dell’Acqua: *Un istituto di cultura internazionale – istituzioni e funzioni della Biennale*; a Piero Nardi: *Le origini, gli sviluppi, l’Ente Autonomo*; a Umbro Apollonio due contributi, rispettivamente: *Archivio Storico d’Arte Contemporanea* e *Le Mostre all’estero*; a Rodolfo Pallucchini o Sergio Bettini un saggio di cronaca artistica: *rassegna critico-storica delle Esposizioni*; a Emilia Zanetti: *festival della Musica*;

³⁶⁰ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 11 settembre 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

a Raul Radice: *il Festival del Teatro*; a Luigi Chiarini o alla coppia Castello-Paulon³⁶¹: *le Mostre cinematografiche rassegna critico-storica*.³⁶²

Lo stesso progetto prevedeva anche un secondo volume comprensivo di apparati e documenti dove avrebbe trovato posto una sezione dedicata ad aspetti gestionali ed amministrativi con un'esauriente elencazione di statuti, dirigenze, commissioni, una parte dedicata alla bibliografia sulla Biennale, a programmi e regolamenti delle trenta biennali, programmi delle mostre all'estero, premi della critica, elenchi di artisti e nazioni e relative presenze, elenchi delle opere vendute, statistiche dei visitatori, programmi delle mostre cinematografiche, programmi dei festival di teatro, programmi dei festival della musica.³⁶³ Scriveva a tal proposito Wladimiro Dorigo:

“Con questa pubblicazione la Biennale intende colmare una lacuna cui si era fatto fronte soltanto nel 1930 con il volume “Storia e statistiche”, in modo più articolato e vasto, si da offrire allo studioso, allo scrittore, al giornalista, all'artista un materiale di prima mano che illustri adeguatamente la molteplice vita dell'Ente.”³⁶⁴

Il programma editoriale di Dorigo non trascurava l'apparato fotografico che sarebbe stato molto ricco; secondo le annotazioni di Dorigo avrebbero trovato allestimento 100 immagini per la sezione *Allestimenti delle Biennali*, altre 100 per *Opere premiate e autori*, 100 per *Film premiati e autori*, 50 per *Le prime mondiali musicali e autori*, 50 per *I grandi spettacoli e autori*, ancora 50 per gli *Edifici della Biennale* e 50 tra *Manifesti ufficiali e altre pubblicazioni*, *Cerimonie*, *inaugurazioni*, *dirigenti*.³⁶⁵

³⁶¹ Flavia Paulon (1906-1987) entra in Biennale giovanissima grazie a Elio Zorzi di cui fu segretaria. Era addetta alle traduzioni poiché l'unica, in Biennale, a conoscere l'inglese. Nel 1932 Flavia Paulon si avvicinò con vivo interesse all'organizzazione della Mostra cinematografica e ne divenne presto una delle anime più brillanti. Oltre alla preparazione della Mostra del Film Documentario, Flavia Paulon era incaricata di curare i rapporti con i produttori italiani ed esteri e di collaborare alla ricerca e alla selezione dei film. A lei si deve l'ideazione dei Festival della Fantascienza di Trieste e quello del Film sull'Arte e biografie d'artista di Asolo (1973) ideate allo scopo di promuovere e difendere le rassegne minori d'arte cinematografica. Su Flavia Paulon si veda CASADORO (2006).

³⁶² “Volume di storia 1895-1960 - Appunto”, in ASAC, Fondo Storico, raccolta di deposito, busta 4231, fascicolo: Storia e statistiche della Biennale.

³⁶³ “Volume di storia 1895-1960 - Appunto”, in ASAC, Fondo Storico, raccolta di deposito, busta 4231, fascicolo: Storia e statistiche della Biennale.

³⁶⁴ Lettera di giro di Wladimiro Dorigo indirizzata a Filippo Sacchi, Venezia, 3 gennaio 1962, in ASAC, Fondo Storico, raccolta di deposito, busta 4231, fascicolo Storia dell'Ente. Lettere simili furono inviate a Guido Perocco, Giulio Cesare Castello, Raul Radice, Alberto Mantelli, Emilia Zanetti, Emilio Chiarini, Rodolfo Pallucchini, Mario Gadda Conti, Guido Maria Gatti, Ivi. È del 1962 il libro memorialistico di Romolo Bazzoni, con la prefazione di Pallucchini, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso, 1962. V'è più di qualche corrispondenza con il progetto di Dorigo e basta una scorsa dell'indice per rilevare analogie nell'impianto storico e negli apparati. Cfr. BAZZONI (1962) È invece del 1968 il libro di Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 from salon to goldfish bowl*, New York, Graphic Society Ltd. che si avvale della collaborazione di Umbro Apollonio e Sergio Pozzati dall'Archivio della Biennale. Cfr. ALLOWAY (1962).

³⁶⁵ “Volume di storia 1895-1960 - Appunto”, in ASAC, Fondo Storico, raccolta di deposito, busta 4231, fascicolo: Storia e statistiche della Biennale.

Capitolo terzo

3. Il rapporto Biennale-UNESCO ed il ruolo dell'archivio nella divulgazione della fotografia d'arte contemporanea

3.1 La politica internazionale della Biennale di Venezia ed i rapporti con l'AICA

La politica internazionale propugnata con efficacia dalla Biennale, tale almeno ci appare oggi, si rivela strategica nel processo di collocazione e di riconoscimento dell'archivio a livello mondiale; la prima relazione per la fissazione di questa istanza è il rapporto intessuto tra la Biennale di Venezia e l'AICA (Associazione Internazionale Critici d'Arte)³⁶⁶.

Si suole attribuire ad Umbro Apollonio, peraltro legato all'AICA³⁶⁷ da una carica direttiva, il merito di aver avviato quell'operazione diplomatica così importante per il riconoscimento della credibilità e della funzione dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, allorché, nel 1954, la Sezione Italiana dell'AICA votò lo statuto della stessa divisione nazionale, discusse sulla condizione professionale del critico d'arte ed espresse un giudizio positivo di buon grado sul fatto che la Biennale avesse voluto che un rappresentante dell'AICA entrasse a far parte della sottocommissione per le arti figurative. Per quanto riguardava la "missione" che potremmo definire "dell'educare istruendo", si era presa, nella stessa sessione, l'iniziativa di "promuovere corsi di conferenza sull'arte contemporanea nei Licei Classici e negli Istituti di istruzione artistica."³⁶⁸

Vorrei a questo proposito sottolineare che l'azione di propaganda e divulgazione dell'arte contemporanea ovvero quel tentativo di stabilire un ponte linguistico ma soprattutto visivo tra gli studi scientifici e la gente comune, adottando un linguaggio il più possibile essenziale, era stato il principio ispiratore di certune iniziative editoriali dell'Ente. In particolare, l'iniziativa concertata tra

³⁶⁶ AICA (Association international des critiques d'art) dalla sua creazione (Congresso del 1948 e 1949 presso la sede UNESCO di Parigi) si era riunita in diverse assemblee generali (Parigi 1949, Venezia, 1950, La Haye Amsterdam, 1951, Zurigo, Bâle e Losanna, 1952, Dublino, 1953, Istanbul 1951, 1953, 1954) e annovera tra i suoi massimi dirigenti: Paul Fierens, Lionello Venturi, Raymond Cogniat, Herbert Read, James Johnson Sweeney, Pierre Courthion, Jorge Romero Brest, Gille Delafon, Walter Kern. Tra gli scopi dell'Organizzazione v'era lo sviluppo della cooperazione intellettuale nel campo dell'architettura, delle arti plastiche, grafiche e applicate; tutelare l'interesse morale e professionale del critico d'arte, facilitare l'informazione e lo scambio artistico internazionale. L'Organizzazione si prefiggeva il compito di facilitare l'acquisto di libri e pubblicazioni d'arte al fine di potenziare l'Ufficio di informazione artistica internazionale per la diffusione e divulgazione di cataloghi e periodici d'arte. Dalla sua istituzione erano state distribuite 90.000 pubblicazioni. Prospetto tratto da UNESCO (1956a), 9c/ADM/15, Appendice 13.

³⁶⁷ Il primo Congresso internazionale dei critici d'arte si tenne a Parigi nel 1949. Nella stessa seduta M. Francastel aveva fatto presente l'importanza della costituzione di archivi d'arte contemporanea. Particolare desunto da una lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁶⁸ Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea e l'Ufficio stampa dell'Ente Biennale di pubblicare degli opuscoli di propaganda mediante un connubio tra testo e immagini al fine di illustrare momenti e questioni dell'arte esposti in mostra, aveva anche l'obiettivo di formare un'opinione pubblica di massa. Gli *opuscoli di propaganda* avevano avuto una diffusione davvero capillare nel territorio ed erano stati diramati, oltre che nelle stazioni turistiche – interessante sarebbe, a questo proposito, lo studio dei rapporti tra La Biennale e l'Ente Nazionale Italiano per il Turismo (ENIT) – anche e soprattutto negli Istituti di istruzione di ogni ordine e grado.³⁶⁹

Nella seduta dell'AICA del 1954, si ravvisò la necessità di risolvere le questioni, oramai divenute cogenti, della stampa quotidiana e periodica, del critico d'arte; l'assemblea aveva votato per definire e garantire, “sul piano morale ed economico, le condizioni professionali del critico”.³⁷⁰

Tornando alla disamina del documento succitato, Apollonio ebbe premura di informare Ponti che, durante la quinta Assemblea Generale dell'AICA (Dublino, luglio 1953)³⁷¹, si era trattato degli “archivi d'arte contemporanea” e, nei termini di una mozione posta da Argan, Braat, Cogniat, Courthion, Fierens, Newton, Pedrosa, Sweeney, l'AICA aveva deciso la costituzione degli archivi d'arte contemporanea e di procedere alla raccolta della documentazione pertinente allo scopo qui riproposto:

“Gli archivi raccoglieranno il materiale dal 1900. Ogni anno una commissione superiore dell'AICA, composta da sette membri: i signori Francastel, Venturi, Fierens, Read, Sweeney, Braat, Schmidt, più un rappresentante dell'Associazione delle Arti Plastiche, deciderà quale parte degli archivi costituiti sul piano nazionale dovrà essere internazionalizzata, cioè inviata al Centro internazionale che sarà designato. L'AICA propone di iniziare delle vaste inchieste su movimenti essenziali dell'arte del XX secolo. Fin d'ora mette allo studio il Cubismo, sotto la responsabilità di M. Francastel, e il Futurismo, sotto la responsabilità di Argan.

L'AICA inoltre si augura di coordinare l'istituzione di cataloghi dei maestri dell'arte contemporanea e accetta la proposta della sezione italiana di assegnare alcuni dei suoi cinque premi annuali per la critica d'arte ai concorsi aperti ai lavori di documentazione sistematica.

Domanda a ciascuna sezione nazionale: 1) di trovare una istituzione pubblica o privata che possa servire di sede nazionale per la documentazione; 2) di studiare nel più breve tempo possibile dei modelli di schede tipo fra le quali la commissione superiore farà la sua scelta; 3) di far conoscere tutti i

³⁶⁹ Mi riferisco agli opuscoli: *Maestri d'oggi* (1958); e fuori della nostra cronologia di riferimento: *Il Futurismo e il suo tempo* (1960), *Arte d'oggi alla XXXI Biennale* (1962); *Arte d'oggi alla XXXII Biennale* (1964), *Artisti italiani del nostro secolo* (1966); *Linee della ricerca contemporanea* (1968).

³⁷⁰ Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁷¹ Rodolfo Pallucchini aveva proposto a Giovanni Ponti di mandare Apollonio alla V Assemblea Generale dell'AICA ma, a causa delle ristrettezze finanziarie in cui versava l'Ente, non era stato possibile provvedere all'organizzazione del viaggio. Lettera di Rodolfo Pallucchini a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

suggerimenti tendenti al funzionamento del centro internazionale e dei centri nazionali, così come alla pubblicazione eventuale dei documenti raccolti sotto forma di annuario.”³⁷²

Sempre dalla lettera di Apollonio a Ponti si apprende che per Giulio Carlo Argan, presidente della Sezione Italiana e relatore per la questione degli archivi d’arte contemporanea, il problema economico che attanagliava le istituzioni per l’arte poteva essere risolto con:

“la pubblicazione di annuari, che dovrebbero essere pubblicati ogni anno, nei quali sarebbero raccolte le opere eseguite dagli artisti più importanti come le esposizioni alle quali hanno partecipato e la loro bibliografia [...]. La documentazione sarebbe raccolta dalle sezioni nazionali con una collaborazione collettiva. Le sezioni dovrebbero stabilire la lista degli artisti di cui si dovrà tener conto negli archivi.”³⁷³

Ancora dalla succitata lettera di Apollonio si evince che per Raimond Cogniat, presidente della Sezione Francese, gli archivi dovevano essere presenti e dotati di mezzi di diffusione e speciali accordi per una sinergia erano in corso con la Biblioteca dell’Istituto d’Arte e di Archeologia di Parigi; che la creazione, nel quadro delle attività dell’“École pratique des hautes études” alla Sorbona e del “Centre de Recherches de Psychologie comparative” diretto da Francastel e M. Meyerson, avrebbe, secondo i progetti, permesso la pubblicazione di studi in collaborazione con l’AICA che, a sua volta, avrebbe ottenuto facilitazioni dall’UNESCO, con un sostegno materiale concreto; che Francastel aveva proposto un piano di lavoro dettagliato nel quale avrebbero dovuto partecipare tutte le sezioni per:

“l’invio di un catalogo di ogni esposizione organizzata; invio di un micro-film negativo di ogni opera esposta, dal quale il centro potrà in seguito procurare delle positive a prezzi molto bassi; inventario delle fonti dell’arte contemporanea dal 1900; messa allo studio di qualcuno dei problemi fondamentali dell’epoca (cubismo, espressionismo, ecc.); documentazione personale riguardante i grandi artisti.”³⁷⁴

L’assemblea romana dell’AICA, per voce di Giulio Carlo Argan, aveva sostenuto la creazione degli archivi d’arte contemporanea garantendo che il nuovo archivio d’arte avrebbe trovato posto presso l’Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte di Roma, allora diretto da Bertini Calosso.

L’assenza di Apollonio pesò non poco da un punto di vista diplomatico, mentre Rodolfo Pallucchini affermava che: “soltanto ad esso (l’archivio) doveva spettare l’incarico di svolgere simile

³⁷² Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁷³ Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁷⁴ Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

attività.”³⁷⁵ Umbro Apollonio, dal canto suo, ottenne conferma della opportunità di mantenere sempre più stretti e frequenti rapporti con tutte le associazioni e con tutti gli ambienti culturali, nazionali ed internazionali. La possibilità di un’intesa e di una collaborazione con le istituzioni parve l’unica cosa certa; Apollonio aveva cercato di mediare le diverse posizioni emerse, proponendo che, anziché stabilire doppioni, il potenziamento dell’archivio della Biennale potesse rappresentare davvero una soluzione vincente.

In un passaggio successivo, sempre rivolgendosi al senatore Ponti, Apollonio ebbe a dire:

“ho tratto ancora una volta la convinzione come sia necessario potenziare l’Archivio nell’interesse della Biennale stessa, perché un istituto qualificato, attivo, operante (non solo quale biblioteca e sede di studio e ricerca, ma proprio quale sede di conferenze, lezioni, convegni, ecc.) non potrà che accrescere prestigio all’ente veneziano e facilitarlo nei suoi compiti. L’attività pubblica della Biennale perno che si avvantaggerebbe ad essere costantemente integrata con una attività dell’Archivio, cioè di un Istituto che divulghi, affermi, faccia conoscere l’arte contemporanea e metta a disposizione di tutti gli strumenti di studio e di ricerca meglio adeguati.”³⁷⁶

Per meglio far intendere come le stesse allarmanti considerazioni riguardo lo stato dell’archivio della Biennale fossero state manifestate da Apollonio in diverse riprese, devo riferire che mi sono imbattuto in un’altra missiva del conservatore – questa volta indirizzata al presidente della Biennale d’Arte Angelo Spanio – che, a pochi mesi di distanza dalla lettera succitata, continuava ad additare lo scarso interesse per le condizioni disagiate in cui versava l’archivio; era da poco passato il momento della vernice della XXVII Biennale d’Arte, e questi sarebbero stati i giorni opportuni, per la Biennale, di accogliere critici e artisti d’ogni parte del mondo per “far loro conoscere l’ingente prezioso materiale di cui dispone e l’attività che svolge nell’interesse della cultura. Dover rinunciare a ciò, vuol dire anche perdere quei vantaggi che da simile propaganda ne sarebbero potuti derivare.”³⁷⁷

³⁷⁵ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Data la situazione in cui versava l’archivio, nella stessa lettera, Pallucchini vedeva come unica soluzione soltanto la chiusura dell’Istituto. A partire dal 1 febbraio 1954 la sala di lettura dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea sarebbe rimasta chiusa al pubblico sino a data da destinarsi per ragioni di ordine tecnico. Pare che per l’organizzazione della XXVII Biennale, gli ambienti dell’archivio e la stessa sala di lettura sarebbero stati destinati a tale impiego. “Chiusura temporanea dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale - Copia”, (s.d.), collocabile al febbraio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁷⁶ Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Vorrei precisare che il progetto di un archivio come organismo attivo, *laboratorio*, così come lo aveva pensato Apollonio, si concretizzò effettivamente nella stagione 1972-1978 sotto la direzione di Wladimiro Dorigo, succeduto a Umbro Apollonio al ruolo di conservatore dell’ASAC. Cfr., DORIGO (1975), DORIGO (1976). Le complete regolamentazioni delle attività della Biennale sono descritte nelle pagine dei quattro *Annuari*, a cura dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee, editi dal 1975 al 1982.

³⁷⁷ Lettera di Umbro Apollonio a Angelo Spanio, Venezia, 12 luglio 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

Non mancava poi un accenno prezioso di Apollonio per una nuova visione della Biennale. Egli concepiva la riforma dell'istituzione come una fondamentale ripresa di coscienza del ruolo di uno dei maggiori enti artistici e culturali al mondo:

“Di fronte alla concorrenza che le manifestazioni della Biennale si vedono opporre a Milano, a Torino, a Roma, credo che sia opportuno svolgere un'azione più che mai intensa per non perdere quel primato che la Biennale si è acquistata con la serie gloriosa delle sue manifestazioni e quel credito che ha ottenuto all'estero negli ultimi anni.

Ritengo inoltre che mostre della mole e qualità di quelle fatte a Roma (Picasso), a Milano (Van Gogh, Picasso e prossimamente Rouault), a Torino (Chagall e prossimamente gli espressionisti tedeschi), debbano formare il nucleo principale della Biennale veneziana (e bisognerà agire tempestivamente, senza lasciarsi sfuggire alcuna iniziativa altrui, bensì prevedendola), e che attorno a questo centro sia sufficiente che la sezione italiana comprenda appena una ventina di salette personali per invito: queste porterebbero alla tanto discussa rotazione un modo naturale, perché è chiaro che un artista, dopo aver esposto una trentina di opere, può rimanere assente dalla Biennale per alcune Biennali successive. Nell'interesse di questa riforma dovrebbe [...] accompagnarsi una più chiara e articolata struttura dei singoli uffici, andrebbe compreso pure quel chiarimento di rapporti tra la Segreteria generale ed il Conservatore dell'Archivio Storico [...]. Varrebbe poi la pena di considerare se l'Archivio, anziché distrarre fondi dai bilanci delle singole manifestazioni, non fosse il caso di ottenere un finanziamento a parte, come quello che si stabilisce per i festival e per l'esposizione. Penso che sarebbe augurabile avere un bilancio unico per spese generali (personale, cancelleria, manutenzione, ecc.) e preparare un budget particolare perché ogni settore possa svolgere convenientemente le sue funzioni.”³⁷⁸

Dalla lettura di un appunto di Giovanni Ponti è plausibile ipotizzare che, da una parte, le pressioni avanzate da Pallucchini a Giovanni Ponti e che dall'altra, il ruolo centrale giocato da Apollonio, avessero sortito un effetto positivo per la ridefinizione dei ruoli, nel panorama italiano dell'Associazione dei critici d'arte, con il superamento della frizione Roma-Venezia sulla questione degli archivi d'arte contemporanea.³⁷⁹ Dalla lettura della lettera di Apollonio a Giovanni Ponti si arguisce che Argan, probabilmente avendo recepito le istanze di Apollonio, dava al critico triestino il suo benestare circa la “possibilità di avocare alla Biennale il compito deciso all'ultimo congresso dell'AICA”³⁸⁰, a favore cioè di una soluzione di collaborazione tra la Biennale e l'Istituto di Archeologia e di Storia dell'Arte, a patto che la Biennale avesse garantito “locali, personale e mezzi per dar vita ad una speciale sezione dedicata all'Arte italiana coordinata, nei metodi di ricerca e

³⁷⁸ Lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti, Venezia, 16 gennaio 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁷⁹ Ho rinvenuto l'appunto di Giovanni Ponti che autorizzava l'iniziativa: “Il prof. Apollonio può rispondere in senso affermativo: per la spesa si dovrà contare intanto sull'aumento dei contributi proposto per la nuova legge. Ponti”, Appunto per il presidente, Ministro Ponti di Umbro Apollonio, Venezia, 20 febbraio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Lo stesso documento reca un appunto manoscritto e autografo di Giovanni Ponti.

³⁸⁰ Lettera di Umbro Apollonio a Giovanni Ponti, Venezia, 3 febbraio 1954, ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

catalogazione del materiale, alle direttive [...] concordate coi colleghi stranieri.”³⁸¹ Questa ipotesi, scriveva l’Argan, sarebbe stata l’unica condizione ragionevole e forte per poter appoggiare la Biennale anziché l’Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte.³⁸² Rimaneva da risolvere un unico nodo: il collegamento Archivio-Università:

“collegamento che, dal mio punto di vista, è essenziale. Ma potremmo vedere di trovare una soluzione: lasciando eventualmente all’Istituto di Archeologia la funzione di centro di ricerche e all’Archivio della Biennale quella di centro di raccolta. In altri termini, e parlando con quella chiarezza che la nostra amicizia giustifica e impone: non posso accettare di sacrificare l’iniziativa dell’Archivio solo per non creare un contraltare a un ente già esistente, ma sono sempre disposto a discutere un piano che assicuri alla iniziativa dell’AICA, sia pure nell’inquadratura dell’Archivio della Biennale, un efficace e concreto appoggio.”³⁸³

Per concludere la vicenda, Umbro Apollonio, in una lettera dattiloscritta dell’8 marzo 1954, scriveva ad Argan confermando gli intendimenti:

“sono lieto di comunicarti che il nostro Presidente è perfettamente d’accordo di assicurare all’iniziativa dell’AICA ogni appoggio nell’ambito dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale. Ora è necessario conoscere come precisamente deve essere attuata e sviluppata questa sezione che per il momento si limita al futurismo, conoscere cioè i metodi di catalogazione del materiale e le direttive concordate da Francastel.”³⁸⁴

L’aver rinvenuto, tra le carte d’archivio, copia dello Statuto dell’Associazione “Les amis de l’art”³⁸⁵ (“Gli amici dell’arte”) suffraga lo stesso intendimento di apertura allo scambio intellettuale tra le diverse istituzioni di cultura. La novità essenziale per l’Associazione fondata a Parigi l’indomani della Liberazione (nel dicembre 1944), era di sviluppare e favorire l’educazione artistica, allargando il più possibile il messaggio al grande pubblico; ancora, all’articolo 1 dello Statuto risulta chiara la prospettiva:

“favoriser par tous les moyens un accroissement de la culture artistique générale sans les divers milieu sociaux, permettre la compréhension et la propagation des multiples recherches de l’art contemporain,

³⁸¹ Lettera di Giulio Carlo Argan a Umbro Apollonio, Roma, 26 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁸² Lettera di Giulio Carlo Argan a Umbro Apollonio, Roma, 26 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁸³ Lettera di Giulio Carlo Argan a Umbro Apollonio, Roma, 26 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁸⁴ Lettera di Umbro Apollonio a Giulio Carlo Argan, Venezia, 8 marzo 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁸⁵ Copia dello Statuto dell’Associazione “Les Amis de l’Art”, (s.d.) collocabile al dicembre 1944, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

préservet et faire connaître le patrimoine artistique national, favoriser les échanges spirituels entre Paris, la province et l'étranger.”³⁸⁶

Lo sforzo di questo impianto culturale era senz'altro una premessa e, per certi versi, il contesto fertile e costitutivo anche per la futura politica culturale della Biennale di Venezia. Nonostante Pallucchini fosse deciso a mantenere La Biennale – Ente a tutti gli effetti governativo – il più possibile lontana da interessi di posizione, fa al caso nostro la premura osservata dal cattedratico alla proposta avanzata da Vittore Branca – capo della Divisione Arti e Lettere dell'UNESCO – di convocare a Venezia, sotto gli auspici dell'UNESCO, l'Associazione Internazionale di Artisti (altrimenti detta “Conferenza internazionale degli artisti”):

“7 ottobre 1951

Caro Pallucchini,

faccio seguito alla lettera ufficiale del 28 settembre, con questa di carattere assai riservato e amichevole per segnalarti una possibilità cui sto lavorando.

Come tu sai, l'Unesco sta facendo una vasta richiesta per studiare i mezzi di creare un'associazione internazionale di artisti: e una delle conclusioni del Congresso di Venezia sarebbe proprio essere la varazione (sic) di tale associazione, io vorrei tentare di far decidere che l'assemblea internazionale degli artisti avesse sede proprio a Venezia, presso la Biennale.

Temo che una scelta simile, date le transizioni della Biennale possa essere legittimamente caldeggiata: e d'altra parte possa essere un notevole vantaggio per voi, tale da poter giustificare da parte del Governo del Comune e di altri enti locali anche aiuti nazionali.

Non si tratta più di un congresso che arriva e se ne va nel giro di qualche giorno, ma di fare di Venezia il centro di tutti, il movimento organizzativo degli artisti, ti sarei grato se sempre con la massima riservatezza e con carattere personale, mi volessi far conoscere la tua opinione. [...]

tuo Vittore Branca”³⁸⁷

Proposta alla quale Pallucchini rispose con il tatto e la cautela tipiche della diplomazia, non celando tuttavia un certo imbarazzo:

“[...] Ora la mia prima preoccupazione sarebbe quella di tenere la Biennale lontana da ogni bega e da ogni discussione, poiché essa, come Ente ufficiale e per così dire governativo, non può prendere posizione e deve, di conseguenza, mantenersi imparziale. Per queste ragioni la Biennale dovrebbe rimaner estranea a questa Associazione. Potrà sempre però trovare il modo di collaborare ed aiutare le iniziative che la nuova società sarebbe per prendere. Mi rendo conto che sarebbe molto importante per Venezia essere il centro del movimento organizzativo degli artisti, e per questo non mi sento di scartare l'idea che tale Associazione sia posta qui. Bisognerà però agire in modo da neutralizzare le “ambizioni” del Neri e del suo Sindacato, e fare in modo che l'Associazione sia diretta da persone assennate [...].”³⁸⁸

³⁸⁶ IBIDEM.

³⁸⁷ Lettera di Vittore Branca a Rodolfo Pallucchini del 7 ottobre 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6. Vittore Branca stava lavorando alla organizzazione della “Conferenza internazionale degli artisti”, conferenza che poi si sarebbe tenuta proprio a Venezia dal 22 al 28 di settembre del 1952.

³⁸⁸ Lettera di Rodolfo Pallucchini indirizzata a Vittore Branca, Venezia, 22 ottobre 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

La Conferenza internazionale degli artisti (primogenitrice di quella che sarà, dal 1954, l'“Associazione internazionale d'arti plastiche”³⁸⁹) organizzata, sotto gli auspici dell'UNESCO, a Venezia nel settembre del 1952³⁹⁰, aveva istituito una Commissione provvisoria che, in accordo con le associazioni nazionali degli artisti dei differenti paesi firmatari, sarebbe stata incaricata di stilare un programma di attività, e – sulla base dello statuto provvisorio elaborato per la Conferenza del 1952 – di formulare una proposta di ordinamento definitivo, nonché di organizzare la prima Assemblea generale dell'Associazione. Riunitasi a Venezia dal 28 settembre al 3 ottobre 1954, dopo aver sottoscritto lo statuto e lavorato minutamente ad un fitto programma di attività, l'Assemblea annunciava tra i principali propositi: la progressiva definizione della professione dell'artista, l'abolizione delle tasse doganali per le opere d'arte degli artisti viventi, l'attribuzione di borse di studio, l'adozione di politiche culturali sotto la stella della “sintesi tra le arti”³⁹¹, la regolamentazione dei concorsi internazionali, la difesa del diritto d'autore, ancora la concessione di sgravi e facilitazioni per la creazione di *ateliers* e di residenze per artisti, la partecipazione degli artisti all'educazione artistica e la creazione di archivi fotografici di opere d'arte. Su quest'ultimo punto, l'Associazione, pur non disponendo dei fondi necessari alla costituzione di un vasto archivio fotografico, per non tradire il proposito, seppur su scala modesta, aveva chiesto a ciascun Comitato nazionale la trasmissione di cinque fotografie (dalla notevole efficacia rappresentativa) sui diversi

³⁸⁹ L'“Associazione internazionale d'arti plastiche” aveva tra gli scopi di stimolare la cooperazione culturale internazionale tra gli artisti di tutti i paesi, di tutelare, aiutare, difendere la situazione economica e sociale degli artisti sul piano internazionale. Prospetto tratto da UNESCO (1956b), p. 1, *Conférence Générale, Neuvième session, Commission administrative, Annexe I Dixième liste d'Organisations internationales non gouvernementales ayant sollicité leur admission au bénéfice des arrangements consultatifs*, 9C/ADM/17, Appendice 5, Conseil International des musées, Nouvelle Delhi, 5 novembre - 5 décembre 1956.

³⁹⁰ Sarà utile riportare la notizia diffusa dall'ANSA l'indomani della decisione di affidare alla Biennale di Venezia l'organizzazione del “Congresso internazionale degli artisti”: “L'Unesco affida alla Biennale di Venezia l'organizzazione del Congresso internazionale degli artisti a Venezia. Per decisione dell'UNESCO il Congresso internazionale degli artisti sarà tenuto a Venezia nell'estate del 1952, e la sua organizzazione viene affidata alla Biennale di Venezia. Questa decisione si ricollega alla determinazione presa dall'UNESCO nella sua Conferenza annuale del 1950 di convocare un primo Congresso mondiale degli artisti, e di dargli per sede New York. Per ragioni di carattere organizzativo, la città di New York ha dovuto declinare la designazione, e allora altri Stati si sono offerti di ospitare il Congresso e di assumerne l'organizzazione. La Biennale di Venezia si è naturalmente affrettata a porre la sua candidatura, con l'appoggio del Governo italiano, e dopo lunghe e laboriose trattative, condotte dal segretario generale Rodolfo Pallucchini, la sua offerta è stata accolta. Sulla scelta di Venezia ha pesato non solamente il prestigio internazionale della Biennale, e l'esperienza da essa acquisita nell'organizzazione di numerosi congressi nel corso della sua esistenza, ma anche il fatto che il Congresso terrà le sue riunioni mentre sarà aperta la XXVI Biennale internazionale d'arte. In tal modo mentre le opere più significative degli artisti di tutto il mondo saranno esposte nei padiglioni della Biennale, accanto ad esse si riuniranno centinaia di artisti, invitati da tutte le Nazioni del mondo, per discutere i più importanti problemi relativi alle condizioni internazionali dell'arte, ed alla sua situazione in relazione ai problemi caratteristici del nostro tempo.” ANSA n. 12: “L'UNESCO affida alla Biennale di Venezia l'organizzazione del Congresso internazionale degli artisti”, Roma, 5 luglio 1951, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 12. La Conferenza si tenne dal 22 al 28 settembre 1952 a Palazzo dei Dogi e all'Isola di San Giorgio, *Conférence Internationale des Artistes*.

³⁹¹ L'associazione aveva raccomandato e vivamente incoraggiato la collaborazione tra pittori scultori e architetti “en vue de la recherche d'une communauté d'idées sans la réalisation de leurs œuvres”, quello che poi per Le Corbusier sarà denominato il “chantiers de synthèse”. UNESCO (1954), *Unesco et son programme X: Arts et Lettres*, p. 26.

momenti e periodi dell'attività di quindici artisti individuati tra pittori, scultori ed incisori, il tutto accompagnato da un loro breve profilo biografico.³⁹²

Rodolfo Pallucchini, sotto forma di appunto da indirizzare all'emissario che avrebbe dovuto rappresentare Venezia alla seduta londinese dell'ICOM (International Council of Museums)³⁹³, aveva manifestato la necessità di regolare il flusso delle mostre d'arte antica in Europa, spostando poi subito l'ago della bilancia su di un'urgenza: l'arte moderna. Conveniamo sull'intendere "moderna" l'arte contemporanea di allora, la quale arte, non aveva da ragionare sul limitare il numero delle mostre, dato che "le opere moderne possono sfilare i viaggi molto meglio di quelle antiche"³⁹⁴ e "d'altra parte bisogna incrementare le esposizioni d'arte moderna in quanto esse servono a diffondere la conoscenza di essa"³⁹⁵.

Non è obiettivo di questo studio tracciare una storia dell'AICA: ma una relazione di Umbro Apollonio indirizzata a Giovanni Ponti sull'attività di un Congresso della succitata Associazione, (Amsterdam, luglio del 1951) accende un'ulteriore spia sulla storia istituzionale dell'Ente e fornisce dettagli sulla politica culturale intrapresa. Riferisce Apollonio che nella seduta danese dell'AICA ci si era occupati dei "rapporti tra la storia e la critica d'arte, la psicologia dell'arte, l'organizzazione di esposizioni temporanee in Musei, il diritto di riproduzione delle opere d'arte, il diritto d'autore

³⁹² UNESCO (1956b), pp. 1-2.

³⁹³ Rodolfo Pallucchini, "Appunto per il Prof. Izzo. Per la seduta dell'ICOM di Londra", Venezia, 15 luglio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

³⁹⁴ Rodolfo Pallucchini, "Appunto per il Prof. Izzo Per la seduta dell'ICOM di Londra", Venezia, 15 luglio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

³⁹⁵ Rodolfo Pallucchini, "Appunto per il Prof. Izzo Per la seduta dell'ICOM di Londra", Venezia, 15 luglio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

per i critici d'arte, ancora dell'arte astratta e l'architettura moderna e che gli interventi dei conferenzieri italiani convenuti (Venturi, Argan, Nicco Fasola, Luzzatto) erano stati applauditi³⁹⁶.

In un passo successivo della corrispondenza Apollonio rendiconta Ponti sul voto concernente la regolamentazione delle esposizioni, tema trattato al Congresso ICOM di Londra del 1950. In quella sede il Congresso dell'AICA si augurava che:

“[...] una organizzazione internazionale sia costituita al fine di ottenere un giusto equilibrio tra i benefici culturali promossi dalle esposizioni e il sacro dovere di conservare il patrimonio artistico dell'umanità. Il voto conclude auspicando che, a compenso delle restrizioni indispensabili per lo spostamento dei capolavori antichi, siano moltiplicate le esposizioni d'arte moderna. [...]”³⁹⁷

Tornando invece alle succitate parole di Rodolfo Pallucchini, si ravvisa in esse più di un indirizzo di metodo. Egli, di fronte alle osservazioni mosse alla Biennale veneziana dagli svizzeri (lo si rileva proprio dalla lettura di questo scritto, sotto forma di appunto) che, riferendosi alla Biennale, imputavano a Venezia un presunto monopolio che “muove ogni due anni larghe collezioni d'arte moderna”³⁹⁸, rispondeva con un certo qual vezzo che l'iniziativa perseguita dall'Ente era proprio quella di “favorire ogni possibilità di scambio dell'arte moderna e contemporanea.”³⁹⁹

³⁹⁶ Lettera di Umbro Apollonio a Giovanni Ponti, Venezia, 17 luglio 1951 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Dallo stesso documento si apprende che, in seguito a votazione dei membri presenti, erano stati eletti a far parte del Comitato: René Huyghe, Jaffé, Gauthier e Umbro Apollonio. In occasione del soggiorno estero, Apollonio visitò a Parigi la mostra di Soutine alla Galleria Granoff e parlava a Ponti dell'utilità di considerare, nell'eventualità di futuri progetti espositivi dedicati allo stesso artista, le opere esposte a quella mostra. Al fine della nostra trattazione reputo interessante una frase relativa ad un metodo di lavoro del critico d'arte, sulla fotografia: “Tra le altre mostre visitate mi è sembrata oltremodo interessante quella di Soutine alla Galleria Granoff: se si dovesse realizzare, secondo il progetto, la mostra di Soutine nel 1952, bisognerebbe tener presenti queste opere. Attendo ora di ricevere le fotografie delle opere esposte. Ho preso contatto inoltre con altri direttori di gallerie e con critici e studiosi d'arte, interessandoli sia alle attività in genere della Biennale, sia a quella particolare dell'Archivio. Ho ricercato pure appoggi e indicazioni per una eventuale mostra di Odilon Redon. Durante la breve sosta a Bruxelles ho visitato i Direttori di “Les Art Plastiques” e di “Les Beaux Arts”, che mi hanno assicurato tutto il loro appoggio. [...] Ad Amsterdam, oltre a partecipare ai lavori del Congresso dell'AICA, ho avuto cura di avvicinare il maggior numero di persone. Posso dirle che da tutti questi contatti è emerso ancora una volta come la Biennale sia vista dovunque con la massima simpatia, sia seguita in tutte le sue manifestazioni col massimo interesse, sia apprezzata e riconosciuta in modo veramente eccezionale. Tant'è vero che la Presidenza dell'AICA propose che l'Assemblea generale dell'Associazione si tenesse nel 1952 di nuovo a Venezia in coincidenza con l'Esposizione della Biennale. In nome della Biennale aderii in linea di massima alla proposta; ma questa fu poi superata dall'offerta avanzata dal rappresentante svizzero, che insistette per avere l'Assemblea nel suo Paese.” Cfr. Lettera di Umbro Apollonio a Giovanni Ponti, Venezia, 17 luglio 1951 in ASAC, Fondo Storico, Serie 3.6.2.2 Corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁹⁷ Lettera di Umbro Apollonio a Giovanni Ponti, Venezia, 17 luglio 1951 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2 Corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

³⁹⁸ Rodolfo Pallucchini, “Appunto per il Prof. Izzo Per la seduta dell'ICOM di Londra”, Venezia, 15 luglio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3 miscellanea 1928-1978, busta 6.

³⁹⁹ Rodolfo Pallucchini, “Appunto per il Prof. Izzo Per la seduta dell'ICOM di Londra”, Venezia, 15 luglio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3 miscellanea 1928-1978, busta 6.

3.2 Il ruolo della “corrispondenza fotografica” tra la Biennale e l’UNESCO

Nell’introdurre il proficuo rapporto di cooperazione culturale⁴⁰⁰ tra la Biennale di Venezia e l’UNESCO⁴⁰¹ incentrato sugli argomenti della fotografia per l’arte come linguaggio perfettamente inserito nella storia della Biennale e, sulla scorta dei documenti di prima mano rinvenuti nei diversi fondi dell’ASAC, compulsati ed interrogati per essere presentati in questa sede occorrerà ricordare che, nel contesto storico di riferimento, l’Italia aveva aderito all’Organizzazione delle Nazioni Unite il 14 dicembre 1955⁴⁰².

Un salto indietro, di circa cinque anni, ci riporta al biennio 1949-1950 ed al valore del concetto di cooperazione culturale avviato dall’Ente veneziano con l’organismo internazionale succitato. L’intendimento era stato ben compreso da Rodolfo Pallucchini personalmente interessato, nel pieno esercizio delle sue funzioni, all’invio di materiale fotografico riprodotto opere d’arte al fine d’illustrare quello che doveva essere il *Catalogue de reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1950*.⁴⁰³

Si trattava di un catalogo-elenco – era la riedizione del primo, pubblicato nel 1949⁴⁰⁴ – con le illustrazioni delle più importanti opere d’arte contemporanea che erano state riprodotte con raffinatezza a colori e realizzate dal 1860 al 1950: il passo mediano verso il concetto di “volgarizzazione” della fotografia di riproduzione delle opere d’arte, la sua trasformazione e capillare diffusione e conoscenza resa accessibile a studenti, studiosi ed amatori d’arte in ogni parte del mondo.

Nella campagna pubblicitaria dell’iniziativa editoriale, mediante soffietti e prospetti apparsi negli organismi di stampa ufficiale dell’UNESCO (il suo bollettino), ma anche in quotidiani e periodici di mezzo mondo, l’Organizzazione delle Nazioni Unite per l’educazione, la scienza e la cultura, parlava espressamente di “duty-free art”⁴⁰⁵ che sottendeva, certo, la libera circolazione di ogni tipo di arte (sia essa intesa come “opera” o come manifestazione artistica o prodotto dell’ingegno e della creatività umana), ma faceva pure riferimento anche al cambiamento radicale della fruizione della stessa.

⁴⁰⁰ Il tema della cooperazione con le principali istituzioni d’arte e cultura è la testimonianza di un’evidente coerenza di pensiero istituzionale (il messaggio era dunque già politico) e del ruolo internazionale della Biennale veneziana, accertato ed approfondito nella corrispondenza rinvenuta durante il mio lavoro di ricerca.

⁴⁰¹ La tesi di dottorato del Marco Del Monte dedicata al film sull’arte alla Mostra internazionale del Cinema di Venezia, indaga, contestualmente a questo filone di ricerca, il rapporto tra l’UNESCO e la Biennale di Venezia. Per la natura dello studio, dedicato al film sull’arte, la ricerca di Del Monte, condotta peraltro presso archivi internazionali, si era avvalsa dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, consultando esclusivamente i documenti del Fondo Storico, settore Mostra Internazionale d’arte cinematografica. Cfr. DEL MONTE (2007-2008).

⁴⁰² Cfr. *Etats Membres de l’Organisation des Nations Unies*, in ASAC, Fondo Storico, raccolta di deposito, busta 4307, carte del segretario capo Luigi Scarpa 1936-1975.

⁴⁰³ UNESCO (1951).

⁴⁰⁴ *Catalogue de reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1949*.

⁴⁰⁵ “ART NEWS” (1950), p. 7.

Di fronte alla formulazione di tale prescrizione, per assolvere a questa iniziativa culturale, le arti plastiche sarebbero state di un'importanza fondamentale per l'educazione visiva – di base e colta – contro ogni forma di ignoranza. Ma queste istanze sono anche utili a dimostrare il ruolo riservato alla fotografia di riproduzione – a colori – dell'opera d'arte⁴⁰⁶ centrale per la sua divulgazione: era più che mai indispensabile permettere al pubblico di appropriarsi della conoscenza dell'arte mediante una grande partecipazione generata dalla sua capillare diffusione.⁴⁰⁷

La pubblicazione del 1954 *L'UNESCO et son Programme X: Arts et Lettres*⁴⁰⁸, rinvenuta nello scavo d'archivio, in un paragrafo interno intitolato *Le Musée Imaginaire*, dichiarava, facendo il verso alla profetica asserzione di André Malraux⁴⁰⁹, che la riproduzione a colori delle opere d'arte avrebbe permesso di estendere, in tutti i paesi, la conoscenza dei capolavori della pittura moderna e contemporanea e che lo scopo dei cataloghi sarebbe stato proprio quello di diffondere le opere magistralmente riprodotte.

I membri della Commissione avrebbero scelto tra gli artisti più affermati del mondo dell'arte le più significative riproduzioni della loro opera pittorica. Fu questo un lavoro di selezione condotto di concerto con istituzioni, editori d'arte, collezionisti, galleristi, critici e storici dell'arte, tra migliaia di fototipi, eliografie, stampe litografiche, che portò alla cernita di 423 riproduzioni ritenute degne di figurare in un catalogo, redatto in tre lingue, e messo a disposizione del grande pubblico nel 1950. Una seconda edizione del catalogo vedrà l'aggiunta di altri 167 titoli ed apparirà nel 1952 con un'introduzione di Lionello Venturi nella quale lo storico dell'arte elogiava i vantaggi della riproduzione a colori delle opere d'arte che avevano contribuito a veicolare la comprensione dell'arte nel mondo.⁴¹⁰ Una terza pubblicazione, frutto di un ulteriore lavoro di aggiornamento, sarà data alle stampe nel 1954 con il titolo: *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures: 1860 à 1954*. Non sarebbe mancata poi un'altra importante selezione, ispirata agli stessi principi ma dedicata alla pittura precedente al 1860: *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures antérieures a 1860*.

Un recente saggio di Daniele Torcellini fornisce utili dettagli per meglio comprendere la genesi delle iniziative editoriali UNESCO. A noi interessa far menzione dei criteri di selezione delle riproduzioni che avrebbe visto al lavoro, tra gli altri, Lionello Venturi, Philip Handy, Jean Leymaire, Mario Salmi, Kurt Martin, Charles Sterling:

⁴⁰⁶ Per un approfondimento sulla tematica della riproduzione a colori delle opere d'arte si vedano gli studi di Daniele Torcellini che nel suo *Il secondo dopoguerra tutto a colori? La riproduzione dell'arte tra entusiasmi ed incertezze*, si è occupato oltretutto dell'UNESCO, delle edizioni Albert Skira e di Scala Istituto Fotografico Editoriale: TORCELLINI (2010) pp. 378-381.

⁴⁰⁷ Cfr. UNESCO (1954).

⁴⁰⁸ IBIDEM.

⁴⁰⁹ La prima edizione di *Musée Imaginaire* di André Malraux usciva il 31 ottobre 1947 per i tipi di Skira, seguito da *Voix du Silence* il 20 novembre 1951.

⁴¹⁰ VENTURI (1952), p. 8.

“The Committee recommended that only reproduction of paintings of outstanding merit be included in the list. The Committee recommends that reproductions eligible for inclusion in the list should be those in which colour values, form and texture are such high fidelity that they can be considered close facsimiles of the original.”⁴¹¹

La corrispondenza rivenuta all’ASAC riguarda invece – con tutta probabilità – la seconda edizione (aggiornata) dell’impresa editoriale UNESCO⁴¹². A suffragare questa ipotesi, la richiesta di Rodolfo Pallucchini a Berto Lardera (22 luglio 1950)⁴¹³ per l’invio del catalogo delle illustrazioni a colori dell’UNESCO e la trama della corrispondenza tra il segretario generale ed il gallerista ed editore Carlo Cardazzo che arricchiscono il nostro studio di ulteriori dettagli circa le scelte e le consuetudini operative dell’archivio in riferimento all’invio di materiale fotografico riprodotto opere d’arte. Proprio le fotografie inviate da Carlo Cardazzo a Lester Littlefield (individuato come compilatore del catalogo dell’UNESCO) erano state, per via dell’omessa citazione della loro provenienza, motivo di disquisizione tra il gallerista e Rodolfo Pallucchini:

“Milano, 9 novembre 1950

Caro Pallucchini,

a seguito del nostro colloquio avvenuto lo scorso settembre circa il catalogo dell’UNESCO le comunico che in data 17/6/1949 io avevo inviato all’UNESCO, Divisione Arte- Lettere = un campionario completo con N. 41 esemplari delle riproduzioni a colori edite dal Cavallino.

Tale campionario mi era stato richiesto molto prima della preparazione del volume dal compilatore del catalogo stesso, Signor Lester Littlefield, durante un mio soggiorno a Parigi, ed io ho avuto anche un regolare ringraziamento per l’invio e l’assicurazione che le tavole sarebbero state riprodotte.

Sono rimasto quindi assai sorpreso che le mie riproduzioni non siano state citate in detto volume e non so ancora spiegarne la ragione. Lei mi disse che Lardera non è responsabile di questo. E allora chi è il responsabile? Io vorrei chiarire, se Lei mi aiuta, tale mistero.

La saluto cordialmente, Cardazzo”⁴¹⁴

⁴¹¹ TORCELLINI (2010), p. 379.

⁴¹² UNESCO (1951), *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures -1860 à 1950*.

⁴¹³ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Berto Lardera, Venezia, 22 luglio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

⁴¹⁴ Lettera di Carlo Cardazzo a Rodolfo Pallucchini, Milano, 9 novembre 1950 in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6. Le gallerie d’arte dirette da Carlo Cardazzo (a Milano la Galleria d’arte Del Naviglio e, consorella, a Venezia, la Galleria d’arte del Cavallino) oltre a pitture e sculture dei maggiori artisti contemporanei, disegni, acqueforti, litografie e libri d’arte, erano specializzate nella vendita di stampe a colori. Per approfondire la figura di Cardazzo editore si vedano i saggi di Bertolino, Crispolti, Mastinu in BARBERO (2008). Giovanni Bianchi parla della collaborazione di Cardazzo con la Biennale di Venezia già dal 1947 per l’organizzazione della mostra di ricapitolazione storica *Quarante ans d’art italien. Du futurisme à nos jours. Peintures, sculptures, livres d’art*, (Losanna-Lucerna). Sempre Bianchi sottolinea come l’attività espositiva diretta da Cardazzo fosse stata importante per l’anticipazione di “correnti e artisti che saranno poi presentati alle Biennali di Venezia.” Cfr. BIANCHI (2006), pp. 59-61.

La risposta del Pallucchini restituisce poi le proporzioni dell'operazione, davvero ragguardevole non fosse altro per l'illustre *parterre* di partecipanti al Comitato di Consulenza nominato dall'UNESCO ed incaricato di procedere alla selezione delle immagini d'arte:

“Venezia, 3 dicembre 1950

Caro Cardazzo,

effettivamente non sono in grado di precisarle chi è il responsabile della scelta delle riproduzioni di opere d'arte per il catalogo dell'UNESCO. Come le dicevo, sono stato anch'io molto sorpreso che nessun editore italiano vi sia stato incluso.

Dalla prefazione del catalogo risulterebbe che “La selezione definitiva delle riproduzioni a colori di gran formato o di grandezza naturale è stata fatta dall'UNESCO il 21 e 22 marzo 1949 da un Comitato di Consulenza di cui facevano parte: Jean Cassou (Presidente), Monroe Wheeler e Germain Bazin, e che ha aiutato l'organizzazione e lo sviluppo della impresa un Comitato di esperti nominati dal Consiglio Internazionale dei Musei, di cui facevano parte: Jean Cassou, René d'Harnoncourt, Francesco Pellati, Paul Rainville, Jonkheer W. J. H. B. Sandberg, Georg Schmidt.

Ritengo quindi che al giudizio di queste persone siano state rimesse le decisioni definitive.

Purtroppo più di questo non le so dire.

Il Segretario Generale
Prof. Rodolfo Pallucchini”⁴¹⁵

Di fronte alla richiesta di collaborazione culturale, con tutta probabilità, avanzata da M. Jean Thomas (vice direttore dell'UNESCO), la risposta di Pallucchini (datata 31 marzo 1951) testimonia l'illuminante contiguità progettuale della Biennale veneziana. Di qui si evince che:

“[...] Ce sera un très grand honneur pour la Biennale de Venise que de nouer des relations utiles avec l'UNESCO, et notre institution tient dès à présent tous ses services à la disposition de votre organisation.

Comme vous le savez, la Biennale s'appuie sur une longue tradition et, partant, sur (sic)⁴¹⁶ une longue expérience qui remonte à l'an 1895, a déjà organisé jusqu'à présent vingt-cinq Expositions biennales internationales d'Art [...].

Il s'agit, en effet, d'une institution véritablement vivante, qui répond aux exigences actuelles de la culture figurative et qui, depuis la dernière guerre surtout, a retrouvé dans un effort renouvelé toute l'utilité dont elle s'honore (sic)⁴¹⁷.

A cette activité, la Biennale joint le développement des Archives historiques d'Art contemporain, dont elle s'est occupé et qui comprennent une bibliothèque de 10.000 ouvrages environ ouverte au public; les Archives possèdent également une photothèque de près de 100.000 photographies et 12.000 négatives, ainsi qu'une collection tout à fait exceptionnelle de coupures de presse (chroniques et critiques) sur des artistes du monde entier.

Par leur structure et leur documentation, elles peuvent à just titre être considérée comme un des instituts les mieux équipés du monde pour l'étude de l'art contemporain, et qu'ont d'ailleurs reconnu tous ceux qui ont eu l'occasion de les visiter ou d'y travailler [...].

⁴¹⁵ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Renato Cardazzo Venezia, 3 dicembre 1950 in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

⁴¹⁶ “*depuis une*”.

⁴¹⁷ “*fait honneur*”.

Je me suis permis de signaler brièvement les activités de la Biennale, pour attirer votre attention sur ce que je vous dis au début de cette lettre, c'est-à-dire sur le fait que notre institution pourrait, à mon avis, efficacement collaborer avec l'UNESCO et obtenir, à l'occasion, de cette organisation les appuis nécessaires à son développement [...].⁴¹⁸

Oltre ai cataloghi di divulgazione dedicati alla riproduzione delle opere d'arte erano state ideate mostre itineranti, rispettivamente: *Unesco Exposition itinérante de reproductions, de l'impressionisme à nos jours*⁴¹⁹, *Unesco exposition itinérante de reproductions, peintures antérieures à 1860*⁴²⁰ e una mostra dei disegni di Leonardo Da Vinci (1952)⁴²¹; obiettivo delle iniziative: perseguire l'opera di "verbalizzazione visiva" dell'arte e fare dell'illustrazione un potente strumento per l'educazione popolare del mondo civilizzato.⁴²² Il catalogo pubblicato nel 1949, a corredo della prima mostra itinerante – *Exposition itinérante de reproductions peintures antérieures à 1860* – riporta (a preludio) la spiegazione sull'importanza della riproduzione dell'arte:

“[...] Il est évident que les reproductions, quelle que soit leur qualité techniques, ne pensent être l'équivalent des œuvres originales, mais il n'est pas moins évident qu'elles jouent un rôle essentiel en

⁴¹⁸ Lettera di Rodolfo Pallucchini indirizzata a M. Jean Thomas Vice-Directeur de l'UNESCO (19, Avenue Kléber, Paris, 16), Venezia, 31 marzo 1951, ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6.

⁴¹⁹ Erano allestite nelle pagine del catalogo illustrazioni grafiche e fotografiche di opere di: Amiet, Arp, Bauch, Bellows, Bombois, Bonnard, Braque, Cézanne, Chagall, Cox, Degas, Desnoyer, Derain, Despiau, Van Dongen, Dufy, Eakins, Fantin-Latour, Fauset, Feininger, Gauguin, Giacometti, Van Gogh, Gonzalez, Graves, Hodler, Jones, Hopper, Kandinsky, Klee, Manet, Marc, Marin, Marees, Matisse.

⁴²⁰ Particolare rilevato anche da TORCELLINI (2010), p. 379.

⁴²¹ La mostra della pittura moderna era stata ospitata in Africa del Nord, Germania, Argentina, Australia, Brasile, Cuba, Francia, Guatemala, Haiti, India, Iran, Messico, Norvegia, Nuova Zelanda, Pakistan, Perù, Repubblica Dominicana, Colonie inglesi, Salvador, Thailandia, Turchia, Uruguay, Ungheria, Venezuela; la mostra delle riproduzioni di opere d'arte realizzate prima del 1860 era stata allestita in Africa Bianca, Austria, Australia, Belgio, Canada, Colombia, Danimarca, Francia, Inghilterra, Honduras, Irak, Israele, Laos, Norvegia, Perù, Filippine, Repubblica Dominicana, Svizzera, Siria, Thailandia, Jugoslavia. La mostra delle riproduzioni dei disegni di Leonardo, provenienti da 45 collezioni, era stata presentata a musei, università, scuole di 42 paesi di tutti i continenti. Il successo delle iniziative espositive fu tale che alcune istituzioni che avevano ospitato la mostra acquistarono le riproduzioni. La collezione dell'arte moderna fu acquistata dal'Art Council of Great Britain e dal London Country Council, dal Governo egiziano, dalla Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, dallo Stato di Israele, dal Ministero dell'Educazione boliviano, dal Museo Nazionale del Galles del Sud; la collezione dedicata alle riproduzioni delle opere d'arte antecedenti al 1860 dall'Università di Lima, dal Ministero dell'Educazione venezuelano; la mostra dei disegni di Leonardo dai governi di Messico, Lussemburgo, Belgio, in UNESCO (1954), pp. 5-7.

⁴²² L'educazione popolare all'arte (per certi versi la sua "massificazione" e "volgarizzazione") era proposito delle attività culturali dell'UNESCO in un contesto mondiale appena uscito dalla Seconda Guerra. Già in un editoriale apparso nel "The Burlington Magazine" si parlava del museo come strumento principe per l'educazione popolare dando al luogo museo gli attributi di "museo educativo" o "museo popolare", THE BURLINGTON MAGAZINE (1947), pp. 29-30. Un valido ed indispensabile apporto per questa materia rimane lo studio di SPALLETTI (1979). Sulla tematica della diffusione dell'arte del Novecento nello specchio dei rotocalchi, cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

aidant les millions de gens qui vivent loin des grand foyers artistiques du monde à mieux comprendre et apprécier le patrimoine artistique de l'Humanité. [...]"⁴²³

Il lavoro scientifico per l'organizzazione delle mostre, ed il conseguente criterio museografico osservato per l'allestimento, era stato condotto a partire dalla puntuale selezione delle più pregevoli stampe di riproduzione a colori; una straordinaria opportunità che aveva suscitato l'interesse del grande pubblico e consentito, in certi casi per la prima volta, la conoscenza e la comprensione delle opere d'arte di alcuni maestri contemporanei.

"[...] Comprenant chaque fois un minimum de cinquante tableaux, accompagnées de catalogues (avec introduction, résumé historique, notes bibliographiques), ces expositions sont envoyées gratuitement jusqu'à la frontière des pays qui en font la demande, ceux-ci prenant à leur charge les frais de transport à l'intérieur de leur territoire. [...]"⁴²⁴

Altri documenti di considerevole importanza sono emersi dallo scavo d'archivio e ci sono più che mai utili a rivelare il ruolo e la peculiarità della riproduzione a colori delle opere d'arte, riconducibili nel solco dell'editoria di divulgazione delle riproduzioni (a colori) a cura dell'UNESCO. Questo aspetto anticipa in modo sicuro quella che sarà la politica adoperata dall'Ente veneziano nell'uso sperimentale dell'immagine con l'edizione della rivista "la biennale di venezia"⁴²⁵, iniziativa piuttosto rimarchevole nel panorama dell'editoria per l'arte in Italia.

Siamo nel febbraio del 1954, allorché Peter Bellew, della Division des Arts et Lettres, scriveva a Rodolfo Pallucchini per rinnovargli, in nome di una risoluzione adottata dalla Conferenza generale dell'UNESCO, i dettagli sull'attività del programma destinato a:

"[...] encourager l'activité créatrice des artistes et des écrivains, facilitait leurs contacts avec le public et leur adaptation aux conditions de la vie contemporaine. L'Unesco a donc pris des dispositions en vue de la publication de reproductions en couleurs de peintures dûes à des artistes de différents Etat Membres dont les œuvres ne sont pas assez connues du public international. [...]"⁴²⁶

Del rapporto tra l'UNESCO e la Biennale veneziana giova aggiungere che la collaborazione per la richiesta di riproduzioni fotografiche a colori, illustranti opere d'arte, era stata avviata tra i due enti già nel dicembre del 1953, in occasione della seconda Biennale di San Paolo del Brasile, dove erano

⁴²³ UNESCO (1949), p. 3.

⁴²⁴ UNESCO (1954), p. 6.

⁴²⁵ Ho deciso di riportare in minuscolo il titolo della rivista così come si presentava nel frontespizio. Segno anche dell'avvertito aggiornamento visivo della veste grafica.

⁴²⁶ Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 26 febbraio 1954, ALC. 439.546, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d'arte.

state “selezionate due opere particolarmente significative di due artisti sudamericani, ritenute dunque meritevoli d’essere conosciute dal pubblico internazionale.”⁴²⁷

In nome di una continuità ideale e per le stesse sacrosante ragioni, Bellew chiedeva ancora a Pallucchini di dare il proprio consenso affinché un lavoro di selezione di simile portata venisse considerato quale orizzonte di possibilità progettuale anche per la futura XXVII Biennale di Venezia. Nella lettera succitata il funzionario informava il professore di un raggiunto accordo tra l’UNESCO e la New York Graphic Society che, dalla *carte de visite*⁴²⁸ del suo direttore, Anton Schutz, acclusa alla lettera destinata a Pallucchini, si apprende esser stata la casa editrice scelta poiché specializzata in “Fine Art Publishers”; il contratto che la legava all’UNESCO era stato sottoscritto nel 1949, quando l’“Organizzazione delle Nazioni Unite per l’Educazione la Scienza e la Cultura” diede avvio a quell’impresa editoriale senza precedenti: la *World Art Series*, una raffinatissima operazione di storia editoriale, mai intrapresa prima. Con risultati davvero significativi nel campo della cultura materiale del tempo. Riportiamo, per ulteriore maggiore chiarezza, alcuni degli intenti programmatici:

“[...] L’Unesco a conclu un accord avec la New York Graphic Society en vue de la reproduction des peintures sélectionnées dans le cadre de ce programme suivant les procédés les plus modernes et les plus perfectionnés. Les reproductions seront distribuées par les soins de l’Unesco parmi les Etat Membres. Elles feront d’autre part l’objet d’une diffusion commerciale dans le monde entier par les soins de la New York Graphic Society. [...]”⁴²⁹

La lettera arricchisce la nostra trattazione di un ulteriore spunto di riflessione: infatti in un passo successivo è espressa l’intenzione dell’Organizzazione di assegnare ad ogni artista selezionato, venticinque esemplari di riproduzione dell’opera scelta con l’attribuzione di un corrispettivo di 100 dollari quale tutela del diritto di riproduzione della stessa.⁴³⁰

E ancora un accenno merita la raffinatezza delle riproduzioni a colori. Come si evince dalla corrispondenza successiva tra Pallucchini e l’UNESCO:

⁴²⁷ Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 26 febbraio 1954, ALC. 439.546, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴²⁸ *Carte de visite* di Anton Schutz, (s.d.) collocabile al 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte. “New York Graphic Society Fine Art Publishers” Framed Pictures Fine colors Facsimiles Lithographs The twin editions Art Education. 105 E Merchandise Mart Chicago 54 ILL. 10465 Troon Avenue, L.A. 64 California, 10 West 33rd Street, New York, NY, Unesco World Art Series Headquarters 15 East Putnman Greenwich, Connecticut.

⁴²⁹ Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 26 febbraio 1954, ALC. 439.546, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴³⁰ “Chaque artiste recevra à titre gracieux vingt cinq exemplaires des reproductions de l’œuvre choisie, et recevra à titre de droits de reproduction une somme de 100 U.S.” Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 26 febbraio 1954, ALC. 439.546, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

“[...] Les reproductions seront exécutées suivant les procédés les plus modernes et les plus perfectionnés, et distribuées par les soins de l’Unesco parmi ses Etats membres. Elles feront, d’autre part, l’objet d’une diffusion commerciale dans le monde entier par les soins de la New York Graphic Society. [...]”⁴³¹

Peter Bellew proponeva così a Pallucchini di riflettere sulla concreta possibilità di stringere con la Biennale di Venezia un simile accordo:

“[...] C’est le jury international qui, en étroite collaboration avec l’Unesco, fut chargé à Sao Paulo de choisir les œuvres à reproduire; je pense qu’il pourrait en être de même à la Biennale de Venise[...]”⁴³²

Alla missiva succitata seguì, il 22 marzo 1954, la risposta del segretario generale della Biennale che, lusingato, appoggiava l’iniziativa UNESCO condividendone il metodo di selezione già sperimentato a San Paolo:

[...] je tiens tout d’abord à vous exprimer ma reconnaissance pour ce que vous me dites au sujet du choix de reproduction de tableaux, à accomplir à la 27 Biennale.

Je suis naturellement d’accord pour faciliter, en tout ce qui est de mon pouvoir, l’initiative de l’UNESCO, et je considère que le méthode suivie à Sao Paulo, pourra, sans doute, être appliquée à la Biennale de Venise. [...]”⁴³³

La corrispondenza successiva avrà come oggetto la definizione del piano d’azione. Peter Bellew si rivolgeva a Pallucchini chiedendo dettagli circa le date ufficiali per l’apertura della Biennale e quelle di convocazione della Giuria per l’assegnazione dei premi.⁴³⁴ Pallucchini, a stretto giro di posta, comunicava che la Giuria internazionale avrebbe assegnato i premi il 19 di giugno, dopo la vernice della Mostra, ma si premurava anche di riferire che:

⁴³¹ Lettera di Douglas H. Schneider a Rodolfo Pallucchini, Parigi, 20 aprile 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte. “[...] un accord a été conclu avec les Editions d’Art “New York Graphic Society”, en vue de la publication de reproductions en couleurs de peintures dues à des artistes contemporains de différents Etats membres, dont les œuvres ne sont pas assez connues du public international.[...]” Ancora dalla stessa lettera si apprende: “[...] Je serais très heureux de savoir maintenant si votre organisation serait disposée à m’apporter sa collaboration, en chargeant le jury international de la prochaine Biennale de Venise de choisir quelques peintures particulièrement remarquables de différents artistes, dont d’œuvre mérite d’être mieux connue du public international. [...]”

⁴³² Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 26 febbraio 1954, ALC. 439.546, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴³³ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Peter Bellew, Venezia, 22 marzo 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴³⁴ Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 29 marzo 1954, ALC. 446.840, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

“[...] I premi minori verranno assegnati, dopo l’inaugurazione, dalla Sottocommissione per le arti figurative. Ritengo però che la designazione delle opere da fotografare a colori dovrà essere fatta dalla Giuria internazionale. [...]”⁴³⁵

Secondo i criteri stabiliti dall’UNESCO sarebbero state le opere di pittura quelle più adatte alla riproduzione a colori:

“[...] La seule condition demandée par l’Unesco est que les œuvres choisies soient des peintures qui puissent convenir pour la reproduction en couleurs. [...]”⁴³⁶

La Sottocommissione per le arti figurative⁴³⁷ avrebbe scelto “quadri particolarmente significativi di artisti la cui opera meritava d’essere conosciuta da un pubblico internazionale mediante la riproduzione a colori.”⁴³⁸ Il dato sopra riportato si presta però a qualche considerazione. Non si riscontra infatti una piena congruenza tra la selezione delle opere effettuata dalla Giuria internazionale, spesso improntata a un mero criterio di efficacia della riproducibilità tecnica, e l’effettivo valore delle opere stesse. Compulsando infatti le fonti raccolte e verificando, a catalogo, la presenza (nella sezione *Premi*) della voce UNESCO, si apprende che la stessa Giuria avrebbe “segnalato all’UNESCO per un premio gli artisti: Mordecai Ardon, Antoni Clavé, Wolfgang Hutter, Tadeusz Kulisiewicz.”⁴³⁹ Sia il polacco Kulisiewicz che il francese Antoni Clavé non esposero alla Biennale opere pittoriche, bensì grafiche. E questo ci dice indirettamente del peso di certe scelte che, oltre a non tradire la missione della diffusione e della conoscenza dell’opera di artisti contemporanei della scena internazionale, si attestavano sulla individuazione delle opere particolarmente adatte ad essere riprodotte in facsimile.

In ultima analisi riporto, per onore di cronaca, la lettera di Rodolfo Pallucchini con la quale, il 15 settembre 1954, informava l’artista Karel Appel sulla attribuzione del premio:

⁴³⁵ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Peter Bellew, Venezia, 3 aprile 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴³⁶ Lettera di Peter Bellew a Rodolfo Pallucchini, Parigi 31 agosto 1954, ALC. 482.012, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴³⁷ La Sottocommissione per le arti figurative radunatasi il 21 giugno 1954 era composta da Felice Casorati, Giuseppe Marchiori, Piero Leonardi, Giovanni Consolazione, Franco Gentilini, Marino Mazzacurati, Rodolfo Pallucchini in LA BIENNALE DI VENEZIA (1954a), p. 54. Il catalogo dell’edizione della XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte del 1956 alla voce *Premio UNESCO* recita: “Premio UNESCO di diffusione internazionale (riproduzione a colori delle opere scelte): Miodragprotic (Jugoslavia) e Justin Darantyagala (Ceylon)”, in LA BIENNALE DI VENEZIA (1956a).

⁴³⁸ “[...] En chargeant le juri international de la prochaine XXVIIème Biennale de choisir quelques tableaux particulièrement remarquables d’artistes dont l’œuvre mérite d’être connue par le public international, moyennant des reproductions en couleurs. [...]” Lettera di Rodolfo Pallucchini a Douglas H. Schneider, Venezia, 30 aprile 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴³⁹ LA BIENNALE DI VENEZIA (1954a), p. 54.

“Cher Professeur, Le Jury International de la Biennale vous a attribué, en son temps, l’un des prix Unesco, de 100 Dollars, alloués à l’occasion de la grande Exposition International d’Art de Venise. Cette distinction comporte aussi la reproduction en couleur et la diffusion des gravures, toujours par les soins de l’Unesco, d’une de vos œuvres. L’Unesco vous écrira elle-même prochainement à ce sujet ainsi qu’en ce qui concerne les accords sur l’œuvre choisie. [...]”⁴⁴⁰

3.3 1950: “*Répertoire international des Archives photographiques d’œuvres d’art*”

L’intrecciata vicenda Biennale-UNESCO trova ora conferma in un altro esemplare di pubblicazione la cui natura ci dà un ulteriore spunto per un’indagine conoscitiva ed archivistica sulle raccolte fotografiche di opere d’arte. Il catalogo, sempre a cura dell’UNESCO che, nel 1950, ne curava la stampa per i tipi della Casa Editrice parigina Dunod, con la titolazione *Répertoire international des Archives photographiques d’œuvres d’art*⁴⁴¹, portava a compimento l’aggiornamento (tanto sentito, quanto necessario) di quello che viene oggi considerato come il primo sistematico censimento del patrimonio fotografico riprodotto opere d’arte, di cinquecento collezioni, appartenenti a trentadue paesi e condotto, nel 1927, dall’Institut de la Coopération Intellectuelle.⁴⁴²

“Il convient de signaler en outre un travail de documentation que l’Institut international de coopération intellectuelle avait commencé avant guerre en pensant aux besoins des artistes, des muséologues, et surtout des historiens et critiques d’art: le recensement des archives photographiques.”⁴⁴³

Il fatto che tra gli scopi e le attività dell’UNESCO venissero contemplate le collezioni fotografiche delle opere d’arte contemporanea, è forse all’origine di un problema culturale divenuto cogente attorno al 1950 e che si manifestava nella sempre più viva attenzione per il complesso della fotografia d’arte, la sua conoscenza, la sua sistematica valorizzazione e conseguente salvaguardia. Il *quid*, apparentemente minoritario, è generatore di significati qualificanti l’oggetto fotografico e rimanda inequivocabilmente anche ad un potenziale aspetto di utilizzazione, divulgazione e

⁴⁴⁰ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Karel Appel, Venezia, 15 settembre 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.3, miscellanea 1928-1978, busta 6, fascicolo: richiesta di fotografie a colori di opere d’arte.

⁴⁴¹ UNESCO, *Répertoire international des Archives photographiques d’œuvres d’art - International Directory of Photographic Archives of Works of Art*, Paris, Dunod, 1950.

⁴⁴² IBIDEM, p. XI. Nella stessa introduzione rilevo che l’assemblea dell’Institut de la Coopération Intellectuelle si era riunita a Beirut nel novembre del 1948 ed aveva convenuto sulla necessità di procedere con un metodico aggiornamento del primo censimento della fotografia delle opere d’arte realizzato nel 1927. I due incontri successivi della Commissione avvennero a Parigi nel giugno e nell’ottobre del 1949. Tra i convenuti, a rappresentare l’Italia, Lionello Venturi, Professore di Storia dell’Arte presso l’Università di Roma ed il Conte Pellati, Ispettore Generale delle Belle Arti.

⁴⁴³ UNESCO (1954), p. 3. Il censimento del 1927 aveva permesso la pubblicazione nel 1950 del *Répertoire international des Archives photographiques d’œuvres d’art* e la conoscenza di 1.225 collezioni fotografiche appartenute a 67 paesi. Cfr. UNESCO (1950). Ancora un secondo volume era in preparazione e sarebbe stato dato alle stampe nel 1954.

fruizione della fotografia (s'intenda della fotografia ma anche dell'opera d'arte fotografata) per un pubblico (da educare) che per le arti era cresciuto, in quegli anni, enormemente e che aveva bisogno di accrescere ancor più la conoscenza visiva del moderno.

Nelle note introduttive al catalogo, del resto, come anche in alcuni passi successivi, è riconfermato l'obiettivo. Un nuovo indirizzo diretto a illustrare e descrivere nel modo più esaustivo possibile, tutte quelle istituzioni pubbliche e private, nonché le persone fisiche e giuridiche, dedite al mantenimento degli archivi fotografici delle opere d'arte, veniva così esposto:

“In publishing the present catalogue, UNESCO has two main objects in view: on the one hand, to draw up as complete a list as possible of the photographic collections of works of art at present existing in the various countries; on the other hand, to present this documentation to be put to better use and, in particular, to draw attention to the gaps in it. [...]”⁴⁴⁴

E Leigh Ashton, direttore del Victoria and Albert Museum di Londra, nella prefazione al volume di cui abbiamo dato menzione, esordisce con un racconto particolare sulla *questio* della documentazione fotografica del patrimonio artistico:

“[...] Photographic collections of works must always be of the highest importance in any documentary material on art and are an indispensable adjunct to any critical and historical study; but they are more than this. They have their own cultural value for they represent in the handiest possible form visual aids to the wide survey of an artist, a period or a technique. And as Art, like Music, speaks with an International voice and without language, photographic material can act as an Ambassador in the circles and places where no original material exists.

It is most important that the existence of all collections of this type should be recorded and that the extent and classification of the collections should also be available [...].”⁴⁴⁵

La missiva dell'UNESCO (Division Arts et Lettres, diretta allora da Berto Lardera⁴⁴⁶), probatoria della richiesta di partecipazione al censimento dell'Ente Biennale, reca la data del 26 luglio 1949; da questa si apprende che la “terza Sessione della Conferenza generale dell'UNESCO”, riunitasi a Beirut tra il novembre ed il dicembre del 1948, aveva confermato ed adottato una risoluzione e, con

⁴⁴⁴ UNESCO (1950), p. XIV.

⁴⁴⁵ UNESCO (1950), p. IX.

⁴⁴⁶ “Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale Venezia Cà Giustinian, Scheda informativa, marzo 1952: “Berto Lardera: 18 dicembre 1911 - Spezia. Collaborazioni a giornali, illustrazioni di libri, esecuzioni di scenografie, decorazioni, ecc Attività critica: critico d'arte per i giornali “La Nazione del popolo” (1945-1947) e il “Nuovo Corriere” (1947-1948) di Firenze e diversi altri giornali e riviste di numerosi paesi (“Arts”, Francia; “Les Arts Plastiques” a Bruxelles, “El Nacional” Messico). Specialista per le Arti plastiche dell'Unesco dal 1948. Esposizioni cui ha partecipato: Milano “Galleria il Milione” Esposizione personale 1942 [...] Partecipazioni alla Biennale di Venezia: 1948, 1950, 1952; San Paolo: 1951 [...] Opere presenti in Gallerie pubbliche e private: Museo d'arte moderna Milano, Collezione P. Guggenheim Venezia, 1950, Collezione Oppenheim Chicago 1951 [...], in ASAC, Raccolta Documentaria, inv. 23975: Berto Lardera.

questa, incaricato il segretariato UNESCO di redigere un elenco, a scala mondiale, di tutte quelle istituzioni, sia esse private che pubbliche, posseditrici d'archivi fotografici di opere d'arte.⁴⁴⁷

Mi par utile a questo punto riportare in lingua originale, proprio per non tradire con l'interpretazione l'intento programmatico, i punti salienti della richiesta di collaborazione alla Biennale allo scopo di redigere un catalogo:

“[...] La publication, à l'échelle mondiale, d'une liste de ce genre comportant des informations aussi complètes que possible sur l'emplacement, le contenu et l'organisation technique de ces recueils de photographies, se révélera d'un grand secours pour ceux qui étudient et apprécient les arts et favoriserait le développement d'institutions analogues. [...]”⁴⁴⁸

Con un'iniziativa di tale portata l'UNESCO si prefiggeva di favorire lo sviluppo di istituti analoghi per l'ordinamento e la raccolta della fotografia. Ma, oltre alla richiesta di compilazione del questionario, l'aver rinvenuto, allegato alla lettera, una lista delle istituzioni pubbliche e private d'Italia di cui l'UNESCO era al corrente, arricchisce di ulteriori spunti la nostra analisi. Il funzionario che firmava la lettera per conto di Berto Lardera richiedeva ad Apollonio, con tutta la sollecitudine possibile, l'aggiunta di eventuali nomi di soggetti cui fossero appartenute collezioni fotografiche:

“[...] D'autre part, nous vous envoyons aussi la liste des institutions publiques et privées de votre pays, dont nous avons déjà connaissance. Je vous serais très reconnaissant si vous vouliez nous signaler, avec toute l'urgence possible, le nom et l'adresse des institutions de culture, publiques, privées et commerciales, ou des personnes possédant des collections de photographies non comprises dans la liste ci-jointe, mais qui, à votre avis, devraient figurer dans notre catalogue. [...]”⁴⁴⁹

Grazie all'elenco succitato si ha più chiaro in mente quale fosse, nel 1950, lo stato della fotografia dell'arte in Italia; la lista recava una dettagliata elencazione delle “collezioni particolari e delle collezioni commerciali.” Tra queste citiamo, a beneficio d'inventario, quelle dei professori Berenson a Settignano, Fasola, Ragghianti, Longhi, Sandberg a Firenze; Morassi a Milano, Maiuri e Morisani a Napoli; Fiocco e Bettini a Padova; Venturi, Zeri, Toesca, Argan, Garrison, Briganti a Roma, Coletti a Treviso, Pallucchini e Cini a Venezia. Tra i “commerciali”: “Touring Club Italiano”, Aldo Gazzanti, Ghiringhelli, Pizzi a Milano; la collezione del fotografo Carli a L'Aquila; l'Istituto

⁴⁴⁷ “La troisième session de la Conférence générale de l'Unesco tenue à Beyrouth aux mois de novembre-décembre 1948, confirmant une Résolution déjà adoptée, a chargé le Secrétariat d'établir une liste des institutions possédant des archives photographiques d'oeuvres d'art.” Richiesta dell'UNESCO, Division Arts et Lettres, a nome di Berto Lardera a Umbro Apollonio, Parigi, 26 luglio 1949, in ASAC, Fondo Storico, Serie 3.6.2.2 Corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

⁴⁴⁸ Richiesta dell'UNESCO, Division Arts et Lettres, a nome di Berto Lardera a Umbro Apollonio, Parigi, 26 luglio 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

⁴⁴⁹ Richiesta dell'UNESCO, Division Arts et Lettres, a nome di Berto Lardera a Umbro Apollonio, Parigi, 26 luglio 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

Italiano d'Arti Grafiche e Taramelli a Bergamo; Zagnoli a Bologna; Alinari, Brogi, Fratelli Reali, Bencini, Sansoni, Barsotti a Firenze; Paganini a Genova, Orlandini a Modena; Anderson, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Istituto Luce e Vasari a Roma; Cosarini a Siena; Dall'Armi a Torino.⁴⁵⁰ Per la sola Venezia venivano elencati il Civico Museo Correr, Foto Böhm, La Galleria dell'Accademia, La Galleria del Cavallino e, naturalmente, l'Archivio Storico d'Arte contemporanea della Biennale di Venezia di cui riportiamo, con dovizia di particolari, la descrizione:

“PHOTO COLLECTION begun in 1928; most of contents date before 1937.

Open on weekdays, from 3 to 6 p.m. ; entrance card.

Purpose: Documentation

SUBJECTS: Painting, sculpture, decorative arts, theatre, cinema (from 1800 to the present day).

NEG: 12 000 Dim: 18/24

Class: Par artiste. – By artist.

POS: 100 000 Dim: 18/24

Class: Par artiste. – By artist.

Diapositifs de proj (Lantern slides): 700 Dim: 9/9”⁴⁵¹

Proprio per non disattendere l'espressa richiesta d'indicare ai compilatori taluni suggerimenti circa la presenza di altri archivi fotografici di opere d'arte precedentemente omessi nel novero, un appunto di Umbro Apollonio, accanto ai citati Foto Giacomelli e Foto Fiorentini, elenca a grafite, la presenza a Venezia di: Ferruzzi, A.F.I. (Agenzia Fotografica Internazionale), Interfoto, Cardazzo, Foto Agujari e Arturo Deana.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Lista delle Istituzioni d'Italia pubbliche e private in possesso d'archivi fotografici di opere d'arte, UNESCO/AL/RVA/1/ITALIE, Parigi, 12 maggio 1949, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture - Archives Photographiques d'oeuvres d'art, Italie Liste des Musées, Galeries d'art, des organisations dédiées à l'enseignement et à la documentation artistiques des historiens et critiques d'art, des collections commerciales, etc. auxquels le questionnaire de l'Unesco a été envoyé in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

⁴⁵¹ UNESCO (1950), p. 473. A eccezione dello Stabilimento fotografico “Foto Böhm” (S. Moisé, 1349-50) di cui attesta collaborazione – a partire dagli anni della sua costituzione 1925 – con l'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, conviene citare in questa sede solo la Galleria del Cavallino, per l'opera fotografica documentaria dell'arte contemporanea ivi conservata. A pagina 475 dello stesso Catalogo UNESCO viene riportato il dettaglio della collezione: “PHOTO COLLECTION begun in 1920, partly devote to works and objects belonging to the Gallery; most of contents date from 1920 and foll. years. Open daily for artists and art critics. Purpose: Documentation. SUBJECTS: Modern Italian paintings (futurism, metaphysic painting, XXth C., Roman school, etc). Modern Italian sculpture.”

⁴⁵² Appunto di Apollonio a tergo della lista delle istituzioni d'Italia pubbliche e private in possesso d'archivi fotografici di opere d'arte UNESCO/AL/RVA/1/ITALIE, Parigi, 12 maggio 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47. Passando a rassegna il repertorio UNESCO pubblicato nel 1950, possiamo constatare che, tra gli archivi fotografici aggiunti da Apollonio, fu recepito, in aggiunta, ed inserito solamente quello della Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo. La corrispondenza successiva di Apollonio e gli Uffici UNESCO riguarda infatti l'invio del questionario compilato ma non dà cenno alle collezioni fotografiche rimaste probabilmente elencate da Apollonio in forma d'appunto. Lettera di Apollonio a UNESCO Division Arts et Lettres, Venezia, 27 settembre 1949 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

Lo scambio di osservazioni sui futuri orizzonti di collaborazione culturale tra la Biennale e l'UNESCO si susseguirono fitti soprattutto nel settennio 1950-1957.

Un'altra pagina testimoniale per la storia della fototeca deve ora essere scritta; questa può forse aiutare a comprendere, fra i vari aspetti culturali, la rilevanza di iniziative progettuali che, secondo gli intendimenti di Berto Lardera, dovevano convergere nell'istituzione di un sistema internazionale di archivi per lo scambio di materiale fotografico. Umbro Apollonio e Berto Lardera (attori di un rinnovato interesse nei confronti delle potenzialità della fotografia di riproduzione delle opere d'arte) avevano individuato nell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale l'ideale organismo distributore di materiale fotografico e di film d'arte:

“Venezia, 5 ottobre 1950

Caro Lardera,

Ti ringrazio per la tua lettera del 24 us, cui rispondo punto per punto.

Ho visto i due volumi inviati a Pallucchini e ti sono molto grato per avere disposto affinché altri due esemplari vengano inviati al mio Archivio.

Ricevo ora la lettera ufficiale che mi annuncia relativa alla istituzione di un sistema internazionale di scambi di materiale fotografico. Trovo la cosa quanto mai opportuna e importante, prima ancora di esaminare attentamente il progetto, ritengo di poterti dare senz'altro la mia adesione. Penso altresì che la Biennale potrà bene essere anche un organismo distributore.

Senz'altro la somma che ti è dovuta per la vendita della scultura può rimanere in Italia ed essere trasmessa al Dott. Golini di Firenze. E' necessario però che tu mi trasmetta una dichiarazione ufficiale diretta all'amministrazione dell'Ente con la quale incarichi la Biennale di trasferire la somma dovutata per la vendita della scultura, detratta la percentuale dovuta e detratto l'importo che ritirerà il Sig. Umbro Apollonio per pagare il fotografo Giacomelli per le fotografie eseguite per conto tuo, al Sig. Ugolino Golini (Via Cavour 18 Firenze)

Provvedo a pagare le fotografie ed a fartele inviare a Parigi, a me sembrano abbastanza ben riuscite.

Grazie ancora e molte cose care,

Umbro Apollonio”⁴⁵³

La successiva corrispondenza intercorsa verte proprio sullo scambio di fotografie di opere d'arte che Lardera aveva inoltrato ad Apollonio e attesta ancora una volta la centralità dell'oggetto fotografico – le fotografie sarebbero servite a Lardera (in questo caso “cliente dell'archivio”) per illustrare articoli di critica – come pure, ne deduciamo, in accordo al carattere culturale dell'archivio, l'aspetto legato al commercio delle stampe fotografiche:

“[...] Caro Apollonio,

ancora una volta vorrei ricorrere alla tua gentilezza e chiederti se ti è possibile farmi mandare dal fotografo della Biennale, Giacomelli mi pare, ancora sei fotografie della mia scultura esposta quest'anno: tre di ciascuno dei due clichés. Penserò poi a mandare la somma necessaria direttamente di qui o farla pagare da un amico in Italia.

⁴⁵³ Lettera di Umbro Apollonio a Berto Lardera, Venezia, 5 ottobre 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949 - 1972 (ASAC 2), busta 9, fascicolo: “L”.

Vorrei poi pregarti di farmi avere alcune fotografie di opere recenti di Viani, Vedova e Pizzinato. Me ne basterebbero due di ciascuno per illustrare un articolo sull'arte italiana di oggi che una rivista francese mi ha chiesto.

Circa lo scambio internazionale di fotografie e di film d'arte ti terrò informato degli sviluppi possibili: è intanto importante che l'Archivio storico della Biennale possa parteciparvi per l'arte contemporanea. Ti pregherei anche di dirmi se mi è possibile avere dal tuo Archivio una serie di riproduzioni fotografiche anche di artisti non attualmente residenti a Venezia, per poter illustrare l'articolo che sto preparando. Mi interesserebbe molto di avere delle fotografie del primo De Chirico, dei primi futuristi e delle prime ricerche astratte. Ti sarei grato se tu potessi darmi tali informazioni al più presto, dato occorrerà fare una scelta dei clichés in un tempo relativamente breve. [...]⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Lettera di Berto Lardera a Umbro Apollonio, Parigi, 10 gennaio 1951, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949 - 1972 (ASAC 2), busta 9, fascicolo: "L".

Parte Seconda

LA FOTOGRAFIA D'ARTE NE "la biennale di venezia" TRA EDITORIA COLTA ED INTENTI DIDASCALICI

Capitolo primo

1. Ruoli e funzioni di una rivista illustrata: “la biennale di venezia”⁴⁵⁵ (1950-1958)

1.1 *La rivista e l'archivio “laboratorio”*: alcune note sulla cultura visiva degli anni cinquanta

In un passaggio di questo studio, si accennava al fatto che oltre ad assolvere ai compiti istituzionali di conservazione del patrimonio documentario, essere lo “strumento di collaborazione per la preparazione delle mostre”⁴⁵⁶, essere organo attivo nella promozione di “inchieste” e di lavori di statistica, di censimenti, di ricerche riguardanti le arti e oltre a garantire l'accoglienza all'utenza, al settore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea era affidata la redazione di pubblicazioni periodiche⁴⁵⁷ che vedevano affiancata alla funzione della documentazione quella della più viva ricerca. L'Ente oltre ad organizzare le diverse manifestazioni artistiche annuali, per ottemperare ai

⁴⁵⁵ Sulla rivista “la biennale di venezia” si vedano i saggi condotti da BIANCHI (2003), DAL CANTON (2003), CASTELLANI (2010), TOMASELLA (2008), pp. 524-527. Al periodico si riferisce anche Tiziana Migliore nel suo studio sul catalogo della Biennale. Migliore giudica la rivista come: “prolungamento dell'attenzione della mostra [...]. Risponde a una politica di ampliamento dei rapporti con l'estero e soddisfa esigenze che il catalogo non appaga”, cfr. MIGLIORE (2012), p. 93. Sull'apporto di Pallucchini ed il contributo critico di Diego Valeri al periodico della Biennale si veda TOMASELLA (2012). Per sottolineare il senso di rinnovamento rintracciabile anche nelle scelte grafiche, ho deciso di mantenere in minuscolo la titolazione del periodico. Nel fondo periodici dell'ASAC è conservata l'intera serie della rivista “comunità” di Adriano Olivetti che inaugurava le uscite nel marzo 1946. La presenza di questa rivista può essere interpretata anche come segno di forte legame culturale tra i diversi attori del rinnovamento della Biennale e gli esponenti della cultura e dell'imprenditoria illuminate del tempo. Infatti sempre nel 1950 le Edizioni di Comunità della Olivetti acquisivano da un altro editore la rivista di architettura “metron” (sarà editata sino al 1954) di cui si intende segnalare, assieme al periodico aziendale “notizie olivetti” (1952-1968), un'impostazione grafica non dissimile da quella della rivista “la biennale di venezia” con il minuscolo in corsivo della titolazione ed un simile composizione grafica nell'impostazione dei sommari. Seguirono questo modello anche “*sele ARTE*” dal 1953 e, dal 1956, la rivista “evento”. Critica e cronaca delle arti. Rimando ancora una volta il lettore ai saggi di BIANCHI (2003), BOTTINELLI (2009), e su “*sele ARTE*” a BOTTINELLI (2010). Per una panoramica sulle riviste d'arte tra gli anni sessanta e settanta in Italia si vedano: SCIOLLA (2003b), MAFFEI-PETERLINI (2005), CIOFFI-ROVETTA (2007).

⁴⁵⁶ Lettera di Umbro Apollonio a Angelo Spanio, Venezia, 2 febbraio 1953, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

⁴⁵⁷ Rimanendo fedeli alla cronologia di riferimento va detto che, oltre alla redazione della rivista “la biennale di venezia”, presso gli ambienti dell'archivio e dell'attiguo Ufficio stampa (allora al primo piano di Ca' Giustinian) veniva organizzato l'*ufficio catalogo* che, in occasione delle diverse rassegne dell'Ente, aveva il compito di redigere quella che era considerata l'unica “pubblicazione ufficiale” dell'esposizione. Per dieci anni, a partire dal 1958 sino al 1968, e in occasione della Mostra d'arte, in collaborazione con l'archivio, l'Ufficio stampa redige gli *opuscoli di propaganda*: un'iniziativa editoriale che, come si evince dalla parola, aveva lo scopo di diffondere (con le immagini di riproduzione delle opere d'arte e un registro linguistico semplice, pur sempre affidato alle punte più autorevoli della storia e della critica d'arte), le principali istanze dell'arte passate nella rassegna veneziana. La loro funzione era quella di “presentare” in modo chiaro al vasto pubblico il profilo di alcuni grandi maestri dell'arte moderna, come anche, di volta in volta, tentare di suggerire al destinatario – fruitore – (gli opuscoli erano diramati in Istituti di istruzione di ogni ordine e grado, Istituzioni di cultura, Enti turistici) strumenti per la corretta comprensione delle opere d'arte contemporanee e dei movimenti moderni. Inoltre, avevano lo scopo di ricostruire in modo agevole le maggiori vicende artistiche italiane ed internazionali.

suoi compiti istituzionali, svolgeva anche attività editoriale. Tale funzione ricevette nuovo impulso quando, nella primavera del 1948 con la ripresa ufficiale delle attività, la Biennale di Venezia si scosse dal torpore cui l'aveva costretta la guerra e dell'archivio assunse la direzione Umbro Apollonio⁴⁵⁸ che fece del settore un "istituto per lo studio dell'arte contemporanea."⁴⁵⁹ È preziosa testimonianza dell'obiettivo perseguito dal critico triestino una lettera del 31 dicembre del 1949 in cui Umbro Apollonio scriveva al pittore Piero Dorazio impegnato in un'indagine, condotta su scala europea, per fare il punto sulla produzione figurativa licenziata nel mezzo secolo appena trascorso. Dorazio aveva indirizzato all'archivio notizie di prima mano e materiale fotografico "di consultazione", nonché indirizzi di artisti, italiani e stranieri, con cui era direttamente in contatto. Così gli rispondeva Apollonio:

"[...] Il Prof. Pallucchini mi passa la sua lettera del 15 corr. e mi incarica di ringraziarla nuovamente per la collaborazione che offre al nostro Istituto.

Le sarò molto grato se vorrà inviarmi gli indirizzi degli artisti stranieri, con cui è in contatto, ai quali chiederò materiale documentario ed illustrativo per il nostro archivio. Per le stesse ragioni le sarò grato se vorrà interessare i suoi colleghi ed amici: Perilli, Guerrini, Manisco, Sterpini ad inviare anch'essi questo materiale (fotografie, cataloghi, ecc.) ed a compilare le unite schede. [...]"⁴⁶⁰

Applicando all'archivio l'accezione di "organismo complesso e dinamico"⁴⁶¹ recentemente proposta da Costanza Caraffa, l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea poteva essere considerato un organo attivo, "contenitore, centro di selezione, di elaborazione e di pubblicazione del patrimonio conservativo della Biennale."⁴⁶² Ma era anche un "organismo distributore" di fotografie al quale gli studiosi si rivolgevano per illustrare i loro studi. Esempio il caso di Mary Pittaluga che il 29 marzo 1949 chiedeva a Pallucchini fotografie delle opere passate nella Mostra d'arte del 1948:

⁴⁵⁸ L'incarico di Apollonio ebbe inizio il 1 aprile 1949.

⁴⁵⁹ Lettera di Umbro Apollonio ad Angelo Spanio, Venezia, 2 febbraio 1953, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

⁴⁶⁰ Lettera di Umbro Apollonio a Piero Dorazio, Venezia, 31 dicembre 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47. Con "unite schede" Apollonio si riferiva alle cosiddette "schede informative", lo strumento adottato dall'archivio per aggiornare la documentazione bio-bibliografica degli artisti.

⁴⁶¹ CARAFFA (2012), p. 37.

⁴⁶² Sono le parole di Wladimiro Dorigo a commento dell'Art. 1 della legge 26 luglio 1973, n. 438 che parlava di "circolazione del patrimonio conservativo". Continuava Dorigo: "il termine non definisce per l'archivio la sola funzione della documentazione, ma, anche alla luce delle progredienti esigenze di partecipazione critica nel settore dell'organizzazione culturale [...] che richiede l'impegno operativo dell'Archivio storico ad un livello più complesso: quale contenitore, centro di selezione, di elaborazione e di pubblicazione [...] del patrimonio conservativo della Biennale. [...]" DORIGO (1975), p. 705.

“[...] mi occorrerebbero trentacinque fotografie di opere esposte all’ultima Biennale. Il mio editore, desidera, però, sapere prima quanto glielne fate pagare. Perciò mi rivolgo a lei pregandola di informarmi. Le foto sono già eseguite, poiché le ò viste riprodotte. [...]”⁴⁶³

E la risposta di Apollonio, incaricato dal segretario generale di trasmettere le indicazioni richieste, fornisce a noi dettagli sull’oggetto fotografico, sul costo delle stampe di riproduzione e sulle domande inoltrate direttamente dall’archivio ai fotografi ufficiali della rassegna:

“[...] Una copia, generalmente, ci viene fornita per 150 lire nel formato 18 x 24. Se l’editore è d’accordo sul prezzo basta che Lei mi faccia avere l’elenco delle fotografie che Le occorrono e sarò ben lieto di occuparmi della cosa. [...]”⁴⁶⁴

L’idea di dotarsi di una rivista si inserisce, a mio avviso, nel pieno della fervida stagione culturale coincidente, dopo la Liberazione, con l’ambizione di colmare il ritardo accumulato nei sei anni d’interruzione e fu indubbiamente una scelta politica ben precisa, centrata sull’irradiazione dell’immagine della manifestazione artistica fuori dai luoghi deputati ad ospitarla, espressa in uno strumento efficace per la diffusione e la circolazione delle istanze dell’arte contemporanea. Negli intenti della Biennale di Venezia la rivista doveva fungere da utile supporto per creare quelle basi storico-estetiche su cui si sarebbe fondata la conoscenza, la “presentazione” e la diffusione delle arti attraverso saggi critici, contributi, documenti, postille e soprattutto fotografie.

Patrizio Peterlini sostiene che nell’incipiente fenomeno dell’industria editoriale del secondo dopoguerra, le riviste specializzate abbiano giocato un ruolo portante “come strumenti di informazione critica dell’attività delle gallerie”⁴⁶⁵ e per lo sviluppo del sistema dell’arte contemporanea. Inoltre, come ha detto bene Giorgio Bacci, “con l’intento di aggirare i canali editoriali ufficiali”⁴⁶⁶, si imposero anche come “battaglieri strumenti di riflessione teorica e di promozione artistica.”⁴⁶⁷

La rivista “la biennale di venezia” si situa in una posizione intermedia nel panorama editoriale italiano. Fu espressione viva di un progetto scientifico trasversale per la varietà degli argomenti in essa trattati, specchio delle quattro manifestazioni della Biennale. Ma alla sua indiscussa caratura

⁴⁶³ Lettera di Mary Pittaluga a Rodolfo Pallucchini, Firenze, 29 marzo 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47. Mary Pittaluga aveva certamente avuto modo di vedere le fotografie di riproduzione delle opere esposte alla XXIV Biennale di Venezia negli ambienti del Palazzo Centrale adibiti per la vendita del catalogo. Infatti, il Regolamento della XXIV Biennale prevedeva, al paragrafo “Catalogo e fotografie”, punto 32: “ La Segreteria può accordare ad una o più Ditte facoltà di vendita, nell’interno del palazzo dell’Esposizione, delle riproduzioni fotomeccaniche preventivamente autorizzate con le schede di notificazione e di altre liberamente eseguite di opere comunque esposte, quando non vi sia dichiarazione in contrario da parte degli autori o dei loro aventi causa.” Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1948), p. 6.

⁴⁶⁴ Lettera di Umbro Apollonio a Mary Pittaluga, Venezia, 4 aprile 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

⁴⁶⁵ PETERLINI (2005), p. 7.

⁴⁶⁶ BACCI (2013), p. 145.

⁴⁶⁷ PETERLINI (2005), p. 7.

andrebbe aggiunta un'indubbia capacità di puntare su un'immagine e su contenuti innovativi rispetto al delicato periodo in cui si trova inserita. Infatti “la biennale di venezia”, per la veste grafica e per il peso riservato all'utilizzo della fotografia d'arte, contribuisce allo sviluppo del gusto del moderno.

Il periodico di “argomento figurativo”⁴⁶⁸ fu capace di dialogare alla pari, per veste, con riviste elitarie come ad esempio “Arte Veneta”, “Arte Lombarda”, “Commentari” e, per contenuti, con pubblicazioni di punta del panorama nazionale ed internazionale quali “Arte Oggi”, “I 4 Soli”, “Art News”, “Art International”. A questo si aggiunga una considerazione relativa alla politica di acquisizione e di scambio operata dalla Biennale, anche con le coeve istituzioni culturali nel tentativo di dare un fondamento ideologico e culturale alla rivista e di confrontarsi con altri modelli presenti nel panorama editoriale di allora.

Tal politica rimane attestata da un importante documento che conferma il ruolo di Pallucchini quale grande promotore di cultura, attentissimo alle strategie di potenziamento dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea attraverso il confronto con il panorama culturale internazionale. Il 22 aprile 1948, Pallucchini esortava il conservatore dell'Istituto Domenico Varagnolo a non sottrarsi al confronto con l'indispensabile “miniera di informazioni”⁴⁶⁹ delle riviste d'arte. Pallucchini segnalava l'importanza della rivista “Arts” e dava disposizione a Varagnolo di colmare le lacune della Biblioteca dell'archivio completando la collezione dei periodici “indispensabili”. Tra tutti basti ricordare: “Les Arts Plastiques”, “Art News” (diretta da Alfred M. Frankfurter), “Art on Exhibit”, “Art et Style”, “Cahiers d'art”, “Stile”, “Domus”, “Das Kunstwerk”.⁴⁷⁰

Nel tentativo d'intrecciare l'esperienza della rivista “la biennale di venezia” con quella dei principali soggetti di riferimento della cultura visiva dei primi anni cinquanta, va ricordato che la “moltiplicazione dell'arte”⁴⁷¹ attraverso la carta stampata si inserisce a pieno titolo nell'evoluzione di una società che diventava “sempre più massmediatica”⁴⁷². Sul predominio e la capacità

⁴⁶⁸ Flavio Fergonzi annovera la rivista “la biennale di venezia” tra i periodici di “argomento figurativo” accanto ad “Emporium”, “L'immagine”, “Commentari”. Rivista di critica e di storia dell'arte, “Paragone”, “Sele-arte”. Cfr. FERGONZI (1996a), p. XL.

⁴⁶⁹ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 22 aprile 1948, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13: “Varagnolo 1948-1949”.

⁴⁷⁰ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Domenico Varagnolo del 22 aprile 1948, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.1, corrispondenza 1927-1949 (ASAC 1), busta 13: “Varagnolo 1948-1949”.

⁴⁷¹ Nel saggio *Metodi e problemi della Storia dell'Arte oggi: lo scenario italiano* Arturo Carlo Quintavalle rileva il persistere di un atteggiamento di “sufficienza intellettuale” da parte della storiografia artistica che ha posto ai margini (anche per retaggi dell'idealismo) la questione dell'opera riprodotta e dell'opera d'arte moltiplicata. Scrive Quintavalle: “il mondo della critica ha sempre optato per le opere d'arte uniche, per le opere d'arte da contemplare, o ancora, secondo altra metodologia, per un dialogo tra creatore e pubblico, o committente creatore e pubblico a discapito dell'apprezzamento dell'arte moltiplicata nella nostra disciplina. [...]” Cfr. QUINTAVALLE (2008b), p. 355. Sulla “moltiplicazione dell'arte” si veda il già citato CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

⁴⁷² MESSINA (2013), p. 101.

comunicativa ed evocativa dell'immagine sarà infatti basato il funzionamento non solo della stampa, ma pure del cinema e della futura televisione.

Anche Lionello Venturi nel 1960 parlava delle riviste d'arte come strumento di riflessione sui problemi critici e di come queste fossero il vettore privilegiato per la divulgazione dell'interesse estetico. Notava inoltre che la diffusione delle riviste d'arte era “molto più numerosa in Italia che altrove”⁴⁷³, a dimostrazione che “l'interesse del pubblico per le arti [...] è cresciuto enormemente negli ultimi trent'anni”⁴⁷⁴. Venturi concludeva il suo saggio riscontrando una nota positiva in merito all'affacciarsi di una nuova generazione di critici e studiosi e considerava il dilagante fenomeno della pubblicistica artistica come il risultato di “quel carattere individualistico proprio degli italiani che preferiscono di fondare una nuova rivista anzi che contribuire a quelle che esistono.”⁴⁷⁵

Sulla scorta di quanto succitato, la rivista della Biennale, dal punto di vista delle vicende della ricezione e del consumo, rispondeva alle esigenze di un pubblico sempre più “motivato da un accresciuto interesse per le cose d'arte in genere, e più specificamente, dal desiderio di «incontrarsi» con quella rivista che meglio rispondeva alle aspettative degli amatori d'arte.”⁴⁷⁶ Se fatta dialogare con il panorama vasto e complesso dei periodici d'arte in Italia, l'esperienza della rivista dell'Ente – l'unica delle grandi istituzioni artistiche nel Paese a dotarsi di un periodico sontuoso e illustrato – non andrebbe a mio avviso disgiunta dal quel concetto di “informazione estensiva”⁴⁷⁷ di cui ha parlato Maria Grazia Messina in un suo recente studio dedicato ai rotocalchi come fonti primarie per una storia dell'arte parallela. Infatti anche l'esperienza di una rivista è indissolubilmente legata da una parte, alle “vicende ed emergenze dell'arte contemporanea”⁴⁷⁸, dall'altra è speculare e proiettiva della volontà di costruire un'identità nazionale in un processo di aggiornamento culturale e di educazione del gusto coincidente con la formazione della cultura visiva popolare caratterizzata, tra i tanti fattori, dall'apprezzamento e dalla diffusione delle immagini d'arte riprodotte nell'editoria.⁴⁷⁹

Sono dell'opinione che la rivista rispondesse ad una precisa esigenza. Infatti ancora non esisteva nel mercato editoriale italiano una pubblicazione periodica dedicata esclusivamente al contemporaneo,

⁴⁷³ Lionello Venturi (1960), *Le riviste d'arte in Italia nel 1958-59*, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7, fascicolo 4.

⁴⁷⁴ IBIDEM.

⁴⁷⁵ IBIDEM.

⁴⁷⁶ MARINO (1956), p. 173.

⁴⁷⁷ MESSINA (2013), p. 101.

⁴⁷⁸ IBIDEM.

⁴⁷⁹ Sul tema dell'illustrazione otto e primo novecentesca, imprescindibile punto di inizio agli studi è SPALLETTI (1979). Giorgio Bacci parlando di “moderno significato delle immagini” sostiene che: “il concetto di immagine e di illustrazione travalica però i confini delle arti maggiori, coinvolgendo il cartellone murale, la pubblicità, la televisione, quella globale «ricezione nella distrazione» di cui aveva già parlato Benjamin negli anni Trenta del Novecento.” Cfr. BACCI (2013), p. 142 e bibliografia relativa. Per uno studio sulle riviste d'arte sono costretto a rimandare nuovamente a SCIOLLA (2003b) e CIOFFI-ROVETTA (2007).

“di carattere artistico e mondano, piuttosto di lusso”⁴⁸⁰, che desse conto, regolarmente, con un nutrito corredo illustrativo, degli argomenti dell’arte e ne approfondisse le istanze. Il ricorso ad alcune formule stilistiche e “citazioni visive” di “genere” (la biografia d’artista restituita “per immagini”, i ritratti d’artista, l’artista al lavoro nello studio, ma anche l’autonomia visiva dell’opera d’arte pubblicata a tutta pagina) induce ad ipotizzare un parallelo con un “modello di riferimento” riscontrabile nei rotocalchi di grande diffusione popolare che avevano contribuito, con la formula del racconto dei fatti e della cronaca artistica costruito per “storie”, ad avvicinare il grande pubblico al moderno mediante il vettore della “moltiplicazione fotografica dell’immagine”⁴⁸¹ d’arte e dei suoi protagonisti.

La rivista “la biennale di venezia” soddisfaceva a quella che era divenuta, per l’Ente veneziano, un’esigenza non soltanto d’immagine: dotarsi cioè di uno strumento per affermare se stessa e diffondere il verbo dell’arte.

Questo indirizzo, culminato nel 1950, va riletto anche in rapporto ai tentativi editoriali perseguiti dalla Biennale di Venezia negli anni precedenti questa data. Prima di mettere in cantiere il progetto della rivista, va ricordato che nel 1946 doveva celebrarsi il Cinquantenario dalla fondazione della manifestazione artistica e che i problemi dell’assetto politico ed istituzionale, ancora traballante, non avevano consentito la preparazione della Mostra della “rinascita”. Le stesse problematiche avrebbero condizionato anche le vicende del “sostituto” della mostra: quella *Storia della Biennale* che nel progetto doveva essere riccamente illustrata, ma che poi morì sul nascere per la mancanza di fotografie.

Lo spunto per descrivere la vivacità della stagione editoriale della Biennale, coincidente con i primi anni cinquanta, trova conferma nelle parole di Wladimiro Dorigo. Egli sosteneva che la Biennale (sia quando era ancora in seno all’Ufficio Comunale, sia quando divenne – dal 1930 – Ente autonomo «La Biennale di Venezia»), avesse privilegiato per decenni il momento espositivo a discapito di qualsiasi altra opportunità di carattere didattico, propagandistico, documentario.⁴⁸² La rivista “la biennale di venezia” è da intendersi come una manifestazione di una cultura materiale dal

⁴⁸⁰ Lettera di Elio Zorzi a Ausano Baroni, Venezia, 4 febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d’arte e festival internazionali d’arte cinematografica, busta 12, corrispondenza con Baroni. Ausano Baroni giornalista ed agente editoriale per la Casa Editoriale Domus S.p.a. fondata nel 1927 (erano assorbite nella Editoriale Domus testate come “Il Mondo”, “Settimo Giorno”, “Domus”) e per la Aldo Garzanti già Fratelli Treves.

⁴⁸¹ Cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013), p. VII. Sui rotocalchi popolari del dopoguerra si è soffermato anche Gabriele D’Autilia. I rotocalchi “si rivolgono a un pubblico medio basso, altre testate come “L’Espresso” o in modo diverso “L’Europeo” a un pubblico più colto, entrambi però cercano l’attenzione dei lettori innanzitutto attraverso la fotografia.” Cfr. D’AUTILIA (2013), p. 10. Continuando la riflessione sui possibili modelli di riferimento visivo va detto che l’archivio riceveva regolarmente, oltre alle testate di settore di cui abbiamo dato già conto, riviste come la svizzera “Du” esempio raffinatissimo nell’uso dell’immagine. Negli anni cinquanta il progetto grafico di “Du” era a firma di Walter Huber. Sugli aspetti dell’editoria fotografica, foto libro e fotoracconto, oltre a D’Autilia si vedano MUTTI (2004), COLOMBO (2006), Renzo Chini, *Sul fotoracconto*, in COLOMBO (2003), pp. 77-81.

⁴⁸² DORIGO (1973), p. 52.

particolare significato poiché ci permette di mettere a confronto la specifica funzione di un archivio con lo sforzo di un Ente che, consapevole della sua alta missione, non rinunciava invece a proporre nuove imprese di cultura, trasformandosi in redazione.

Strumento di elaborazione per misurarsi con le istanze più moderne dell'arte, l'informazione artistica attraverso le immagini veniva interpretata con una formula dinamica, scevra da lirismi, e per ciò appunto capace di divenire negli anni della sua pubblicazione (1950-1971) la più organica punta dialettica della Biennale che, dal punto di vista della fruizione, costituì l'elaborazione di un preciso intento metodologico dapprima quasi esclusivamente propagandistico, poi didattico-didascalico e d'approfondimento critico.

In nome di un progetto editoriale del tutto nuovo nel panorama delle coeve riviste in Italia, nelle pagine della rivista "la biennale di venezia" sarebbero state ospitate anche segnalazioni di cronaca artistica. Allo scopo si pensò di ripubblicare l'inserito del "Bollettino dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia"⁴⁸³ che avrebbe dovuto ricalcare l'antico modello de "Le Mostre d'arte in Italia"⁴⁸⁴ "affidato alle cure del suo vigile Archivio"⁴⁸⁵, che aveva preso congedo dai suoi lettori nel 1941. Rinato con un nuovo formato, il bollettino avrebbe reso conto regolarmente di tutte le manifestazioni artistiche d'Italia e delle mostre d'arte italiana all'estero a partire dall'ottobre del 1950 tanto che, sulla sua scorta, possiamo ancora agevolmente ricostruire la cronaca delle vicende artistiche italiane di allora.

La rivista "la biennale di venezia" fu anche lo strumento per corroborare la politica di scambio tra la Biennale e le coeve istituzioni culturali. L'operazione aveva contribuito ad accrescere in modo considerevole il prestigio dell'Ente come pure aveva aumentato il volume e il circuito del materiale

⁴⁸³ La redazione avviò alcune forme di pubblicità ben appropriata e non mancò di dare la più ampia divulgazione d'informazioni sulle attività dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea. Memori della tradizione e delle testate curate in passato dall'archivio, la rivista, quale strumento generale di comunicazione, assorbì il "Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale". Nelle sue pagine erano elencate le mostre d'arte in Italia, le mostre d'arte italiana all'estero, i premi assegnati dalla Biennale. Inoltre il "Bollettino" rendeva conto delle pubblicazioni di manifestazioni d'arte, cinema, teatro, musica, acquisite dalla biblioteca dell'Archivio e le novità bibliografiche sulla Biennale di Venezia destinate alla lettura del miglior pubblico italiano e straniero. Dal secondo fascicolo (ottobre 1950) la rivista ospita il "Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea". Compilato da Antonio Gnan, le sue pagine assolvevano alla funzione di "rapida informazione". Nell'inserito erano elencate rispettivamente: "mostre d'arte in Italia", "mostre d'arte italiana all'estero", i "premi assegnati in Italia", le "pubblicazioni entrate in biblioteca", suddivise per volumi e cataloghi. Cfr. "Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea", in "la biennale di venezia", n. 2, ottobre 1950. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1950b).

⁴⁸⁴ La vicenda dei primi bollettini a cura dell'archivio della Biennale è riassunta da PAJUSCO (2013), pp. 108-109. Nel 1935 il "Bollettino" cambia titolazione e diviene "L'Arte nelle Mostre italiane". La formula redazionale riserverà spazio all'approfondimento di singole tematiche e dal 1936 la Biennale editerà i seguenti numeri monografici: "I premi per le Belle Arti" (1936), "Opere di artisti italiani moderni e contemporanei esistenti in pubbliche Gallerie straniere" (1938), "Il primo Decennio dell'Ente Autonomo della Biennale - 1930-1940 -" (1938). Cfr. PAJUSCO (2013), p. 109.

⁴⁸⁵ VARAGNOLO (1940), p. 1.

fotografico e delle pubblicazioni periodiche⁴⁸⁶ (insostituibili fonti iconografiche e utile strumento informativo e di aggiornamento per l'archivio).

Il rapporto instaurato dalla Biennale con le maggiori istituzioni museali italiane e straniere arricchì considerevolmente l'archivio ed il suo patrimonio librario. A seguito dell'acuta politica di scambio intrapresa, una nota conclusiva de il "Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale" così recitava:

"Tornerà molto gradito l'invio di cataloghi, nonché di giornali, riviste, ecc., riguardanti le varie mostre e gli artisti che vi partecipano. Sarà pure bene accetta qualsiasi altra pubblicazione (anche non recente) che si riferisca, in genere all'arte moderna e contemporanea. Per ogni comunicazione indirizzare all'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale, San Marco - Cà Giustinian - Venezia."⁴⁸⁷

Possiamo interpretare questi intenti ancora una volta come la messa in atto di una politica delle acquisizioni fortemente voluta da Rodolfo Pallucchini che coincideva con la precisa volontà di porre l'archivio della Biennale in relazione paritetica con istituzioni d'arte del panorama internazionale. La fitta tela di relazioni intessute con prestigiosi musei del mondo per lo scambio di riviste è da leggere con l'ausilio delle parole di Umbro Apollonio che, chiedendo in dono al Museu Nacional de Soares dos Reis di Oporto (nel settembre del 1949) la loro pubblicazione ufficiale, affermava che tale opportunità poteva costituire "un utile strumento informativo per questo archivio storico, in relazione di quanto esso intende ricavare di notizie sull'arte e la cultura moderne nei vari paesi."⁴⁸⁸

Punta di diamante dell'immagine e delle scelte espositive dell'Ente veneziano, il periodico si distingue sin dal numero di lancio (luglio 1950) per la sua natura di "rivista illustrata" e per essere concepito come strumento atto ad accrescere la rilevanza sociale e culturale della rassegna.

"la biennale di venezia", oltre ad essere un punto di osservazione privilegiato sulle tendenze artistiche internazionali, si pone anche al centro del dibattito sull'uso dell'immagine e sui relativi criteri di scelta: comunicativi, informativi, estetici e/o di sostituto o supporto alla critica d'arte. Legata a questi aspetti è anche la continua ricerca di soluzioni grafiche aggiornate e la particolare attenzione per quelle che Dorfles indicherà come le "utilizzazioni grafiche della fotografia"⁴⁸⁹, imprescindibili per "trasmettere un efficace fattore artistico."⁴⁹⁰ E ancora, la questione della

⁴⁸⁶ Questo aspetto riguarda la "circolazione del patrimonio conservativo". Il "Bollettino" pubblicato nel quarto fascicolo della rivista riportava anche un elenco dei periodici entrati in biblioteca. Nell'aprile del 1951 si contavano 187 testate; il dato attesta il volume di scambi intessuto dalla Biennale con le Istituzioni di cultura italiane e straniere.

⁴⁸⁷ Inserzione posta in calce al "Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea", (fino al fascicolo 28-29 del giugno-settembre 1957).

⁴⁸⁸ Lettera di Umbro Apollonio alla Direzione di MUSEU, Museu Nacional de Soares dos Reis, 20 settembre 1949, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 47.

⁴⁸⁹ *Il potere iconico e comunicativo dell'inquadratura*, in *Anni sessanta. La necessità di paradossi tra mercificazione e contestazione in Inviato alla Biennale*. Cfr. DORFLES (2010), p. 267.

⁴⁹⁰ IBIDEM.

composizione e la relazione tra testo e immagine (grafica e fotografia), sempre protesa verso una “narrativa delle immagini d’arte” raffinatissima. La ricerca di uno stile giocato su queste formule portò la rivista ad una riconoscibilità che trovò riscontro sin dal numero d’esordio:

“[...] ho ricevuto il primo numero della rivista della Biennale veneziana da lei inviata in omaggio. La ringrazio e gliene sono grato della gentilezza usata. La rivista è una delle più interessanti che siano uscite in questi ultimi tempi; sia dal lato critico che da quello biografico. Bella la veste tipografica e le fotografie [...]”⁴⁹¹

1.2 1950: incipit rivista «nova». Il ruolo di Elio Zorzi e di Rodolfo Pallucchini

A seguito dell’esaltante stagione culturale seguita alla Mostra del 1948, La Biennale di Venezia era giunta alla determinazione di approntare una vasta ed impegnativa impresa editoriale per rispondere, da una parte, alle esigenze ufficiali dell’Ente e, dall’altra, per offrire al critico, allo storico, al collezionista, all’amatore d’arte – ma soprattutto per mettere in contatto l’artista con il panorama dell’arte internazionale –, una pubblicazione dalla bella veste grafica stampata su carta semi patinata e finemente illustrata, attenta ai fatti e alle questioni delle arti contemporanee.⁴⁹²

Un articolo di quotidiano, rinvenuto nello scavo d’archivio, si presta quale spunto per mettere in risalto lo scopo dell’operazione:

“[...] Preciso compito de “La Biennale di Venezia” è seguire e segnalare tutti i principali avvenimenti, tutti i grandi movimenti che si verificano e si vadano delineando nel campo delle arti: tutte le grandi manifestazioni artistiche, musicali, teatrali, cinematografiche saranno quindi presenti nelle sue pagine, attraverso gli scritti dei più autorevoli collaboratori [...]”⁴⁹³

Il 12 agosto 1950, in occasione della XXV Esposizione Internazionale d’Arte, il Comunicato stampa numero 75 ne annunciava l’uscita:

“Esce in questi giorni il primo fascicolo de “LA BIENNALE DI VENEZIA” rivista trimestrale dell’Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d’arte di Venezia.

Un Comitato direttivo, firmato dall’on. Ponti, presidente, da Rodolfo Pallucchini, vice presidente, da Antonio Petrucci, Umbro Apollonio, Adolfo Zaiotti, Ferdinando Ballo ed Elio Zorzi, la cui edizione è curata dalla Casa Editrice Alfieri di Venezia.

⁴⁹¹ Lettera della Galleria “Il Fiore” di Firenze a Umbro Apollonio, Firenze 26 settembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 9.

⁴⁹² La rivista si contraddistingueva per il suo profilo interdisciplinare. Nelle sue pagine trovarono spazio, oltre a saggi sulle arti figurative, approfondimenti dedicati alla musica, al teatro, al cinema e alla moda contemporanea. Ai fini del nostro studio daremo spazio solo degli aspetti legati al ruolo e all’utilizzo della fotografia d’arte e alla sua traduzione-trasposizione nella rivista.

⁴⁹³ Articolo apparso sulle pagine de “Il Nuovo Corriere”, Firenze, 21 febbraio 1956, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7.

Il primo fascicolo che si presenta con ricca veste editoriale, accuratamente stampato dalle Officine grafiche Carlo Ferrari di Venezia, consta di cinquanta pagine di testo, illustrate con cinque tavole a colori e sessantacinque tavole in bianco e nero.

Dopo un cenno introduttivo dell'on. Ponti, e un rapido profilo della XXV Biennale tracciato da Rodolfo Pallucchini, Romolo Bazzoni rievoca le origini delle Esposizioni Biennali, alle quali ha dato la sua opera fin dall'inizio, e Irene Brin narra aneddoti mondani fioriti nella storia delle Internazionali di Venezia.

All'astratto e al concreto in arte dedica un articolo Lionello Venturi. Maximilien Gauthier, biografo del Doganiere Rousseau, ne precisa rapidamente la figura d'artista, mentre Paul Fierens traccia un profilo di James Ensor e Bernard Dorival raffronta l'opera di Pierre Bonnard con quella di Henri Matisse e con quella di Maurice Utrillo.

Una sintesi della pittura di Carlo Carrà e di quella di Pio Semeghini compie Diego Valeri, e Giuseppe Marchiori delinea rapidamente i caratteri di Gino Severini e di Alberto Magnelli. Una pagina autobiografica di Luigi Bartolini chiude la parte dedicata alle arti figurative, mentre Bruno Brunelli, Anna Banti, Gerard Bauer, e Silvio d'Amico scrivono di argomenti teatrali in riferimento al Festival di Venezia, Antonio Petrucci e Mario Gromo scrivono dell'arte cinematografica e dell'XI Mostra del Cinema di Venezia, Ferdinando Ballo illustra il XIII Festival di Musica di Venezia, Pierre Michaut scrive del "Gran Balletto del Marchese di Cuevas", Misia parla di Alta Moda, Teresa Sensi e Sidan delle stagioni mondane di Venezia e del Lido.

Il lussuoso fascicolo si conclude con l'elenco delle Mostre d'arte in Italia compilato a cura dell'Archivio Storico d'arte contemporanea della Biennale.

Alla rivista è assicurata la collaborazione di scrittori illustri e delle maggiori agenzie fotografiche internazionali che le riserveranno servizi esclusivi."⁴⁹⁴

Diretta prima da Elio Zorzi e poi dal conservatore dell'archivio Umbro Apollonio, la rivista era redatta dall'Ufficio stampa dell'Ente in stretto rapporto di collaborazione con l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee⁴⁹⁵. Il periodico, corredato del sottotitolo "rivista di arte cinema musica teatro moda", uscì con cadenza trimestrale a partire dal luglio del 1950⁴⁹⁶ a Venezia, impressa per i

⁴⁹⁴ La Biennale di Venezia, Comunicato stampa n. 75, Venezia 12 agosto 1950, XXV "Esposizione Internazionale d'arte, Esce la rivista della Biennale di Venezia", in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 7. Ho rinvenuto lo stesso documento in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7.

⁴⁹⁵ In un secondo momento la redazione della rivista venne assorbita *in toto* dall'Ufficio stampa della Biennale di Venezia.

⁴⁹⁶ Nei moduli per l'abbonamento allegati ai primi fascicoli della rivista si leggeva: "una interessante novità che dovrebbe figurare nella biblioteca di ogni amatore d'arte è la rivista."

tipi di Alfieri Editore⁴⁹⁷ cui spettava anche il merito della pubblicazione delle lussuosissime riviste d'arte "Arte Veneta" e "Arte Lombarda"⁴⁹⁸.

Nonostante si sia propensi ad individuare nei nomi del Comitato direttivo della prima ora⁴⁹⁹ i sostenitori del progetto della rivista, tuttavia la sua paternità (accertata peraltro dalla corrispondenza conservata all'ASAC) si deve alla profonda intesa tra Elio Zorzi e Rodolfo Pallucchini. Al primo spetteranno, oltretutto le scelte editoriali, quelle più squisitamente tecniche (la competenza emerge anche dai numerosi e documentati rapporti intessuti con fotografi, tipografi, editori, testimonianza utile alla comprensione della strategia dell'immagine messa in atto nelle pagine del periodico). Sarà invece Rodolfo Pallucchini, che Francesca Castellani individua essere il "timoniere della strategia della rivista"⁵⁰⁰ sino all'atto di congedo dello storico dell'arte con la Biennale veneziana avvenuto il 2 settembre 1957, il referente privilegiato delle scelte dei contenuti. A suffragare la considerazione della Castellani giova il ritrovamento di una lettera del 2 maggio 1950 inviata dal segretario

⁴⁹⁷ La storia editoriale della rivista dell'Ente è tratteggiata sinteticamente da BIANCHI (2003), pp. 251-254. Con la presente nota si intende mettere in luce il ruolo degli editori e degli stampatori del periodico: dal fascicolo 1 al 24 (1950 -giugno 1955) l'editore è Alfieri e la rivista viene stampata a Venezia dalle Officine Grafiche Carlo Ferrari; dal fascicolo 25 al 28-29 (settembre 1955 -giugno-settembre 1957) per i tipi di Sansoni Editore, Firenze (Tipografia A. Conti & Figli); dal fascicolo 30 al numero 38 (gennaio-marzo 1958 - gennaio-marzo 1960) la Biennale diventa editore della rivista col nome di Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", e la stampa torna alle Officine Grafiche Carlo Ferrari di Venezia. Dal numero 39 al 44-45 (aprile-giugno 1960 - dicembre 1961) la stampa è affidata alle Arti Grafiche Fantoni di Venezia; dal numero 46-47 al 50-51 (dicembre 1962 -dicembre 1963) l'editore è Editalia-Edizioni d'Italia, Roma, stampa Arti Grafiche Fantoni, Venezia; dal numero 52-53 al 57-58 (giugno 1964-settembre 1965) Editalia-Edizioni d'Italia Roma, stampa Eliograf Roma; dal numero 60 al 67-68 (dicembre 1966- dicembre 1971) Ente Autonomo "La Biennale di Venezia" per i tipi della Stamperia di Venezia. Sulla periodicità della rivista "la biennale di venezia", rispettivamente dal 1 numero (luglio-agosto 1950) al numero 8 del 1952, la cadenza era trimestrale: "rivista trimestrale di arte, cinema, teatro, musica, moda", segue poi una parentesi bimestrale dal numero 9 al numero 21, per ritornare trimestrale dal fascicolo 22 al 68 numero del 1971. Dal fascicolo 1 al 4 "la biennale di venezia: rivista trimestrale di arte, cinema, teatro, musica, moda"; dal fascicolo 5 al 29 "grande rivista internazionale la biennale di venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica"; dal fascicolo 30 al 39 "rivista dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia arte cinema musica teatro"; dal fascicolo 40 al 56 "rivista dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia arte, musica, teatro, cinema"; dal fascicolo 57/58 al 59 "rivista trimestrale dell'Ente autonomo la Biennale di Venezia"; dal fascicolo 60 al 68 "la biennale di venezia: rassegna delle arti contemporanee". Dopo il 1957 in cui la rivista uscì un unico numero doppio (il fascicolo 28-29 del giugno-settembre 1957), il periodico cessò definitivamente nel 1971. Dal 1975 al 1979 l'archivio pubblicava una nuova testata completamente rinnovata nella veste tipografica, in nome di una formula redazionale nuova voluta da Wladimiro Dorigo. "Annuario", questo il titolo, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, "frutto di un ripensamento critico relativo alla funzione, nella prospettiva di uno strumento generale di comunicazione esterna all'Ente diretto a un pubblico ampio e nuovo, secondo lo spirito del nuovo Statuto." Cfr. DORIGO (1975), p. 704. Come avveniva per il glorioso *bollettino* della Biennale, l'"Annuario" sarà concepito come un'enumerazione organica che raccoglieva contributi e documenti di tutte le attività e le manifestazioni della Biennale veneziana.

⁴⁹⁸ "Arte Veneta" era diretta da Rodolfo Pallucchini e da un Comitato di cui era presidente Giuseppe Fiocco, mentre "Arte Lombarda" era diretta da Paolo D'Ancona. Le lussuose riviste (perciò costosissime) uscivano in uno o due numeri l'anno.

⁴⁹⁹ "Presidente: On. Giovanni Ponti, Vice-Presidente: Rodolfo Pallucchini. Membri: Umbro Apollonio, Ferdinando Ballo, Antonio Petrucci, Giovanni Piccini, Adolfo Zajotti. Elio Zorzi, Direttore responsabile." in "la biennale di venezia", n. 1, luglio 1950. p. 1. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1950b).

⁵⁰⁰ Francesca Castellani ha sottolineato l'incidenza di Rodolfo Pallucchini nella genesi del progetto della rivista "la biennale di venezia", CASTELLANI (2010), p. 180.

generale ad Antonio Petrucci, allora direttore della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, dalla quale emerge il febbrile retroscena di contatti e di negoziazioni con la Alfieri Editore e prima ancora con "Bianco e Nero". Scriveva il Pallucchini:

“Come ti avr  messo al corrente l'on. Ponti, siamo venuti nella determinazione di accettare le proposte, molto favorevoli fatte dalla Casa Editrice Alfieri di Venezia, circa la pubblicazione della rivista “La Biennale”. L'Alfieri, infatti che ben conosciamo per avere stampato i cataloghi delle Mostre d'arte antiche del Comune e quello della XXIV Biennale e che ha l'appalto anche per il catalogo del 1950, ha proposto di versare alla Biennale 250.000 lire al numero per le spese riguardanti la collaborazione ecc.: pretende solo che la Biennale comperi un certo numero di copie.

Abbiamo atteso le proposte di “Bianco e Nero”, ma purtroppo sono venute troppo in ritardo, e non per colpa nostra, senza del resto essere delle vere proposte. [...]”⁵⁰¹

In un secondo passaggio dello scritto sopra citato lo storico dell'arte, anticipando il quadro direttivo del periodico, dichiarava inoltre i caratteri innovativi e quella che potremo definire l'essenza “tecnica” della pubblicazione: l'utilizzo cio  di un linguaggio sintetico e diretto. La novit  – dir  Pallucchini – stava nel suo carattere volutamente non filologico e di alta critica, a differenza di altre coeve riviste dedicate principalmente all'arte antica e moderna come ad esempio “Emporium”, – allora diretta da Attilio Podest  –, “L'Arte” – fondata da Adolfo Venturi –, “Commentari” – edita dal 1949 e diretta tra gli altri da Mario Salmi e Lionello Venturi i quali avevano assolto, nel campo dell'informazione artistica, un compito di tutto rispetto – o diversamente da altri periodici come

⁵⁰¹ Lettera di Rodolfo Pallucchini ad Antonio Petrucci, Venezia, 2 maggio 1950, in Fondo Storico, attivit , rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo “P”.

“Paragone arte”⁵⁰² e “Le Arti”, nati lo stesso anno

⁵⁰² Nel gennaio 1950 iniziava le pubblicazioni mensili “Paragone” sotto la direzione di Roberto Longhi, con fascicoli dedicati alle arti e alla letteratura. Su “Paragone Arte” e Longhi editorialista rimando al saggio di MIGLIORINI (2007). Tra le riviste di arti, lettere e cultura del panorama vanno ricordate anche “Bollettino d’arte” a cura del Ministero della Pubblica Istruzione diretta da G. de Angelis d’Ossat, “La Rassegna d’Italia” diretta da Sergio Solmi, “Inventario” diretta da Luigi Berti, “La Fiera Letteraria” diretta da Vincenzo Cardarelli, “Botteghe Oscure”, diretta da Giorgio Bassani, “L’immagine” diretta da Cesare Brandi. Sempre a Firenze, lo stesso anno usciva anche “L A” (Letteratura Arte), diretta da Alessandro Bonsanti con fascicoli dedicati sia alle arti che alla letteratura. Ancora nel 1950 veniva pubblicata a Roma “Cultura e Realtà”, bimestrale diretto da Mario Motta; a Milano “Letterature Moderne” diretta da Francesco Flora, “Spazio” rivista mensile di arti e architettura diretta da Luigi Moretti. Questi dati sono ricavati dalle rubriche contenute nel volume *Panorama dell’arte italiana* VALSECCHI-APOLLONIO (1950), pp. 28; 58-59; 92-93; 152-153; 192-193; 225; 269; 313; 339; 371; 411-412. Altri dati sono desunti dal secondo volume di *Panorama dell’arte italiana* (1951): nel 1950 usciva a Milano “Letterature moderne” direttore: F. Flora. Nel 1952 “Aut Aut”, diretta da Enzo Paci. Nelle rubriche del secondo volume di Valsecchi-Apollonio sono riportate anche le riviste “Ulisse” diretta da M. L. Aastaldi e R. Contu, “La letteratura e arte contemporanea”, Venezia, direttore: A. Bonsanti, “Inventario” nata a Milano nel 1948 e diretta da Luigi Berti. Cfr. VALSECCHI-APOLLONIO (1951), pp. 152; 274; 365; 405. Nel 1954 usciva la rivista “Il Punto nelle lettere e nelle arti”, rivista bimestrale fondata e diretta da Maria Grazia Bovi e Nicoletta Festa. Nel 1957 nasceva a Venezia “evento”. Critica e cronaca delle arti, periodico diretto da Toni Toniato e Federico Bondi. Altri importanti periodici nati tra la fine degli anni quaranta e gli anni cinquanta erano “AZ” - Arte d’oggi (1949-1952), nata a Milano nel 1949 e diretta dal pittore Mario Ballocco, “Arti Visive” (1952-1958), “Il Gesto” (1955-1959), “L’Esperienza moderna” (1957-1959), “Appia Antica” (1959-1960), “Azimuth” (1959-1960). Su “Arti Visive” si veda il saggio di COLOMBO (2011). Lo studio di questi ultimi sei periodici è inserito tra gli obiettivi del Progetto Nazionale Futuro in Ricerca 2012 condotto dalla Scuola Normale di Pisa, Università di Siena, Università di Genova e Università di Udine dal titolo *Diffondere la cultura visiva: l’arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. La storia dell’arte dalla fine dell’Ottocento agli anni Ottanta del Novecento vista attraverso fonti inesplorate, coniugando metodologie e sistemi di analisi multidisciplinari: critica storico-artistica, letteratura, semiotica, arti visive*, cfr. BACCI (2013), p. 146.

⁵⁰³ de “la biennale di venezia”. Così Pallucchini:

“[...] Il titolo sarà “La Biennale di Venezia”. [...] Ogni numero sarà di 48 pagine con quattro tavole a colori. Affinché il primo numero possa uscire entro l’8 giugno, giorno dell’inaugurazione della XXV Biennale, occorre che noi presentiamo il materiale all’editore entro il 12 maggio.

La rivista, che così verrà ad occuparsi delle quattro attività della Biennale e precisamente: Arti figurative, Cinema, Musica e Teatro, non deve avere carattere pedantesco, né di alta critica; ho già chiesto a Longhi, Venturi, Fiocco, Ungaretti, Valeri, Dorival, ecc. articoli brevissimi (di una pagina l’uno) cioè 40 righe dattiloscritte. [...]”⁵⁰⁴

Rodolfo Pallucchini, sottolineandone la destinazione, chiariva che la rivista era nata per rivolgersi ad un vasto pubblico parlando della storia dell’arte contemporanea come anche dei fatti di cultura, presentati con lucida e sintetica consapevolezza dal *parterre* di firme chiamate a raccontare ed approfondire le vicende del fare artistico. Basta scorrere gli indici dei vari fascicoli per rendersi conto della presenza non solamente di storici delle arti *tout-court*, ma anche di autorevoli uomini di lettere, studiosi e personalità di spicco della vita culturale italiana ed internazionale. Questo ci dice come la rivista della Biennale si situasse, a confronto con le coeve pubblicazioni artistiche, nella sfera della pubblicistica che chiameremo solo convenzionalmente “di settore”, per via del suo

⁵⁰³ La rivista “Le Arti” fu fondata a Milano da Garibaldo Marussi. Marussi ed Apollonio erano legati, oltretutto da origini istriane, da un profondo sodalizio iniziato ancora quando negli anni trenta Apollonio aveva collaborato alla redazione della rivista di Marussi “Termini”. A Milano Marussi aveva fondato l’Agenzia “Mercurio” - Servizi giornalistici e fotografici per la stampa. Su “Le Arti” si veda ZANNI (2007). Va ricordato a questo proposito che la maggior parte delle riviste d’arte datano la loro nascita dopo il 1945. Altri importanti periodici del periodo furono senz’altro “La critica d’arte” (Sansoni, Firenze) fondata nel 1935 da Carlo Ludovico Ragghianti con l’archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli. (Nel 1941 Ragghianti ricevette l’incarico dall’Istituto d’Arti Grafiche di Bergamo di rinnovare e dirigere la rivista “Emporium”: la collaborazione durò sino al 1942). Le pubblicazioni de “La critica d’arte” ripresero nel 1949 con il contributo di Max Ascoli e di Egone Fischl, sempre per i tipi di Sansoni. Dal 1954 la rivista “La critica d’arte” cambia nome e diventa “Critica d’arte” con la Casa Editrice Vallecchi (la quarta serie 1961-1963 fu edita da Neri Pozza). Nel 1952 per l’edizione della Società Olivetti di Ivrea, Ragghianti fonda e dirige con Licia Ragghianti Collobi la rivista bimestrale di cultura, selezione, informazione artistica internazionale “*sele ARTE*” (selart, sélart, kunstquerschnitt, selearte). Su “*sele ARTE*” si veda lo studio esaustivo di BOTTINELLI (2010). Sempre Ragghianti, con la complicità di Adriano Olivetti, fu ideatore del progetto editoriale di “*sele ARTE*” (1952-1966). Il periodico riccamente illustrato era di piccolo formato (dettaglio non trascurabile). “*sele ARTE*” si impose nel settore delle riviste d’arte quale incontrastato strumento di aggiornamento e di educazione “divulgativo-popolare” all’arte. Cfr. BOTTINELLI (2011). Per un approfondimento relativo alla pubblicistica degli anni cinquanta rimando al saggio di BIZZOTTO (1999) e ancora i già citati SCIOLLA (2003b) e CIOFFI-ROVETTA (2007). Ricordo inoltre che tra le riviste di punta, nel 1953 era nato il periodico “I 4 Soli” e nel 1959 “Arte Oggi”. Nel novero vanno ricordate anche le testate “Notizie” e “Taccuino delle Arti”. Nel 1945 usciva a Venezia “Piccola Galleria”. Pagine d’arte Moderna edita da Roberto Nonveiller. Alla rivista collaborò anche Umbro Apollonio. Cfr. DEL PUPPO (2002), p. 89. Relativamente ad “Emporium” sono costretto a rimandare il lettore agli studi di BACCI-FERRETTI-FILETI MAZZA (2009) e MIRANDOLA (1985). Altri periodici d’arte contemporanea usciti tra il 1946 ed il 1960 sono: “Il 45” (1946), “Arte Concreta”, poi “Bollettino Movimento Arte Concreta” (1951-1954), “Realismo” (1952-1956), “L’esperienza moderna” (1957-1958). Cfr. FERGONZI (1996a), p. XXXIX.

⁵⁰⁴ Lettera di Rodolfo Pallucchini ad Antonio Petrucci, Venezia, 2 maggio 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, Rivista “La Biennale”, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo “P”.

carattere trasversale, sintesi di studi e strumento di aggiornamento sulle ipotesi estetiche contemporanee e di comprensione dei fenomeni di cultura.

La peculiarità del suo profilo è a mio avviso ben riassunto dalle parole del primo editore della rivista, Vittorio Alfieri – ricordo che l'editore aveva anche il compito della distribuzione del periodico in Italia e all'estero – che in una lettera inviata a Zorzi il 21 maggio 1951 con l'intenzione di fare il bilancio (non proprio entusiasmante) del primo anno di vendite, scriveva che parte della diffidenza e del disinteresse raccolto era da imputare alla “campagna condotta da varie parti contro l'Ente della Biennale”⁵⁰⁵. Ed Alfieri aggiungeva, qualche riga più sotto, un dettaglio degno di nota che metteva in luce il profilo “non specializzato” del periodico. Sia pure evidenziando il riscontro positivo raccolto tra critici ed artisti, non sono omissi alcuni limiti della rivista, come la scarsa accessibilità ad un pubblico allargato, poiché proibitiva per il suo elevato costo.⁵⁰⁶ Ci pare interessante la lettura di questo frammento di lettera:

“Forse l'impostazione della rivista stessa, non specializzata ad un tal punto da destare grande interesse nei critici e negli artisti, è troppo cara e lussuosa per il grande pubblico [...]”⁵⁰⁷

Prima di scendere nell'analisi dei dettagli della “rivista la biennale di venezia”, caso esemplare per la divulgazione dell'arte mediante l'utilizzo della fotografia, ritengo necessario dare conto – sinteticamente e anche in modo non del tutto pertinente col periodo preso in esame da questo studio – di un precedente storico importante dal quale si evince una consonanza programmatica capace di trapassare due stagioni culturali profondamente diverse tra loro ma tenute insieme dalla biografia di Elio Zorzi.

⁵⁰⁵ Lettera di Vittorio Alfieri a Elio Zorzi, Venezia, 21 maggio 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis. La campagna contro l'Ente di cui parla Alfieri può forse trovare eco nella polemica che era divampata a seguito dell'intervento polemico di Pallucchini dal titolo *Qualità contro numero* apparso nelle pagine del secondo numero della rivista (ottobre 1950). Lo storico dell'arte esprimeva la sua personale perplessità circa la sperequazione tra la presenza all'esposizione di artisti stranieri sempre poco numerosi a discapito invece di quelli italiani molto numerosi: “l'inflazione numerica di cui soffre ancora la Biennale del '50 è quanto mai contraria alla valutazione delle genuine forze artistiche di una nazione.” Pallucchini esortava la Commissione delle arti figurative ad attenersi ad un rigoroso criterio di selezione ispirato, anziché all'abbondanza senza qualità, al metro del “valore artistico, e cioè veramente creativo, non artigianale e dilettantistico.” Pallucchini continuava poi ribadendo il ruolo della Biennale: “a Venezia il compito del paragone delle nostre forze artistiche più rappresentative con quelle straniere [...] sarà raggiunto solo realizzando un criterio selettivo degli artisti e nello stesso tempo, allargando il numero delle opere presentate dai prescelti. La rigorosa scelta qualitativa collima ancora una volta con gli interessi della nazione.” PALLUCCHINI (1950b), p. 1. Un articolo di Antonio Fornari sulle pagine de “Il Borghese” (giugno 1960) paragonava la “prepotenza del governo clericale” sulla Biennale alla “prepotenza delle commissioni figurative”. Fornari ritornava sullo scritto di Pallucchini *Qualità contro numero* e riportava il pensiero dello storico dell'arte a tal riguardo: “L'articolo, ha commentato il Pallucchini, «suscitò polemiche a non finire», poiché la «situazione non era matura: ma oggi i fatti mi danno ragione. Nell'attuale congiuntura, che permette alla gestione commissariale una maggiore libertà d'azione, gli inviti sono stati ridotti a trentacinque». Cfr. FORNARI (1960).

⁵⁰⁶ Il prezzo della rivista era di 800 Lire.

⁵⁰⁷ Lettera di Vittorio Alfieri a Elio Zorzi, Venezia, 21 maggio 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis.

Il 14 maggio del 1928⁵⁰⁸ la Biennale diramava notizia della pubblicazione del suo primo bollettino ufficiale “La Biennale – Cronache dall’Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia” (dal secondo numero si intitolerà “La Biennale – Bollettino dell’Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia”, edito per 8 mesi dal 1 maggio al 31 dicembre 1928), come si evince dalla lettera circolare, redatta dall’allora capo Ufficio stampa dell’Esposizione e inviata agli artisti, in cui si richiedevano notizie sulla loro carriera artistica che potevano tornare utili in una possibile prospettiva editoriale⁵⁰⁹:

[...] Con questa pubblicazione, che uscirà quindicinalmente, questo ufficio intende non soltanto illustrare nei suoi vari aspetti la XVI Biennale, ma costituire soprattutto un organo di collegamento tra l’Esposizione, gli artisti espositori e gli amatori d’arte, che formano nel complesso il vasto mondo spirituale della Biennale veneziana. Perciò la pubblicazione del bollettino non sarà sospesa alla chiusura della XVI Biennale, ma sarà continuata. [...]

La preghiamo di voler cortesemente inviarci tutte quelle notizie sui Suoi lavori e sulla Sua carriera artistica ch’ella creda utile e opportuno far conoscere al pubblico, e delle quali sarà nostra cura ricavare un notiziario degli artisti e degli amatori d’arte, che potrà essere, speriamo, di non poca utilità per tutti quanti si interessino, per diverse ragioni, alle Biennali di Venezia. [...]”⁵¹⁰

Come accadrà nel 1950 con la rivista “la biennale di venezia”, l’obiettivo del primo “Bollettino” era quello di fornire agli artisti e agli amatori d’arte uno strumento di collegamento tra l’approfondimento critico e l’interpretazione delle opere esposte in mostra.

A questo va aggiunto un altro frammento di storia della Biennale riguardante un progetto editoriale morto sul nascere. Proprio alla fine del 1928, Maraini ed Elio Zorzi avevano in mente di trasformare il bollettino “La Biennale” in una rivista mensile d’arte contemporanea: “La Biennale – Rassegna

⁵⁰⁸ Parlando del 1928 non va dimenticato che, nel panorama editoriale italiano, in quell’anno usciva la rivista “Domus” fondata e diretta da Gio Ponti. Massimo De Sabbata parla della relazione intercorsa tra Antonio Maraini e Gio Ponti per far diventare la neonata “Domus” una rivista mensile alterna tra arte e architettura, progetto che non ebbe seguito. Cfr. De Sabbata (2006), pp. 51-52. Relativamente ai periodici degli anni trenta si vedano VIVARELLI (1979), DE BERTI-PIAZZONI (2009) e in particolare i saggi di BIGNAMI (2009), NEGRI (2009), RUSCONI (2009) ivi contenuti ed il già citato CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013), parte prima: *Anni tra le due guerre*. Inoltre si veda pure il saggio di DE BERTI (2014) sul ruolo della fotografia ne “Il Secolo Illustrato”.

⁵⁰⁹ Nella prima parte della trattazione abbiamo avuto modo di vedere come un simile proposito fosse curato dall’Istituto Storico d’Arte Contemporanea che, mediante apposite missive, chiedeva agli artisti l’invio di documentazione verbo visiva della loro attività al fine di portare a compimento il progetto del cosiddetto “casellario degli artisti moderni”.

⁵¹⁰ Lettera circolare di Elio Zorzi agli artisti, Venezia 14 maggio 1928, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1. La cronistoria della pubblicazione è riassunta da PAJUSCO (2013), pp. 107-108. “La Biennale”. A cura dell’Istituto d’Arte dell’Esposizione di Venezia, il primo fascicolo si intitolò: “Cronache dell’Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia”, anno 1 - 3 maggio 1928, n. 1. Le riproduzioni fotografiche sono dello Studio Giacomelli, gli zinchini eseguiti dalla Zincografica Serenissima. La stampa a cura della Arti Grafiche Fantoni, Venezia. La Direzione presso l’Ufficio stampa dell’Esposizione. Il secondo numero si intitola “La Biennale. Bollettino dell’Esposizione Internazionale d’arte della Città di Venezia”. Dal secondo numero la cadenza sarà quindicinale. Il numero 11-12 sarà il conclusivo dell’annata. Cfr. PAJUSCO (2013), pp. 107-108.

d'Arte Contemporanea", diretta da Antonio Maraini ed Elio Zorzi e pubblicata a cura dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea presso la Biennale di Venezia.

La rivista si sarebbe fregiata della collaborazione delle più illustri firme individuate nelle principali città italiane per garantire alla Biennale un capillare e costante monitoraggio del panorama artistico.⁵¹¹ Con questo progetto si voleva dotare l'Istituzione, ed il suo pubblico, di quello che ancora non esisteva nel panorama editoriale italiano: una rivista interamente dedicata all'arte contemporanea, aggiornata dal punto di vista dei contenuti e della veste grafica. Ma, come ha già rilevato De Sabbata, Maraini "fallì nel tentativo di dotarsi di una rivista d'arte contemporanea"⁵¹² a causa di problemi finanziari che avevano stroncato gli accordi intessuti da Elio Zorzi con gli editori Mondadori e Tumminelli.

Questo precedente mi pare significativo poiché anche nel 1950, seppur con un orizzonte progettuale non comparabile sia con l'esperienza del 1928 che con il progetto naufragato del 1929 (entrambe impiegate sul verbo purista di Maraini), ritroveremo, per lo svolgimento del programma della rivista, alcune similitudini nell'elenco delle trattazioni. Tra tutte la ricorrenza alle "autobiografie di artisti", la cronaca delle esposizioni italiane e straniere, un notiziario artistico, nonché gli atti dell'archivio.⁵¹³

Inoltre sono del parere che la vicenda vada riletta contestualmente al profilo e all'infaticabile operato di Elio Zorzi e della sua esperienza in materia di editoria, che ritroveremo protagonista, assieme a Pallucchini e ad Apollonio, nella regia de "la biennale di venezia" in tutte le sue diverse fasi realizzative: dall'ideazione dei contenuti alla grafica, dalle operazioni di mediazione e utilizzazione dell'"oggetto fisico"⁵¹⁴ della fotografia (la selezione delle immagini da pubblicare), sino alla "trasformazione" dell'oggetto fotografico, ovvero lo studio del rapporto tra fotografia e stampa.

⁵¹¹ A Roma: Margherita Sarfatti, Alberto Neppi, Cipriano Efisio Oppo, Carlo Tridenti, Arturo Lancellotti, Corrado Pavolini, Roberto Papini, Roberto Forges Davanzati, a Venezia: Nino Barbantini, Riccardo Nobili, Ugo Nebbia, Gino Damerini, a Milano: Giorgio Nicodemi, Raffaello Giolli, Vincenzo Costantini, Gino Cornali, Carlo Carrà, Giangio Fiumi, Firenze: Ardegno Soffici, Matteo Marangoni, Mario Tinti, Mino Maccari, Cipriano Giacchetti, Nello Tarchiani, Aniceto Del Massa, Torino: Lionello Venturi, Mario Soldati, Marziano De Bernardi Zanzi, a Napoli: Ezechiele Guardascione, Fiore, Campana, a Palermo: Nino Sofia, Luigi Biagi, a Genova: Orlando Grosso, a Trieste Silvio Benco. "La Biennale". Rassegna d'arte contemporanea, diretta da Antonio Maraini ed Elio Zorzi pubblicata a cura dell'Istituto Storico d'Arte contemporanea presso la Biennale di Venezia - specifiche tecniche ed elenco dei collaboratori", (collocabile tra il dicembre 1928 ed il gennaio 1929), in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

⁵¹² DE SABBATA (2006), pp. 51-52.

⁵¹³ "Elenco delle trattazioni varie per lo svolgimento del programma della rivista", (collocabile tra il dicembre 1928 ed il gennaio 1929), in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

⁵¹⁴ Propone una disambiguazione tra oggetto e immagine Tiziana Serena: "le fotografie sono sia immagini sia oggetti fisici [...] in sede di analisi storica nessun di questi aspetti può essere considerato come isolato, poiché ognuno di essi ha valore solamente in quanto in relazione a quel sistema organico che, determinato dalla complessità degli aspetti fisici che intersecano con gli usi sociali nel tempo, designa il corpo dell'oggetto fotografico." Cfr. SERENA (2012a), p. 15.

Elio Zorzi annoverava una lunga carriera come capo Ufficio stampa dell'Ente e direttore della rivista "la biennale di venezia" fino al 1955, anno della sua morte. La ricerca d'archivio conferma l'interesse di Zorzi per l'editoria ed il *know-how* tecnico ed evidenzia una sensibilità capace di esprimersi nelle scelte dei contenuti e di ricerca dell'immagine che caratterizzarono la rivista. Frugando tra i necrologi raccolti in archivio all'indomani della morte di Elio Zorzi, è interessante il ritrovamento di articolo apparso sulle pagine de "Il Gazzettino Sera" in cui il giornalista, lodando l'operato intellettuale di Zorzi, lo definiva "malato di inchiostro tipografico"⁵¹⁵. Il dato sembra irrilevante, ma per noi ha il sapore della conferma della vocazione e dello spirito di iniziativa di Zorzi, uomo sempre fedele alla tradizione artistica, in modo particolare alla propensione e all'apprezzamento per l'alto artigianato tipografico. Aspetti questi che portarono Zorzi ad un continuo confronto e sodalizio, non privo di periodici contrasti, con i tipografi coinvolti nella progettazione dell'impaginato e nella stampa della rivista: valgono per tutti i rapporti intercorsi con la Tipografia veneziana di Pasquale Ferrari. Nella composizione dei fascicoli della rivista, l'attenzione per la fotografia e la sua "traduzione" in immagine d'arte, l'alloggiamento della stessa, il modo di trattarla, risposero a una precisa concezione contenutistica ed estetica che si manifestava nei continui accorgimenti grafici strutturali e formali, dalla scelta della carta e relativa grammatura a quella degli inchiostri, dai caratteri di stampa, sino all'oggetto rivista editato e finito. A proposito di caratteri tipografici, la rivista del 1950 esordisce con l'intramontabile ed elegantissimo "Bodoni", lo stesso che si sarebbe dovuto adoperare per la rivista del 1929, intenzione che rimane attestata da un gustoso documento rinvenuto nelle carte di Elio Zorzi: un foglio a stampa delle "Matrici Linotype" (caratteri che compongono l'alfabeto Bodoni) per lo studio della composizione grafica⁵¹⁶. Lungo tutta la storia delle pubblicazioni della Biennale ritorna spesso la figura di questo intellettuale in quanto uomo capace di tradurre in opportunità concreta l'ambizione dell'Ente di dotarsi di una rivista. Zorzi infatti, dopo le esperienze a cavallo tra gli anni venti e trenta, fu capace di ricominciare da capo, con un nuovo programma coerente e al passo con i tempi. Il 4 febbraio del 1950, scriveva ad Ausano Baroni, annunciando all'editore il varo della rivista e proponendo una strategia per la sua immediata diffusione oltre i confini nazionali:

"4 febbraio 1950

Caro Baroni,

sciogliendo la riserva con la quale mi esprimevo nella mia precedente,

⁵¹⁵ "[...] Gli studi storici, le ricerche specifiche nell'affascinante settore della civiltà veneziana, la parentesi di "africanista", appassionato, i meriti di saggista, storico di arte, letterato erano, per lui, una sorta di complemento alla sua attività principale, unica, assidua: il giornalismo. Era malato di inchiostro tipografico: e le sue più belle ore, diceva, le aveva passate in tipografia [...]" Gastone Geron, *Un lutto del giornalismo: Elio Zorzi*, "Il Gazzettino Sera", Venezia, 26 novembre 1955, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, Serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 5.

⁵¹⁶ "Foglio volante. Matrici linotype" (collocabile tra il dicembre 1928 ed il gennaio 1929), in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.3, carte del capo Ufficio stampa Elio Zorzi, busta 1.

le comunico che stiamo lavorando per l'organizzazione di una rivista trimestrale della Biennale, rivista che dovrebbe essere largamente diffusa, di carattere artistico e mondano, piuttosto di lusso. La parte tipografica sarebbe affidata ad un editore milanese, quella redazionale a noi. Avevo pensato a lei per la pubblicità e per la diffusione a Parigi, e credo che lei potrebbe fare molto bene.

Senonché il progetto non è ancora attuato, pure essendo avanzatissimo, perché la Biennale, se può disporre di una certa cifra da destinare alla rivista, non dispone di tutto il denaro occorrente a questo scopo, e perciò fa assegnamento su aiuti di amici.

Cadrebbe quindi perfettamente a posto l'offerta di quel grosso industriale veneto-milanese del quale lei mi accennava nella sua ultima lettera. Se in questa offerta c'è veramente qualche cosa di serio, non ci sarebbe occasione migliore di questa per far intervenire la predetta persona in aiuto alla Biennale, dato che si tratterebbe di una cosa molto seria e degna in tutto del tono internazionale della rivista.

Per assicurarla le dirò che se ne occupa anche la persona, che lei conosce che si occupa della rivista della Scala di Milano.

Mi mandi una risposta al più presto possibile, e veda se può senz'altro mettermi in rapporto con il Suo amico. [...]⁵¹⁷

Come accennato la redazione della rivista era ospitata nei locali dell'archivio e durante il lavoro di preparazione dei fascicoli, il personale, cui erano affidate le normali mansioni d'ufficio, coadiuvava nel lavoro il direttore ed il capo redattore. Uno di questi fu Luigi Scarpa (addetto all'Ufficio stampa e, dal 1958, braccio destro, nel lavoro redazionale, di Wladimiro Dorigo) le cui funzioni vengono citate in una corrispondenza con Elio Zorzi dell'agosto del 1953.

A Scarpa erano affidati incarichi di supplenza durante l'assenza di Zorzi: ne è testimonianza la cura dei rapporti con l'editore Alfieri, come si evince dal documento qui riportato, riguardante tutti i diversi passaggi relativi alla redazione del fascicolo numero 15 dell'agosto del 1953:

“[...] Dica [...] a Bruno Alfieri, che se nell'articolo della Salvatore non sono state utilizzate tutte le foto, bisogna cambiare impaginazione, per farcele stare tutte gli dica anche che nei tre quarti di pagina che restano vuoti dopo l'articolo di Lescure si potrebbe collocare il “colore” di Marc Chagall, con una breve didascalia sulla mostra di Chagall a Torino, da compilarli su dati che saranno forniti dall'Archivio, se Lei glieli domanda. Dica che gli raccomando l'impaginazione delle foto di Manzù, con la nota di Apollonio; quella delle foto della mostra di Stoccolma; quella delle foto sulla mostra di Bracque (sic) a Zurigo (con un colore) quella della poesia di Jean Cocteau. [...]”⁵¹⁸

Tra i numerosi attori coinvolti nell'iniziativa, oltre ai nomi di Elio Zorzi, Rodolfo Pallucchini, Umbro Apollonio e Wladimiro Dorigo, va ricordato, soprattutto con il passaggio di testimone da Pallucchini ad Apollonio, Antonio Gnan chiamato a curare le revisioni editoriali di cataloghi e dei periodici, la preparazione delle schede bibliografiche degli artisti, la sorveglianza dei servizi fotografici e, di concerto con Apollonio, la compilazione di note e delle didascalie che, sovente, ritroviamo appuntate sul retro delle stampe fotografiche conservate nella fototeca dell'ASAC.

⁵¹⁷ Lettera di Elio Zorzi a Ausano Baroni, Venezia, 4 febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 12.

⁵¹⁸ Lettera di Elio Zorzi a Luigi Scarpa, Vodo di Cadore, 17 agosto 1953, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 3.

Quest'ultimo aspetto fa emergere una prassi quanto mai interessante che tornerà centrale nell'analisi dei casi di studio individuati a supporto dell'ipotesi di percorso interpretativo affrontato in questo tesi e cioè l'importanza dei processi sottesi alla fotografia, la "scelta", la "mediazione" e la "modificazione" dell'oggetto fotografico sino alla sua "trasformazione" in immagine nella cornice della rivista. Processo che permette di ricostruire, mediante l'intreccio delle fonti documentarie, una trama parallela dell'Istituzione veneziana che ha tutto il peso di una realtà divenuta storia.

La direzione di Zorzi vantò la collaborazione di finissimi conoscitori, storici dell'arte ed esponenti della critica e dello spettacolo del tempo.

Vale la pena di ricordare tra gli altri: Nino Barbantini, Diego Valeri⁵¹⁹, Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Lamberto Vitali, Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Sergio Bettini, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Mazzariol e Silvio D'Amico. Tra gli stranieri doveroso è menzionare André Bazin, Raymond Coignat, Hans Richter, Germain Bazin, Alfred H. Barr, Herbert Read, Micheal George Micheal, Vercors.

Il periodico fu anche uno strumento per segnalare e lanciare giovani artisti, contribuendo talvolta a dare al lettore qualche anticipazione gustosa o qualche recensione delle opere e degli artisti che sarebbero poi stati ospitati nella rassegna veneziana. Ne è esempio la richiesta di Zorzi a Carlo Cardazzo per garantire al numero 19-20 dell'aprile-giugno 1954 della rivista (numero speciale per la XXVII Biennale) la collaborazione di due nomi di critici disposti a recensire l'opera di Capogrossi e Fontana e l'invio di "una bella fotografia di Fontana e una di Capogrossi di opere che

⁵¹⁹ Diego Valeri, coetaneo di Giuseppe Fiocco, fu docente di Letteratura francese all'università di Padova e i suoi interessi per la storia dell'arte contemporanea sono attestati da una larga messe di interventi e saggi. Grazie agli insegnamenti di Diego Valeri, Rodolfo Pallucchini ebbe modo di entrare in contatto con la cultura francese e questa direzione di studi culminò trionfalmente con la mostra sugli impressionisti alla Biennale del 1948, definita come la *riparazione* nei confronti dello scarso riconoscimento che gli impressionisti avevano avuto in Italia e ne decretò la successiva fortuna critica. Cfr. TOMASELLA (2007a), pp. 81-85.

saranno sicuramente esposte alla Biennale.”⁵²⁰ Una lettera di Elio Zorzi a Carlo Cardazzo del 24 maggio 1954⁵²¹ attesta che le fotografie di Capogrossi e Fontana furono effettivamente inviate dal gallerista-editore e questo fa supporre che le stesse fossero state richieste da Cardazzo ai fotografi, o direttamente fornite dagli artisti.⁵²² Nel *corpus* di fotografie della rivista “la biennale di venezia”⁵²³

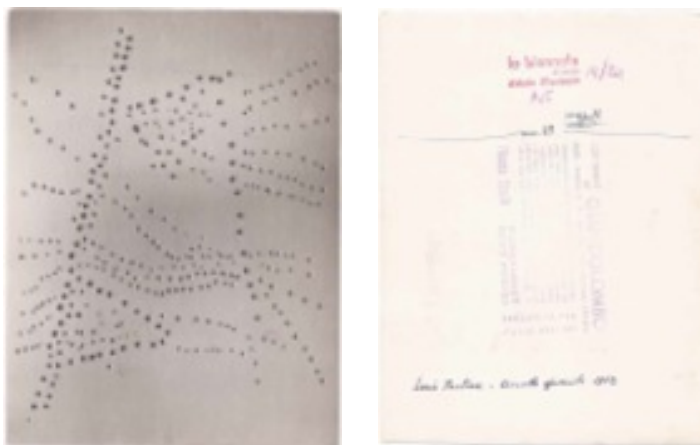
⁵²⁰ Lettera di Elio Zorzi a Carlo Cardazzo, Venezia, 12 maggio 1954, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1. La Biennale d’arte del 1954 segna l’esplosione della polemica astratto-figurativo proprio sul caso di Capogrossi. La scelta delle fotografie sarebbe ricaduta sulla tela di Fontana *Concetto spaziale*, (1952), per Capogrossi invece sulla fotografia di riproduzione dell’opera *Composizione* (1951). Fontana sarebbe stato recensito da Agnoldomenico Pica mentre l’anticipazione il Capogrossi sarebbe stato affidato a Mario Radice. Nella stesse pagine trovarono spazio altre anticipazioni critiche. Un’autopresentazione di Prampolini, una di Giuseppe Santomaso firmata da Gastone Breddo, quella di Carlo Levi firmata da Renato Guttuso, di Enrico Paulucci a cura di Alberto Rossi, di Roberto Melli presentato da Maurizio Calvesi, il profilo di Carlo Dalla Zorza affidato alla penna di Elio Zorzi. Cfr. “la biennale di venezia”, fascicolo 19-20, aprile-giugno 1954, pp. 78-84, LA BIENNALE DI VENEZIA (1954c). Nella Sala XIV del Palazzo Centrale era stata allestita la sezione della mostra dedicata a Fontana. Assieme alle opere plastiche, fu allineata alle pareti la serie di *Concetti spaziali*, rispettivamente: *Concetto spaziale n. 1* (1949), carta, *Concetto spaziale* (1951), cartone; *Concetto spaziale* (1952), carta; *Concetto spaziale* (1952), tela; *Concetto spaziale* (1952), tela; *Concetto spaziale* (1952), tela; *Concetto spaziale* (1952), tela; *Concetto spaziale* (1952), tela; *Concetto spaziale* (1952), tela. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1954a), p. 116. Ricordo che la rivista “la biennale di venezia” dedicherà a Fontana un articolo affidato alla penna di Nello Ponente nel dicembre del 1966. Le pagine di “Continuità di Fontana” si contraddistinguono per l’articolazione delle fotografie pubblicate. Accompagnano il testo di Ponente fotografie di Giancolombo, Gianfranco Moroldo, Interfoto, Ferruzzi. Cfr. PONENTE (1966).

⁵²¹ Lettera di Elio Zorzi a Carlo Cardazzo, Venezia, 24 maggio 1954 in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1.

⁵²² Molto spesso servizi fotografici venivano ordinati ed acquistati dai galleristi che si garantivano così la documentazione della loro attività espositiva. Ricordo inoltre che i “saggi fotografici” di Giancolombo dedicati alle opere di Fontana illustrarono il volume a cura delle edizioni del Cavallino: *Fontana* dato alle stampe nel marzo del 1953. Rimando a PICA (1954) e BIANCHI (2006), p. 75.

⁵²³ Assieme all’unità archivistica del Fondo Storico dell’ASAC (rispettivamente ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, manoscritti e dattiloscritti degli articoli e ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, corrispondenza) è parte della serie “Rivista La Biennale” un *corpus* di stampe fotografiche denominato: Sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969”. Il materiale fotografico, racchiuso in una scatola, era funzionale agli usi della redazione e conteneva gli originali delle stampe fotografiche adoperate dalla redazione per la composizione dei fascicoli della rivista. La sezione fotografica è stata oggetto di un recente lavoro di analisi e di condizionamento condotto dal sottoscritto con la supervisione di Adriana Scalise. Al momento della verifica della consistenza (la stesura di un inventario provvisorio conta 280 stampe fotografiche di cui 4 fuori formato e 5 diapositive), le stampe erano adagiate in una scatola non a norma per la loro conservazione. A seguito dell’estrazione del materiale fotografico dalla scatola, le stampe fotografiche sono state pulite dalla polvere e da materiali quali nastri adesivi, graffette metalliche, elastici di gomma e sono state ordinate rispettando l’originale raggruppamento per buste corrispondenti ai diversi numeri della rivista. Per non tradire la natura della consistenza, il lavoro è proceduto con il conteggio dei pezzi, il condizionamento delle stampe fotografiche e mediante il controllo incrociato con la rivista “la biennale di venezia” il riordino è proceduto rispettando la sequenza editoriale del periodico così come si presentava al momento dell’analisi: dal numero 1 al fascicolo numero 64/65, nell’arco cronologico compreso tra il 1950 ed il 1969. Era contenuta nella stessa scatola anche una miscellanea di stampe fotografiche presumibilmente richieste e/o inviate alla redazione, ma non editate nel periodico. Tali stampe fotografiche sono ora raccolte nel fascicolo “Fotografie non editate”. Cfr. ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969.

ho rinvenuto una stampa fotografica originale *vintage*⁵²⁴ della tela di Fontana *Concetto spaziale* (1952). L'autore della fotografia – a tal proposito si osservi la timbratura nel verso della stampa fotografica – è Giancolombo⁵²⁵. Sappiamo che Giovanni Battista Colombo fu anche fotografo d'arte e lo ritroviamo protagonista e frequentatore della fervida scena artistica milanese a partire dagli anni cinquanta⁵²⁶. Fu uno dei fotografi di Lucio Fontana che lo prediligeva nell'operazione di riproduzione e di «rappresentazione» delle sue opere.



I. Giancolombo, l'opera *Concetto spaziale* di Lucio Fontana, stampa fotografica ai sali d'argento su carta baritata, (1952), (cm 18 x 24), ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista "La Biennale", Fotografie 1950-1969, busta: rivista nn. 19-20 (*recto-verso*).

⁵²⁴ Si intenda per *vintage* "la stampa eseguita a distanza temporale ravvicinata allo scatto della fotografia", definizione proposta da CURTI-DOLFI AGOSTINI (2010), p. 149. Si veda in particolare il paragrafo: *Il valore dell'opera fotografica*, pp. 133-161.

⁵²⁵ Giovanni Battista Colombo (1921-2005), è nel novero dei fotografi professionisti e tra i protagonisti della scena del nuovo corso della fotografia italiana degli anni cinquanta. Fu *foto-reporter* del Gruppo Editoriale Palazzi e nel 1964 fondò a Milano l'"Associazione Italiana Fotoreporters (F.I.A.)". È apprendista presso il "Corriere Lombardo" e collabora con "Paris Match", esperienze che, in seguito, portarono l'agenzia omonima a distinguersi per la qualità del servizio rispetto alla comune fotocronaca e per un costante aggiornamento volto ai "criteri della modernità", cfr. LUCAS-AGLIANI (2004), p. 20. L'Agenzia Giancolombo News Photos fu fondata a Milano nel 1950 e si impose come protagonista della scena milanese accanto a Farabola e Publifoto. Dall'Agenzia di Giovanni Battista Colombo "uscirono alcuni dei nomi più originali della nuova stagione fotografica giornalistica degli anni sessanta: Gianfranco Moroldo, Uliano Lucas, Camillo Melegari, Giorgio Lotti e Gillo Faedi." Cfr. LUCAS-AGLIANI (2004), p. 20.

⁵²⁶ Segnalo a questo proposito lo studio di Roberto Del Grande dedicato al fotografo d'arte Enrico Cattaneo, protagonista, negli anni sessanta, della scena artistica milanese. Cfr. DEL GRANDE (2007), DEL GRANDE (2012), DEL GRANDE (2014).

La fotografia di *Concetto spaziale* è il risultato di un lavoro di “posa”⁵²⁷ e, per la ineccepibile perizia esecutiva della stampa, si distingue per la nitidezza e la precisione dei dettagli della superficie dell’opera. Lucio Fontana non si accontentava della mera ripresa dei suoi lavori. La fotografia presupponeva un sapiente lavoro d’impostazione (*mise en scène*), di regia, ed era il compimento di un’opera interlocutoria centrata sulla dialettica artista-fotografo-opera⁵²⁸. La fotografia era intesa come complemento insostituibile, strumento per “esplorare” e registrare il processo di «estrinsecazione» dell’“alfabeto plastico”⁵²⁹ del “carattere di Fontana”⁵³⁰: il “non misurabile «spazio» della fantasia creatrice.”⁵³¹



II. L’allestimento della fotografia di Giancolombo, “la biennale di venezia”, nn. 19-20, p. 80.

Nel panorama delle riviste d’arte in Italia le pagine de “la biennale di venezia” furono anche l’occasione importante per educare un sempre più vasto pubblico alle arti contemporanee senza preclusione di tendenze, in linea con la strategia dell’Ente e col pensiero del segretario generale Rodolfo Pallucchini peraltro già direttore della rivista d’arte antica “Arte Veneta”. Con quest’ultima il periodico della Biennale condivideva il formato (cm 33 x 24), che conferiva alla rivista “accademicità”, come anche la raffinatezza nella scelta dell’appartato iconografico, l’impeccabile impaginazione, il gusto per la veste grafica.

⁵²⁷ La testimonianza raccolta dalla figlia di Giovanni Battista Colombo, Susanna, arricchisce l’argomentazione di utili dettagli circa la genesi della fotografia. Giancolombo eseguiva le fotografie direttamente nello studio dell’artista. Per le fotografie di posa erano adoperati apparecchi fotografici “Rolleiflex” e/o “Hasseblad”, pellicola 6x6 quadrata, obiettivo centrato.

⁵²⁸ Il riferimento va ai saggi fotografici di Ugo Mulas. Sul rapporto tra Fontana e la fotografia d’arte come “elemento di elaborazione concettuale” cito solamente MUCCI (1979), p. 68; GUADAGNINI (1988); GRAZIOLI (2010), pp. 85-88; CASINI (2011), pp. 4-5.

⁵²⁹ GIANI (1957), p. 10.

⁵³⁰ PICA (1954), p. 80.

⁵³¹ IBIDEM.

A questo proposito fa al caso nostro una lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini che fornisce preziosi indizi per la ricostruzione della politica culturale delle due riviste in cui Pallucchini ebbe “ruolo determinante nella gestione e nella formazione”⁵³². Esse sono agli antipodi per ambiti e periodi di riferimento. Ad esempio “Arte Veneta”, che ha come ambito di indagine l’arte figurativa fino al Settecento, è pensata dal Pallucchini come “strumento di ricerca”⁵³³ “con una specifica vocazione «territoriale», punto d’arrivo della lunga fase di definizione e recupero di un linguaggio figurativo specificamente veneto”⁵³⁴. La lettera di Apollonio inoltre fornisce tracce dei principi ispiratori della rivista della Biennale, giunta ormai al sesto anno di vita e improntata ad un ormai sicuro orientamento critico, sempre teso tra modernità e tradizione. Ma lo scambio di idee sulle due riviste diviene anche occasione per un confronto sugli orientamenti metodologici dei due storici dell’arte. Emblematico il tentativo di Apollonio di sanare “la frattura tra passato e presente”⁵³⁵ con la proposta fatta a Pallucchini di ospitare in “Arte Veneta”, una rivista d’arte antica, alcune “note” su aspetti del contemporaneo. Il documento è degno di nota così da richiederne la lettura per esteso:

“Venezia, 12 maggio 1956

Caro Pallucchini,

ricevo ora la nona annata (1955) di “Arte Veneta” e permetti che alle altre voci ben più autorevoli aggiunga anche la mia per complimentarmi con te dell’ottimo risultato che hai saputo conseguire con questa tua iniziativa, oramai internazionalmente benemerita degli studi e della cultura artistica. Dal contenuto alla veste tipografica, tutto si riunisce in un complesso egregio e quale, per quel che è a mia conoscenza, non ha paragone altrove. Consentimi soltanto una osservazione. Discutevamo brevemente un giorno sul termine “arte veneta” in senso assoluto, e le nostre opinioni discordavano sul piano teorico, essendo io nettamente contrario ad una qualificazione diciamo così regionale dell’arte. Tuttavia, una volta accettata, almeno sul piano esclusivamente pratico, ma anche di affermazione storica, questa possibilità di intendimento e di classificazione, ti pare proprio che “l’arte veneta” finisca con il Guardi o poco più? Nell’Ottocento e nel Novecento l’arte non ha più ragione di avere una sua caratterizzazione “veneta”? Gli artisti che vissero e operarono, che vivono e operano nel Veneto non meritano più di essere compresi in questa geografia artistica che si dice “veneta”? Tu stesso anni fa hai voluto che io mi occupassi dell’arte veneta dell’Ottocento in occasione della mostra dell’Accademia di Belle Arti. Perché non continuare? La rivista “Arte veneta” perché dovrebbe limitarsi alla storia ed alla filologia del passato? Perché non accogliere qualche esempio moderno o contemporaneo almeno nelle “Segnalazioni” o nelle “Cronache”? Tu che non hai mai trascurato di dedicarti, accanto agli studi dell’arte antica, anche all’arte moderna, mi sembra dovresti essere il meno ostile alla proposta di un paragone e di una continuità nel senso temporale.

Perdona questa mia ingerenza, ma sarei lietissimo se tu potessi concordare con me su quest’idea e volessi darti cura perché non venisse ulteriormente alimentata la credenza di una frattura fra passato e

⁵³² TOMASELLA (2013), p. 550. Questa tesi è sostenuta anche da Francesca Castellani, cfr. CASTELLANI (2010).

⁵³³ Particolare ricavato da una lettera di Rodolfo Pallucchini a Umbro Apollonio, Venezia, 25 maggio 1956, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.1, carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, busta 1, fascicolo: Corrispondenza personale 1952-1958.

⁵³⁴ TOMASELLA (2013), p. 550.

⁵³⁵ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 12 maggio 1956, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.1, carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, busta 1.

presente, sollecitando i tuoi collaboratori ad impegnarsi con lo stesso scrupolo e lo stesso senso di responsabilità che dedicano a fatti ed episodi dell'attività anche a fatti ed episodi del nostro presente.

Cordiali saluti
Umbro Apollonio⁵³⁶

È interessante, quindi, rilevare, nella successiva risposta di Pallucchini “attento osservatore dei fatti d'arte”⁵³⁷, traccia del suo orientamento metodologico che, come afferma Giuliana Tomasella fu capace di travasare nella critica d'arte «militante» la squisita sensibilità per il colore che sempre aveva caratterizzato i suoi studi modernistici⁵³⁸. Afferma ancora la Tomasella che “l'intima connessione tra civiltà veneta del colore e sviluppi dell'arte contemporanea trovò [...] una compiuta affermazione, all'interno di un quadro di riferimento di respiro e orizzonti europei, e consentì a Pallucchini di saldare la giovanile passione per l'impressionismo con gli esiti più maturi e ponderati dei suoi studi sull'arte veneta.”⁵³⁹ Lo scritto che segue esplicita la quanto mai avvertita apertura “europea” necessaria per la comprensione della “lingua”⁵⁴⁰ del contemporaneo:

“Venezia, 25 maggio 1956

Caro Umbro,

rispondo alla tua lettera del 12.

Ti ringrazio del tuo apprezzamento nei riguardi della IX Annata di “Arte Veneta”, e ti ringrazio anche di avermi proposto una questione così interessante come quella dell'allargamento dell'ambito cronologico della rivista.

Devo dirti che io rimango sempre legato ad un punto di vista diciamo così “spaziale” di una definizione artistica. Così come si ammette pienamente, anche in sede teorica, che l'arte olandese o quella spagnola abbiano una loro struttura organica, non vedo perché non si debba fare altrettanto per l'arte veneta o quella toscana, visioni che si sono differenziate così profondamente tanto nell'espressione linguistica, quanto nei contenuti.

Proprio perché credo in questa caratterizzazione del gusto non vedo la possibilità di usare la stessa classificazione nell'arte moderna.

Con la fine del Settecento, l'arte “veneta” ha concluso il suo percorso storico. Nell'Ottocento a Venezia non abbiamo più un gusto di carattere universale ma semplicemente municipale, che è una cosa ben diversa. Cionondimeno scritti che riguardano l'Ottocento veneziano si possono sempre pubblicare e tu stesso ti sei occupato della Mostra dell'Accademia. Con il Novecento tu mi insegni che le basi del linguaggio mutano ed accettano cioè una linguistica più generale ed europea.

Quindi vorrei continuare a mantenere alla rivista il suo carattere che è quello di strumento di ricerca nel campo storico e critico del periodo dell'arte “veneta”.

⁵³⁶ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 12 maggio 1956, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.1, carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, busta 1.

⁵³⁷ PAVANELLO (2011), p. 7.

⁵³⁸ TOMASELLA (2013), p. 551.

⁵³⁹ IBIDEM.

⁵⁴⁰ Il concetto della “*langue*” è delineato da Francesca Castellani: “Nodo del pensiero dello storico dell'arte la *langue* è declinata nelle singole culture e momenti storici, ma condivisibile se decifrata nelle sue basi comuni.” Cfr. CASTELLANI (2010), p. 181. Si veda anche CASTELLANI (2012).

D'altra parte abbiamo a Venezia una rivista come la Biennale che, pur essendo di portata universalistica, può sempre ospitare articoli su artisti veneziani meritevoli.
Grazie ancora e cordiali saluti.

Rodolfo Pallucchini⁵⁴¹

Senza tralasciare l'importanza della Biennale di Venezia quale vetrina e polo fondamentale per l'affermazione del fenomeno del collezionismo italiano e internazionale, in nome della ricercata apertura alle tendenze dell'arte contemporanea, è importante rilevare come anche la rivista dedicasse ampio spazio alle punte più significative di questo fenomeno, per rispondere al compito di una informazione critica e rigorosa.

Infatti, mentre la Biennale d'arte si prefissava l'obiettivo di valutare i fatti artistici nel contesto specifico della situazione storica contemporanea, la rivista, oltre ad essere il *trait d'union* con tale iniziativa, ospitava, proponendo una progressiva "umanizzazione" dell'universo dell'arte, anche firme di illustri collezionisti come Domenica Jean Walter, Gianni Mattioli, Peggy Guggenheim, Mario Rimoldi e Guglielmo Achille Cavellini.

La loro voce offrì una "mappatura critica" del moderno, contribuendo, senza risparmiare degli affondi critici, ad avvicinare un vasto pubblico al sistema delle arti con l'uso di uno stile chiaro e per nulla erudito. Infatti ai collezionisti era chiesto di "scegliere" e inviare fotografie a corredo di quanto il lettore avrebbe poi potuto ricavare dalla lettura del testo. Fa al caso nostro il carteggio tra Elio Zorzi e Gianni Mattioli cui il direttore si era rivolto con la preghiera di inviare un contributo scritto riguardante aspetti curiosi relativi alla genesi della sua collezione⁵⁴². Come si evince dalle parole di Elio Zorzi indirizzate a Gianni Mattioli:

"3 novembre 1950

Illustre Signore,

Vorremmo dedicare almeno una pagina di ciascun numero della rivista trimestrale "La Biennale di Venezia", ch'è l'organo ufficiale dell'Ente Autonomo, ai più importanti collezionisti italiani d'arte contemporanea. Mi rivolgo perciò alla Sua cortesia per pregarla di voler scriver un breve articolo (un paio di cartelle o ottanta righe dattilografate) per raccontare come Ella è diventata collezionista, o, se preferisce, per dire quali siano i pezzi della sua collezione che Ella predilige.

L'articolo dovrebbe essere corredato di due o tre fotografie delle opere più apprezzate, e di Lei, possibilmente in mezzo alle opere della Sua raccolta.

Se potesse inviarmi l'articolo con le foto entro il 15 novembre, cercherei d'inserire nel numero 3 della rivista, che uscirà ai primi di gennaio.

In attesa di un Suo cortese cenno, che spero vivamente sia di adesione alla mia proposta, La prego di voler gradire i miei deferenti saluti.

Elio Zorzi.⁵⁴³

⁵⁴¹ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Umbro Apollonio, Venezia, 25 maggio 1956, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.1, carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, busta 1, fascicolo: Corrispondenza personale 1952-1958.

⁵⁴² Sulla collezione Mattioli si veda FERGONZI (2003).

⁵⁴³ Lettera di Elio Zorzi a Gianni Mattioli, 3 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo: "M".

La descrizione affidata alla penna di Mattioli sarebbe apparsa nel terzo numero del periodico. Si riportano qui di seguito gli spunti per una riflessione proposti da Zorzi al collezionista:

“[...] come le è venuto in mente di incominciare la sua raccolta; quali sono state le maggiori difficoltà che ha incontrato nel suo proposito di raccogliere opere d’arte, quali le maggiori soddisfazioni provate; quali sono le sue intenzioni per l’avvenire: intende continuare l’indirizzo finora seguito, e vuole specializzarsi in determinati artisti o in una determinata scuola... [...]”⁵⁴⁴

Una nota d’interesse va alla richiesta di fotografie “delle opere più apprezzate”⁵⁴⁵ e di una riproduzione fotografica che ritraesse il collezionista “in mezzo alle opere della Sua raccolta”⁵⁴⁶, dettaglio questo che potremmo considerare in linea con le esigenze di “consumo visivo” da parte di un pubblico moderno cui doveva corrispondere un prodotto editoriale avvincente, alternativo, di lusso e mondano che si “offrisse allo sguardo prima che alla lettura.”⁵⁴⁷ Alla fotografia era dunque affidato il compito di essere fondamentale veicolo di questa istanza e dell’arte in un momento di rinascita del collezionismo. Gianni Mattioli avrebbe risposto il 16 novembre inviando a Zorzi i propri personali commenti corredati da fotografie di:

“[...] – Morandi: Autoritratto – da Lei richiestomi
 – Boccioni: Paesaggio – che è l’ultimo fatto poco prima della Sua scomparsa e che è molto interessante perché può essere indicativo per lo sviluppo che avrebbe preso la sua pittura;
 – Modigliani: Ritratto di Frank Haviland. [...]”⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ Lettera di Elio Zorzi a Gianni Mattioli, 11 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo: “M”.

⁵⁴⁵ Lettera di Elio Zorzi a Gianni Mattioli, 3 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo: “M”.

⁵⁴⁶ Lettera di Elio Zorzi a Gianni Mattioli, 3 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo: “M”.

⁵⁴⁷ MESSINA (2013), p. 101.

⁵⁴⁸ Particolare da una lettera di Gianni Mattioli a Elio Zorzi, Milano, 16 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo: “M”.



III.-IV. Gianni Mattioli, *Confessioni di collezionisti d'arte. Come ho formato la mia raccolta, "la biennale di venezia"*, n. 3, gennaio 1951, pp. 25-26.

Qualche giorno più tardi Zorzi rispondeva a Mattioli garantendo la pubblicazione delle fotografie e accogliendo anche l'offerta di Gino Ghiringhelli (Galleria del Milione) di allestire tra le pagine della rivista "la riproduzione a colori del suo Modigliani"⁵⁴⁹:

"12 febbraio 1951

Gentilissimo Signor Mattioli

Il Suo articolo è finalmente uscito nella rivista che ha avuto un ritardo veramente eccessivo per merito del tipografo. In ogni modo come Lei vedrà, il Suo articolo fa ottima figura, e Le esprimo ancora una volta la mia viva gratitudine per avermelo inviato e per averlo illustrato con tante belle riproduzioni.

Restituisco le fotografie di Sironi al Signor Ghiringhelli editandone i *clichés* delle riproduzioni a colori."⁵⁵⁰

Dalle parole di Zorzi si ricava un altro dettaglio relativo al processo di "trasmissione" della fotografia. Concetto sottolineato anche da Joan M. Schwartz quando richiama le "relazioni tra documenti e fatti rappresentati, e tra i documenti e loro creatore."⁵⁵¹

Come abbiamo visto ai collaboratori della rivista erano sempre richieste illustrazioni a corredo dei contributi scritti. Nel processo critico la selezione della fotografia e la costituzione di un autentico "sistema di immagini" hanno un peso specifico non dissimile da quello scritto. L'archivio fornisce la possibilità di ricostruire, a partire dalla corrispondenza, un percorso storiografico parallelo e funzionale alla genesi e alla progettazione della rivista che si contraddistingue per l'uso specifico del *medium* fotografico.

⁵⁴⁹ Si trattava della fotografia di riproduzione dell'opera "Ritratto di Frank Haviland". Lettera di Elio Zorzi a Gianni Mattioli, Venezia, 20 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo "M".

⁵⁵⁰ Lettera di Elio Zorzi a Gianni Mattioli, 12 febbraio 1951, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 2, fascicolo "M". Come si evince dal documento le stampe fotografiche sarebbero state restituite a Mattioli allegate alla missiva in questione.

⁵⁵¹ SCHWARTZ (2012), p. 10.

1.3 La direzione di Umbro Apollonio ed il sodalizio con Wladimiro Dorigo

Alla morte di Elio Zorzi la direzione della rivista fu affidata, con incarico provvisorio, a Umbro Apollonio, condizione a lui non proprio ideale per dedicarsi appieno al progetto editoriale. Infatti nel periodo successivo alla suddetta nomina, Apollonio si era limitato ad ultimare i numeri rimasti nel cassetto di Elio Zorzi, come il celebre fascicolo su Matisse (numero 26, dicembre 1955) e le successive due uscite del periodico. Oltre ai risaputi problemi con gli editori – sullo scorcio del 1955 infatti l’incarico editoriale passò da Alfieri alla Sansoni di Firenze – possiamo ipotizzare che la mancanza dell’ufficializzazione dell’incarico ad Apollonio fosse una concausa che portò all’interruzione della pubblicazione nel 1957 segnato dall’uscita di un unico fascicolo (il numero 28-29 del giugno-settembre 1957). Quale atto formale di conferimento dell’incarico provvisorio ad Apollonio riporto quanto scrisse Rodolfo Pallucchini al presidente della Biennale Massimo Alesi per informarlo delle sue scelte:

“Venezia, 23 dicembre 1955

Signor Presidente,

tenuto conto della necessità di provvedere tempestivamente per assicurare continuità al funzionamento dello Ufficio Stampa, secondo i compiti previsti dall’articolo 13 del Regolamento Organico (1942);

tenuto conto poi della responsabilità di cui è investito il Segretario Generale per l’andamento dei vari servizi (art. 8);

tenuti presenti infine gli specifici interessi culturali di alcuni miei collaboratori;

propongo alla S.V. di affidare l’Ufficio Stampa, fin tanto che non sarà provveduto alla nomina definitiva del suo titolare, ai seguenti funzionari:

- a) al Sig. Umbro Apollonio, per tutto quanto riguarda il campo delle arti figurative, e la rivista “La Biennale di Venezia”, in considerazione anche del fatto che è stato il redattore che ha più attivamente collaborato con lo scomparso Conte Zorzi e che ha preparato anche diversi fascicoli;
- b) ad Dr. Zajotti, per tutto quanto riguarda il campo dello spettacolo, musica e cinema.

Ambedue tali funzionari sono tenuti all’osservanza dell’articolo 13, mettendosi d’accordo su tutti i punti relativi a tale comma, onde assicurare all’Ufficio il migliore andamento. Naturalmente avranno a disposizione, per l’espletamento dell’incarico, il Sig. Scarpa e la Signorina Franco.

Per quanto riguarda la formulazione del piano di pubblicità della mostra d’arte figurativa, me ne occuperò io stesso.

Ritengo, in questo modo, di poter garantire il buon funzionamento di uno dei settori più delicati del nostro organismo.

Naturalmente questi compiti molteplici verranno a gravare sui funzionari suddetti, e soprattutto sul Conservatore dell’Archivio che, come le è noto, in questo momento collabora attivamente con la Segreteria Generale per l’organizzazione delle mostre retrospettive, antologiche e cicliche, e cui spetta la cura del catalogo della prossima Biennale. Propongo perciò che l’emolumento spettante al Capo Ufficio Stampa venga suddiviso tra i due suddetti funzionari. [...]

Rodolfo Pallucchini”⁵⁵²

⁵⁵² Lettera di Rodolfo Pallucchini a Massimo Alesi, Venezia, 23 dicembre 1955 in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

Prima di essere nominato direttore *pro tempore* de “la biennale di venezia”, Apollonio, che nel frattempo attendeva alle funzioni di conservatore dell’archivio ed era già membro del Comitato direttivo della rivista stessa, in più di un’occasione non aveva esitato a manifestare il suo interesse per la rivista. Rivelatore è l’accorato appello rivolto a Rodolfo Pallucchini il 28 agosto del 1952 in cui il critico d’arte segnalava al segretario generale la mancanza di un piano organico nell’individuazione dei contenuti da trattare che si traduceva sulla convergenza su una ristretta rosa di critici. Questo aspetto, secondo Apollonio, avrebbe alterato i significati della rivista compromettendone addirittura la funzione e, per ovviare al problema, proponeva un più ampio coinvolgimento dei redattori nella progettazione. Scriveva Apollonio:

[...] Ti ho fatto notare più volte come la Rivista della Biennale mancasse per molti elementi a quella che potrebbe e dovrebbe essere la sua funzione, e come si potesse riscontrare in essa alcunché di improvvisato. Ritengo che tanto più adesso che è diventata bimestrale, sia necessario studiare, almeno nelle grandi linee, un piano organico per i numeri successivi, evitando soprattutto di insistere sugli stessi nomi e anche, diciamo pure, sugli stessi argomenti. [...] In sostanza mi pare che si continui sempre a girare attorno agli stessi nomi: oltre ai nominati Maximilien Gauthier, Michel Georges Michel, ecc. Ti ricordo a questo proposito come io mi ero opposto a suo tempo alla collaborazione, diciamo così fissa, di Diego Valeri. [...] Ti faccio presente questi inconvenienti perché mi sembra che essi rechino danno alla dignità e alla affermazione della Rivista. Ti proporrei perciò, come ti dissi, di riunire un giorno il Comitato di Redazione, cogliendo l’occasione, dal fatto che la rivista da trimestrale è diventata bimestrale. E penso pure che dopo due anni di esistenza della rivista non sia male che i Redattori prendano un contatto e si trovino a conoscere. [...] ⁵⁵³

Pallucchini aveva ben recepito il suggerimento di Apollonio. A conferma dell’impegno profuso dal segretario nei confronti della rivista basti citare quanto il cattedratico ebbe a riferire a Elio Zorzi. Il documento è la testimonianza da una parte del ruolo assunto da Zorzi cui spettava spesso, in qualità di direttore, la scelta delle firme da coinvolgere; dall’altra la prova del ruolo guida di Pallucchini nella strategia programmatica. Al fine di apportare migliorie progettuali scriveva a Zorzi il segretario generale:

“[...] Mentre ti ringrazio per l’appassionato interessamento che porti alla nostra rivista, credo non ti sia sgradito se mi permetto qualche osservazione intorno ad essa, con lo scopo di vederne migliorata la qualità, la diffusione e l’affermazione.

Dato che essa è diventata bimestrale, credo sia necessario, almeno nelle grandi linee, studiare un piano organico per i numeri successivi, evitando soprattutto di insistere sugli stessi argomenti e sugli stessi nomi. L’editore pure insiste per un’articolazione più variata e attraente, comunque per una impostazione diversa, attribuendo ad essa la ridotta diffusione della rivista. Io non so come l’editore vedrebbe fatta la rivista, ma forse non sarebbe male, per chiarire i punti di vista, avere con lui un incontro collettivo. È ben vero che l’editore non deve inserirsi in questioni di competenza della redazione; tuttavia non sarà inopportuno sentire le sue idee.

⁵⁵³ Lettera di Umbro Apollonio a Rodolfo Pallucchini, Venezia, 28 agosto 1952, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

A parte questo, però, a me pare che in questi ultimi numeri si è insistito troppo su alcuni argomenti come quelli per esempio di Simoni o di Corot. Altri autori riaffiorano troppo spesso come Gauthier e Michel, che non mi sembrano del resto di primo piano. [...]”⁵⁵⁴

Prima del suo arrivo alla Biennale Apollonio, oltre a muovere i primi passi scrivendo saggi d’arte per diverse testate – collaborò alla redazione della rivista “Termini” diretta e fondata da Garibaldo Marussi, con “Piccola Galleria” e “Pagine d’arte” –, aveva lavorato come pubblicitario per la ditta “Alimentari Bovis”⁵⁵⁵. Questo aspetto apparentemente minore e trascurato della sua biografia è invece utile per comprendere, del profilo di Apollonio, la trasversalità degli interessi e delle esperienze, nonché la sua sensibilità per gli aspetti di composizione dell’immagine (fotografica e grafica) che trovarono poi larga applicazione durante la sua direzione. A questo va anche aggiunto che al momento dell’assunzione in Biennale, Apollonio non era laureato (il titolo arrivò tardo, con riconoscimento *ad honorem*). Il dettaglio è utile a spiegare l’estraneità di Apollonio agli studi accademici legati alla storia dell’arte, mentre è evidente l’appartenenza di Pallucchini al sistema accademico riscontrabile facilmente nella metodologia ereditata dal magistero di Giuseppe Fiocco.⁵⁵⁶

Apollonio si era avvicinato alle arti da autodidatta. Il suo contributo fu importante e nel segno di una grande attenzione all’arte emergente di allora. Egli fu sensibile, dal punto di vista del metodo, alla dialettica tra formule tradizionali e nuove, tra ricerca e comunicazione estetica; fu uso a trattare di arte figurativa tenendo conto di una complessità e di una trasversalità di impulsi ed aspetti che trovano applicazione nella lettura dell’opera d’arte (a livello sociale, culturale, materiale, psicologico) e che non sono solamente un rovello isolato e solitario della creazione artistica: essi sono invece anche stimolo per un intervento attivo, organizzato e cosciente delle strutture e degli strumenti, quali veicoli concreti dell’arte, stimolo per una nuova codificazione della ricezione di “forme aperte”. Nasceva la stagione della critica militante che vide in Apollonio uno strenuo sostenitore. Va sottolineato inoltre che nel secondo dopoguerra in Italia andava affermandosi una

⁵⁵⁴ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Elio Zorzi, Venezia, 23 dicembre 1952, in ASAC, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis.

⁵⁵⁵ Questo particolare mi è stato suggerito da Flavia Casagrande, collaboratrice presso l’archivio della Biennale di Venezia dal 1956 al 1960.

⁵⁵⁶ Giuliana Tomasella ha approfondito la formazione di Pallucchini. La studiosa rileva l’influenza degli studi di Benedetto Croce in particolare “il concetto di classico [...] paradigma e discrimine nelle scelte in area ottonecentesca.” In particolare, l’opera crociana *Nuovi saggi di Estetica* (contiene scritti come *Teoria dell’arte come pura visibilità e alla Critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*) è per Tomasella centrale per le riflessioni sui concetti di “modernità nell’arte e sulla distinzione fra considerazione biografica e indagine relativa alla personalità dell’artista” e soprattutto per le declinazioni di metodo esplicito nella “netta propensione di Pallucchini per un tipo di ricerca orientata verso le opere d’arte nella loro concretezza, piuttosto che per un approccio di natura teorica ai problemi storico-artistici. È da notare che le pagine di Croce, critico letterario, sono state particolarmente stimolanti per Pallucchini: “nella critica in atto poteva infatti trovare come un precipitato delle altrimenti astratte formulazioni estetiche, un esempio concreto e operativo di applicazione dei principi sul corpo vivo delle opere. [...]” TOMASELLA (2011), pp. 18-20. Per un approfondimento relativo a Giuseppe Fiocco e la critica d’arte dei “professori” si veda TOMASELLA (2007a) e bibliografia relativa.

“giovane generazione di storici dell’arte che alternò coraggiosamente gli studi storici ad un’appassionata vocazione nei confronti dell’attualità.”⁵⁵⁷

“la biennale di venezia” rispecchiò dunque tale tendenza e fu una sorta di “laboratorio” all’interno del quale dibatterono gli storici dell’arte e la nascente critica militante: è questo un punto centrale per cogliere la caratura e il ruolo della rivista nel contesto culturale negli anni della rifondazione dell’Istituzione veneziana.

Dal 1957, la gestione commissariale della Biennale guidata dalla coppia Giovanni Ponti-Gian Alberto Dell’Acqua (nomi di diretta emanazione del Governo), permise comunque ad Apollonio una sempre maggiore libertà d’azione. Infatti la nomina a coadiutore tecnico del segretario generale nell’organizzazione della Biennale Internazionale d’Arte, attestata da una circolare del 21 dicembre 1957⁵⁵⁸, decreterà l’inizio della fortuna organizzativa e critica di Apollonio.

Nei secondi anni cinquanta la rivista seguì l’orientamento di Apollonio volto a dare spazio alle istanze dell’arte della “nuova generazione di fronte alla generazione precedente”⁵⁵⁹. E non solo, ma il periodico rispose alle sollecitazioni della sperimentazione che reclamava “forme acute” e “nuove spinte”, “alla stessa stregua che l’impegno sulla comunicazione estetica imponeva di attenersi ad indicazioni precise ed incentivanti, non più legate a schemi abituali.”⁵⁶⁰ Secondo Apollonio, “la comunicazione estetica doveva attuarsi nella misura più ampia e continua”⁵⁶¹; con questo spirito la scelta tematica del periodico si fece più preziosa e, scartato il criterio antologico-celebrativo, “la biennale di venezia”, accolse indagini e temi specifici a sostegno delle proposizioni artistiche. Venivano introdotte anche “categorie e concetti che si affiancano a quelli di tradizione formalistica e gradatamente li sostituiscono”⁵⁶²; termini, – ha sottolineato Flavio Fergonzi parlando della “lingua” degli anni cinquanta –, che “riguardano più da vicino l’aspetto dell’opera (materia, impronta, atmosfera, segno), oppure il significato di ciò che è rappresentato (immagine, racconto, simbolo, emblema), oppure ancora aspetti che riguardano le modalità di produzione (tempo, energia).”⁵⁶³

⁵⁵⁷ MARTINI (2008), p. 161. Per un approfondimento sugli aspetti della critica d’arte in Veneto nel Novecento cito solamente: TOMASELLA (2007a), TOMASELLA (2008), TOMASELLA (2013), SALVAGNINI (2006), SALVAGNINI (2012). Si vedano anche i saggi di Fergonzi *La lingua dell’arte contemporanea 1945-1960* in FERGONZI (1996a), pp. VII-XXXVII e FERGONZI (1993).

⁵⁵⁸ Circolare del commissario straordinario Giovanni Ponti a tutti gli Uffici dell’Ente, Venezia, 21 dicembre 1957, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1. Con questo atto terminava la reggenza di Apollonio dell’Ufficio stampa della Biennale incarico che sarebbe stato conferito di lì a poco a Wladimiro Dorigo.

⁵⁵⁹ Lettera di Umbro Apollonio a Giuseppe Mazzariol, Venezia, 10 aprile 1958 in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1.

⁵⁶⁰ FEZZI (1974), p. 22. E. FEZZI, *Intervista a Umbro Apollonio*, in “Le Arti”, anno XXIV, n. 7/8, luglio - agosto 1974, pp. 21-24.

⁵⁶¹ IBIDEM.

⁵⁶² FERGONZI (1996a), p. XXV.

⁵⁶³ IBIDEM.

Umbro Apollonio, dal '58, coadiuvato nel lavoro di redazione da Wladimiro Dorigo⁵⁶⁴ (vedremo più avanti come Dorigo si occuperà con solerzia e minuzia degli aspetti grafici del periodico) fece della rivista uno dei tramiti per proporre coraggiosamente le ricerche artistiche nate in Italia tra gli anni cinquanta e sessanta, in un tentativo di allargamento dell'orizzonte di indagine a tematiche di attualità e al dibattito critico ed estetico come ai “fenomeni importanti al di là delle tendenze e delle intenzioni.”⁵⁶⁵ Il mutamento di rotta è rilevato anche da Giuseppina Dal Canton. Il periodico “continuò a essere la rivista ufficiale dell'Ente e delle sue diverse attività e manifestazioni, ma contemporaneamente aprì la collaborazione a una critica – nazionale e internazionale – che non era più rappresentata quasi esclusivamente da curatori di mostre o da commissari di padiglioni, ma da storici dell'arte e critici di diversa formazione e diverso orientamento metodologico [...] infine da cultori di discipline che incrociarono e coinvolsero il campo storico-artistico in nome della interdisciplinarietà.”⁵⁶⁶

Con una lettera dattiloscritta dei primi mesi del 1958 – indirizzata successivamente al Comitato direttivo della rivista della Biennale –, Giovanni Ponti dava atto delle sue decisioni in merito al cambio redazionale. Ringraziando per la collaborazione ogni membro del passato Comitato direttivo, Ponti informava ufficialmente che:

“[...] La rivista della Biennale ha dovuto subire, come è noto, varie vicende e superare diverse difficoltà, che ne hanno per lungo tempo impedito la pubblicazione. Superati tali ostacoli ho voluto dare ad essa una nuova struttura affidandone la direzione a Umbro Apollonio, affiancato dal Dr. Wladimiro Dorigo, quale capo redattore. [...]”⁵⁶⁷

Sarà la complicità tra Umbro Apollonio e Wladimiro Dorigo a rappresentare la svolta più significativa per l'immagine e l'uso della fotografia per l'arte all'interno della rivista.

Con il fascicolo 30 del gennaio-marzo 1958⁵⁶⁸, il nuovo orientamento avviato da Apollonio e Dorigo fu caratterizzato da una linea editoriale che andò definendosi con una precisa formula centrata sull'immagine. Suffraga le nostre considerazioni la lettera di Umbro Apollonio indirizzata a Sergio Bettini del 10 aprile 1958 dove il direttore annunciava al fine esteta il rilancio della rivista

⁵⁶⁴ Wladimiro Dorigo (1927-2006) divenne redattore capo della rivista della Biennale nel gennaio 1958.

⁵⁶⁵ Lettera di Apollonio a Emilio Vedova, 16 dicembre 1956, in ASAC, Fondo Storico, carte dei segretari generali, conservatori, capi Ufficio stampa, serie 8.1, carte dei conservatore ASAC Umbro Apollonio, busta 1.

⁵⁶⁶ DAL CANTON (2003), p. 271.

⁵⁶⁷ Minuta di lettera di Giovanni Ponti e indirizzata ai membri del Comitato direttivo della rivista nei primi mesi del 1958 in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 12 (corrispondenza fino all'anno 1951).

⁵⁶⁸ Con il fascicolo trentesimo l'Ente La Biennale di Venezia diventa editore della rivista che sarà stampata per i tipi delle Officine Grafiche Carlo Ferrari. “Con questo numero “La Biennale di Venezia” riprende regolarmente le sue pubblicazioni dopo una forzata interruzione. D'ora in avanti essa manterrà il suo ritmo trimestrale, pubblicando tuttavia entro l'anno i quattro fascicoli del 1958”: questo quanto stampato nel sommario della rivista n. 30, anno VIII, gennaio - marzo 1958, p. 1. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1958b).

che da allora avrebbe dedicato ampio margine d'indagine ai dibattiti della critica più cogenti in un connubio di aspetti "formali, storici, estetici che l'odierna arte mondiale propone e sviluppa."⁵⁶⁹

"10 aprile 1958

Caro Bettini,

assieme all'amico Dorigo stiamo tentando di ridare vita alla rivista della Biennale. Dopo le varie esperienze siamo venuti nella determinazione di farla in proprio senza il concorso di editore più o meno rinomato.

Il momento mi pare estremamente delicato e quindi tanto maggiore si annuncia il nostro impegno soprattutto nell'ambizione di poter fare una pubblicazione vivace, intelligente, aggiornata: tutto questo compatibilmente con gli obblighi dell'ufficialità. Ma proprio per questo tanto più abbiamo assoluto bisogno dell'aiuto di quegli amici che in più occasioni ci hanno dimostrato la simpatia e si sono anche sobbarcati non pochi pesi e non pochi fastidi.

Ora, come molto probabilmente tu sai, originato dalle scelte degli inviti della Sottocommissione per la XXIX Biennale, dalle polemiche giornalistiche sorte attorno alle Mostre Guggenheim e di Pollock a Roma, si è svolto nei mesi scorsi, ed è ancora in atto, un dibattito assai largo che ha investito essenzialmente il problema delle strutture dell'arte contemporanea e delle visioni estetiche e critiche che ad esso si rapportano.

Poiché nel dibattito sono intervenuti alcuni fra i massimi critici e artisti italiani, e poiché il problema riveste un particolarissimo significato in relazione con la presentazione dei giovani alla XXIX Biennale, si rende indispensabile un saggio illuminato e chiarificatore dal quale siano espunti anzitutto gli elementi banali e impropri della polemica, e siano posti nella dovuta luce gli aspetti formali, storici, estetici che l'odierna arte mondiale propone e sviluppa. Il saggio dovrebbe essere condotto, più che su singole persone, sul connettivo culturale di cui esse sono espressione, e investire i problemi di una critica d'arte adeguata alle forme nuove dell'arte d'oggi. [...]

Tu comprenderai quanto sia importante per noi poter riprendere le pubblicazioni della rivista con un saggio che faccia il punto su questo problema, e come esso sia destinato ad assumere un particolare significato quando sia firmato da uno studioso insospettabile ed estraneo ad ogni solleticamento polemico quale tu sei.

Lo scritto mi occorre per la fine del mese, in quanto abbiamo in animo di uscire con la rivista in coincidenza con l'inaugurazione della Biennale. Vorrei inoltre che tu mi fornissi l'indicazione di una decina di opere esemplari dell'arte contemporanea o anche geneticamente determinanti sul piano storico da riprodurre in nero o a colori a illustrazione del saggio stesso. [...]."⁵⁷⁰

Nei sedici anni della sua direzione, altri importanti contributi arricchirono le pagine del periodico; scorrendo gli indici individueremo facilmente i nomi di Umberto Eco, Enrico Crispolti, Lionello Venturi, Gillo Dorfles, Cesare Molinari, Maurizio Calvesi, Renato Barilli, Franco Albini, Bernard Berenson; inoltre preziosi contributi furono assicurati all'"Osservatorio"⁵⁷¹, ovvero la parte

⁵⁶⁹ Lettera di Umbro Apollonio a Sergio Bettini, Venezia, 10 aprile 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1.

⁵⁷⁰ IBIDEM.

⁵⁷¹ La rubrica "Osservatorio" era inizialmente dedicata a fatti, polemiche, artisti e opere riguardanti le arti figurative. Dal fascicolo n. 31 la rubrica venne integrata con pezzi riguardanti avvenimenti di rilievo relativi a quanto avveniva in campo musicale, teatrale e cinematografico. La rubrica vedrà anche la firma di Germano Celant, Lea Vergine e Lara Vinca Masini.

documentaria della rivista: un'esaustiva elencazione delle notizie che si reperivano sui giornali e riviste specializzate e attraverso cataloghi delle varie mostre che affluivano copiose in archivio.

Di notevole interesse risulta una lettera di Apollonio, datata 30 maggio 1958 e inviata a Giulio Carlo Argan, nella quale il direttore annunciava i nuovi propositi della rivista che andavano dall'allargamento delle collaborazioni al respiro marcatamente critico ed internazionale. Scriveva Apollonio:

“Caro Argan,

stiamo dando avvio alla ripresa della rivista. Il primo numero uscirà, speriamo, in occasione dell'inaugurazione della mostra. Subito dopo faremo uscire altri due numeri e un terzo per Natale, in modo di pubblicare i quattro numeri del 1958. Cercheremo in tutti i modi di assicurarci le collaborazioni migliori e di impostare i vari fascicoli su scritti monografici sui singoli artisti (Martini, Rouault, Brancusi, Le Corbusier, ecc.), e su scritti che illustrino problemi di carattere generale particolarmente attuali o dal punto di vista storico o da quello estetico (arte e critica, Tachisme, espressività della materia ecc.).

Avremmo molto piacere che tu ci preparassi un articolo che prospettasse i valori storici, artistici e culturali di Klimt e la Secessione viennese. Penso che il tema ti sia gradito, dato anche che conosco quali sono i tuoi studi.

Lo scritto dovrebbe comprendere una quindicina di cartelle dattiloscritte, da 30 righe, e giungermi entro il 20 giugno. Gradirei anche che tu mi dessi delle indicazioni sulle opere che potrebbero illustrare il tuo scritto. [...]”⁵⁷²

La redazione della rivista ascriveva a suo merito l'aver puntato su collaborazioni di altissimo livello anche del panorama internazionale. Un esempio tra tutti fu la figura di Werner Haftmann⁵⁷³, storico dell'arte tedesco a cui “Documenta 1955” dovette le sue linee teoriche. Nel 1954 Haftmann aveva pubblicato *Malerei im 20 Jahrhundert*⁵⁷⁴, una storia dell'arte moderna che culminava con l'Astrattismo⁵⁷⁵. Tale teoria vedeva nell'astrazione informale l'espressione della “moderna esperienza del mondo.” Alla luce di questo dato, eccezioni e preferenze di Haftmann a parte, potremmo affermare che la rivista della Biennale sia stata lo specchio per la presentazione non solo del percorso estetico italiano, ma una convalida delle esperienze della storia dell'arte internazionale del Novecento. Tra i collaboratori stranieri ricordo anche Michel Leiris, Hubert Damisch e Max Bill. Anche Lionello Venturi nel Bollettino “Libri e riviste d'arte nel 1958-59” rileverà l'importanza del periodico dell'Ente veneziano:

⁵⁷² Lettera di Umbro Apollonio a Giulio Carlo Argan, Venezia, 30 maggio 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1, fascicolo: “A”.

⁵⁷³ Werner Haftmann, Dal 1935 al 1940 è assistente alla *Hochschule für Bildende Künste* di Amburgo. Nel 1964 è chiamato a Berlino ovest a dirigere la *Neue Nationalgalerie*.

⁵⁷⁴ Non è casuale che una copia originale del saggio di Haftmann sia conservata presso la biblioteca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Questo fatto conferma l'attenzione dell'Ente della Biennale nei confronti del panorama internazionale. Basta una lettura incrociata per ritrovare il titolo del libro di Haftmann tra le *Pubblicazioni entrate in biblioteca*, nelle pagine de il “*Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte contemporanea della Biennale*”. Cfr. “la biennale di venezia”, fascicolo 24, giugno 1955, Venezia, Alfieri, p. 56. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1955b).

⁵⁷⁵ HAFTMANN (1954).

“Nelle riviste specializzate nell’arte moderna si trovano contemporaneamente studi di teoria della critica, giudizi su artisti e cronaca informativa.

Nella rivista *La Biennale* da segnalare nel campo teorico sono Sergio Bettini, “arte e critica”; G.A. Dell’Acqua, “Rappresentazione e realtà pittorica”; L. Pestalozza, “Adorno”; Franco Russoli: “Modigliani e la critica”; Giulio Carlo Argan: “L’informale”; Umbro Apollonio: “I valori nelle tendenze”. Tra i contributi critici informativi da ricordare Alberto Martini sulle opere di Kandinsky della donazione Múnter, Giuseppe Mazzariol sulla giovane pittura italiana, Umbro Apollonio sullo scultore Viani, L. Venturi su Rouault, Giuseppe Marchiori e G. Schildt su Brancusi, Lesure su Fautrier; G. Dorfles sui Pomodoro, Carola Giedon Welcker su Antoine Pevsner.”⁵⁷⁶

Sull’opportunità delle scelte di collaborazione di grande prestigio internazionale per la rivista della Biennale è doveroso menzionare pure i contributi giacenti di Roland Barthes, Lawrence Alloway e Rudolf Arnheim di cui rimane un’indelebile traccia del loro passaggio nelle minute e nei dattiloscritti d’archivio rinvenuti nel carteggio conservato all’ASAC.⁵⁷⁷

1.4 Tra la gestione Pallucchini e la direzione di Apollonio: note per un profilo critico della rivista. Dalla funzione di “informazione” a quella di “orientamento”

Abbiamo visto come il dotarsi di una rivista significò per la Biennale applicare una strategia precisa che diede avvio ad un’articolazione diversa delle sue funzioni: vetrina privilegiata della produzione della arti figurative contemporanee (approfondite da un punto di vista critico) e ruolo educativo e di divulgazione delle manifestazioni dell’arte e dei suoi protagonisti, come avveniva con la rassegna, con l’obiettivo di favorire, tramite le sue pagine illustrate, la coscienza internazionale dell’arte moderna. Così Apollonio:

“[...] L’Ente della Biennale vuol contribuire a diffondere l’arte moderna mediante articoli e illustrazioni che, senza gravità scientifica e particolaristica, siano veramente guida alla comprensione delle esperienze figurative attuali. [...] Io credo che riusciremo veramente a portare la comprensione dell’arte, e l’amore per essa, nei più larghi strati di pubblico. In fondo quello che tutti ci auguriamo è che l’arte sia compresa, e che non si verificchino più quei distacchi tra arte e pubblico che tanto hanno nociuto nei tempi passati e per i quali l’artista contemporaneo è sempre stato un po’ un escluso dalla società. [...]”⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ Lionello Venturi (1960), *Le riviste d’arte in Italia nel 1958-59*, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7, fascicolo 4.

⁵⁷⁷ Lo scavo d’archivio testimonia la corrispondenza di Umbro Apollonio con Roland Barthes, Rudolf Arnheim e Lawrence Alloway concernente la richiesta di collaborazione con la rivista della Biennale, in ASAC, Fondo Storico, attività, Rivista “La Biennale”, busta 5, corrispondenza con i collaboratori stranieri, 1950-1969, fascicoli “A” e “L”.

⁵⁷⁸ “Intervista a Umbro Apollonio” in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

Possiamo asserire che la rivista fu uno “strumento di conoscenza” aggiornato alle esigenze del pubblico per le arti cresciuto, negli anni di nostro interesse, enormemente. Il cambiamento segnato dal clima degli anni cinquanta e dalla ricostruzione critica del contesto artistico operata, alla Biennale, da un alfiere del calibro di Rodolfo Pallucchini, si manifestò nell’articolazione delle singole manifestazioni (arte figurativa, musicale, cinematografica e drammatica), nel segno di continue e approfondite sperimentazioni. “Pallucchini fu un testimone consapevole e attivo delle problematiche dell’arte contemporanea di allora e fu capace, fin dal suo esordio, di indirizzare l’Ente verso un’apertura vastissima alle manifestazioni contemporanee dell’arte”⁵⁷⁹, perché per citare le sue parole: “l’essere presente al fare artistico odierno costituisce sempre un collaudo della propria sensibilità.”⁵⁸⁰ Il nuovo carattere della Biennale veneziana si esplicò nel segno di “sistematici rapporti con artisti europei ed extraeuropei, nuove formule espositive come le mostre retrospettive di ricapitolazione storica dedicate ai maestri più rappresentativi dell’arte moderna, rassegne collaterali specializzate, accurate e ricche produzioni editoriali.”⁵⁸¹

La rivista “la biennale di venezia” proponeva (in linea con la manifestazione espositiva), un panorama dei vari movimenti e offriva percorsi di critica e divulgazione che contribuirono a fare il punto della situazione artistica, la più aggiornata a livello internazionale. Per dirla con le parole di Lionello Venturi la rivista assolveva ad un preciso compito “quello di illustrare opere inedite, dare il profilo di un artista, a meditare su problemi critici antichi e moderni, a trovare rapporti fra arte e cultura e a divulgare nel pubblico l’interesse estetico.”⁵⁸² Sempre se letta dal punto di vista della sua fruizione il potenziale lettore poteva ricavare dalle sue pagine risposta al suo desiderio d’informarsi sulla vita dell’arte contemporanea, gustosi contributi, riproduzioni a colori, visite agli studi d’artista, “incursioni fotografiche”, approfondimenti su mostre personali o collettive dei grandi maestri.

Oltre alla finalità di presentare una “cronaca informata” dei fatti artistici, “al confine tra informazione e approfondimento”⁵⁸³, il carattere peculiare della rivista sotto la segreteria di Pallucchini fu certamente quello della ricchezza dell’informazione, sia sul piano attuale che su quello retrospettivo, non solo italiano, per ripensare e presentare i motivi generatori delle espressioni formali moderne e i grandi maestri della corrispondente situazione artistica mostrandone il lavoro.

⁵⁷⁹ PILO (2001), pp. 9-10.

⁵⁸⁰ Rodolfo Pallucchini, *Al Lettore*, in “Arte Veneta”, vol. XXXII, 1978, p. IX. Cfr. PALLUCCHINI (1978).

⁵⁸¹ MARIANI (2007-2008), p. 19. Sulla partecipazione straniera alla Biennale di Venezia, si passa dai quindici paesi che vi presero parte nel 1948 ai trentaquattro del 1956. L’impegno di Pallucchini sul versante del contemporaneo all’insegna dell’internazionalismo, culminò con il ciclo esaltante delle prime Biennali del dopoguerra nelle quali si susseguirono mostre di chiara portata dedicate agli impressionisti francesi, *Fauves*, cubisti, “Cavaliere Azzurro”, “Espressionismo fiammingo”, *Brücke*.

⁵⁸² Lionello Venturi (1960), *Le riviste d’arte in Italia nel 1958-59*, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7, fascicolo 4.

⁵⁸³ Francesca Castellani marca la distinzione tra cronaca e “fare informazione forte”, centrale del pensiero di Pallucchini e “informazione come formazione, responsabilità, azione culturale mirata alla sedimentazione di una conoscenza e di una tradizione del moderno”. Cfr. CASTELLANI (2010), p. 179.

Come sosteneva Mario Marino nel saggio *Periodici d'Arte in Italia* apparso sulle pagine de "Notiziario d'ARTE" nel novembre del 1956, "quasi tutti i migliori studiosi di cose d'arte riescono a far sentire il timbro della propria voce attraverso un periodico che dello studioso stesso rispecchiava gli interessi culturali e la personalità."⁵⁸⁴

Nel tentativo di storicizzare la riflessione sull'oggetto rivista, una "linea di confine" si distingue nettamente anche nel passaggio di testimone tra Pallucchini ed Apollonio che, seppur ricoprendo diversi incarichi istituzionali – Pallucchini vice presidente, Apollonio direttore responsabile –, lasciarono il segno della loro impostazione metodologica. Sempre lontani da faziosità e particolarismi, i due studiosi affrontarono l'incarico con larga obiettività e questo si può ricavare dal tono elevato di tutti gli articoli pubblicati, dall'attualità e importanza dei temi affrontati in ordine alla vita delle arti plastiche e figurative e, in genere, alla vita dell'arti contemporanee.

All'atto di nascita alla rivista "la biennale di venezia" fu assegnato il compito di "presentare" i documenti utili alla comprensione della cultura artistica moderna nel tentativo di "fare storia", in linea con il pensiero e l'azione di Pallucchini. L'impronta "pallucchiniiana" era incentrata sull'approfondimento della storia dell'arte e della critica, lo studio delle fonti e delle teorie artistiche, emanazione diretta di una precisa strategia le cui "parole chiave" potrebbero venir riassunte in: "educazione al moderno" e "ricapitolazione storica". Concetti che, al cambio di testimone con Apollonio (ci riferiamo dunque alla stagione 1956-1958) potrebbero essere sostituiti dall'asserto "servire alla storia", difeso dall'indole critica di Apollonio che fece del periodico (soprattutto negli anni '60) uno dei tramiti del sistema dell'arte per la diffusione di alcune istanze della nascente critica militante. Fu il passo mediano per il superamento del concetto di informazione colta (caro a Pallucchini), per porsi – in linea al pensiero di Apollonio – su piano dell'orientamento selettivo nella lettura e nell'interpretazione dei messaggi dell'opera di cui la rivista fu vettore mediante l'esercizio della critica d'arte. L'intendimento trova a mio avviso una sua eco nelle pagine "Arte e cultura" del volume di Apollonio *Pittura italiana moderna*:

"[...] l'interesse della cultura odierna non può essere quello, come certuni pur presumono, di considerare determinati orientamenti all'arte o di guidarla per talune vie anche che per le altre; piuttosto sarà quello di misurarne il rito e la portata mediante una sorveglianza frequente e consapevole. [...]"⁵⁸⁵

Sotto la segreteria di Pallucchini la rivista registrò, soprattutto a partire dal 1953, la presenza di un marcato internazionalismo⁵⁸⁶, in nome di quel programma proposto dal presidente onorario

⁵⁸⁴ MARINO (1956), p. 176.

⁵⁸⁵ APOLLONIO (1950), p. 10.

⁵⁸⁶ Giovanni Bianchi individua tra le finalità della rivista la sua vocazione marcatamente internazionale: "[...] "la biennale" si proponeva come pubblicazione internazionale, ricalcando anche in questo una delle caratteristiche più importanti dell'Ente, e riportava sunti in lingua francese e inglese, a cui si aggiungerà poi anche il tedesco, degli articoli contenuti nella rivista. [...]", in BIANCHI (2003), p. 255. Il concetto di internazionalismo viene ribadito anche da Francesca Castellani. Cfr. CASTELLANI (2010).

dell'Ente Autonomo Giovanni Ponti, ma speculare e proiettivo del pensiero di Rodolfo Pallucchini ovvero, la rievocazione pluralistica degli "ismi" europei, dall'impressionismo al surrealismo fino alle esplorazioni nelle diverse declinazioni dell'arte italiana⁵⁸⁷, riflesso di una Biennale che "non è solo uno specchio di attualità, ma uno strumento culturale d'informazione artistica per il quale viene riproposto, dinnanzi al pubblico italiano e straniero [...] quanto è necessario per una giusta comprensione del fatto artistico moderno."⁵⁸⁸

A riprova dell'attenzione all'internazionalismo riporto un passo di un documento citato in precedenza, quando Pallucchini si rivolgeva a Elio Zorzi esortando un cambio di strategia:

"[...] A me sembra necessario quindi, data l'importanza che la rivista va assumendo, che sia allargata un po' la collaborazione tanto nel campo italiano come in quello internazionale, cercando di trasformare quella che poteva essere una rivista di carattere propagandistico per il nostro Ente, in un organismo critico di efficace portata per la comprensione del gusto contemporaneo. Ecco in ordine alfabetico, alcuni nomi che credo tu potresti invitare a collaborare: Luciano Anceschi, Francesco Arcangeli, Sergio Bettini, Silvio Branzi, Anna Maria Brizio, Palma Bucarelli, Raffaele Carrieri, Gillo Dorfles, Cesare Gnudi, Giuseppe Marchiori, Onofrio Martinelli, Giusta Nicco Fasola, Enzo Paci, Alberto Rossi; A. H. Barr, Jean Cassou, André Chastel, Bernard Dorival, Willy Grohmann, Jean Leymarie, Franz Roh, James Thrall Sob Monroe Wheeler. Sono sicuro che questi studiosi non diranno di no. D'altra parte mi consta che Vitali, Sweeney, Francastel, Lescure e Paulhan hanno promesso degli articoli ad Apollonio.

Ti raccomando molto poi che sia fatta la massima attenzione nelle didascalie e che vi siano sempre precisate la proprietà e la località delle opere. [...]"⁵⁸⁹

Le parole di Pallucchini ben definiscono il suo ruolo guida e l'intento programmatico; anche l'elenco di nomi di futuri collaboratori, forse frutto dei suggerimenti di Apollonio, ha il peso dell'avvertita consapevolezza. Ma è soprattutto la missione della rivista ad essere qui espressa ed indirizzata verso un cambio di strategia dei contenuti: da "carattere propagandistico" ad "organismo critico". Questo fu il passo mediano verso la gestione di Apollonio che fece della rivista un tramite efficace di affermazione delle istanze del moderno.

La rivista, dirà Pallucchini, recando il suo contributo informativo e critico su quanto presentavano le rassegne d'arte, teneva fede alla sua missione, con una finalità ben definita che era quella di presentare l'arte figurativa nelle sue molteplici espressioni senza alcuna discriminazione.

Uno dei criteri di qualità della rivista "la biennale di venezia" era che ogni artista, ogni movimento, doveva essere presentato con la sua propria fisionomia ed essere strumento di approfondimento:

⁵⁸⁷ DE MARCHIS (1982), p. 567.

⁵⁸⁸ PALLUCCHINI (1950a), p. 5.

⁵⁸⁹ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Elio Zorzi, Venezia, 23 dicembre 1952, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis.

“un aggiornamento continuativo intorno ai fatti dell’arte, un giro d’orizzonte da Venezia, che periodicamente si pone al centro dell’attenzione di tutto il mondo con la sua Esposizione d’arte figurativa.”⁵⁹⁰

La “biennale di venezia” fu anche il compendio dei risultati di quanto gli artisti andavano creando dovunque, in nome del programma che Rodolfo Pallucchini, “impegnato con grande profusione di energie nell’attuazione delle mostre internazionali di arte contemporanea”⁵⁹¹, definiva come “filo di Arianna che ci conduca a spiegare storicamente quei risultati, quelle ricerche e quelle realizzazioni”⁵⁹², ovvero la coscienza della storia dell’arte, guida indispensabile per spiegare storicamente risultati, ricerche e realizzazioni.

Il pensiero di Pallucchini è testimoniato anche da ciò che scrive Giovanni Ponti in prefazione al primo numero della rivista che denota il suo orientamento metodologico. In nome della missione culturale espressa anche dal segretario generale, nella pagina di cortesia del primo fascicolo (accuratamente stampato su lucido, di seguito al sommario della XXV Biennale di Venezia), Giovanni Ponti espone i compiti della rivista. Intendimenti esplicitati nel duplice senso della missione (un ideale “contratto” tra i lettori della rivista e la Biennale veneziana) e dello svolgimento del programma:

“Ho sempre pensato che la Biennale debba mantenere contatti col pubblico non soltanto attraverso le comunicazioni, che dirama senza posa l’Ufficio Stampa, ma direttamente, attraverso ad una sua propria pubblicazione. Il pubblico deve essere informato, tenuto al corrente in modo continuativo della molteplice attività della Biennale, e del succedersi delle sue manifestazioni, non soltanto quando vengono realizzate, ma anche quando si delineano in progetto ; deve essere ambientato sui diversi settori dell’attività artistica, verso la quale di volta in volta l’organizzazione della Biennale volge la propria attenzione; deve essere, insomma, chiamato a partecipare più direttamente alla vita e all’attività dell’Ente. Vita e attività varie e molteplici, che vanno dalle esposizioni delle arti figurative e decorative, alle mostre d’arte cinematografica, ai festival del teatro, della musica e della moda. Un complesso di attività che concordano e convergono su temi che hanno, più o meno, legami con l’arte, e che raccolgono nello sforzo di far conoscere al pubblico italiano e cosmopolita le più importanti manifestazioni internazionali dell’arte.

Questo contatto tra il pubblico, e gli studiosi in particolare, e la Biennale viene affidato d’ora in poi ad una rivista, che si fregia del titolo ben noto e antico, ed uscirà ogni tre mesi. Confidiamo ch’essa abbia vita duratura e possa affiancare utilmente gli sforzi degli organizzatori delle varie manifestazioni della Biennale.”⁵⁹³

Alcune lettere dei primi anni cinquanta rinvenute nello scavo archivistico condotto presso l’ASAC ripercorrono la genesi dei primi numeri del periodico, la sua immediata fortuna e capillare

⁵⁹⁰ PALLUCCHINI (1954), p. 2.

⁵⁹¹ BANDERA (1999), p. 7.

⁵⁹² PALLUCCHINI (1950a), p. 5.

⁵⁹³ PONTI (1950), p. 3. Particolare riportato anche da BIANCHI (2003), pp. 254-255.

diffusione, come si evince dalla lettera firmata da Umbro Apollonio e inviata alle maggiori istituzioni museali italiane e straniere dal Comitato direttivo della rivista:

“Ho il piacere di inviarvi a parte il primo numero della rivista trimestrale ‘LA BIENNALE’, organo ufficiale dell’Ente Autonomo La biennale di Venezia. Questa rivista sarà dedicata a tutte quelle manifestazioni ed attività culturali che riguardano l’arte figurativa, il cinema, la musica, il teatro. Alla Rivista è assicurata la collaborazione di scrittori illustri e delle maggiori agenzie fotografiche internazionali che le riserveranno servizi esclusivi.

Mi auguro che questa rivista possa incontrare il vostro favore e sarò lieto di farvene regolare invio in omaggio soprattutto in cambio della cortese sollecitudine con la quale Voi ci trasmettete regolarmente i cataloghi delle Vostre esposizioni e tutte le altre notizie inerenti alla Vostra attività nel campo dell’arte. Augurandomi che i nostri rapporti possano progredire sempre al meglio sulla via della più stretta collaborazione, vogliate gradire i nostri migliori saluti.

Il conservatore, Umbro Apollonio.”⁵⁹⁴

La testimonianza sopra citata è di fondamentale importanza, non solo per comprendere il lancio del periodico, ma per ricostruire la politica culturale espressa dell’Ente veneziano. Mediante i suoi interlocutori l’Istituzione si rivolgeva ai musei d’Italia e del mondo proponendo la “sua” rivista, favorendone la circuitazione e proiettando così la Biennale in una “accorta politica culturale e diplomatica volta a consolidarne il prestigio internazionale.”⁵⁹⁵ La rivista era richiesta con regolarità da parte dei dirigenti delle organizzazioni culturali con le quali la Biennale e l’Archivio Storico erano in rapporto di collaborazione.⁵⁹⁶ Una delle funzioni peculiari che portò la Biennale alla determinazione del progetto editoriale fu proprio l’esigenza di dotarsi di uno strumento per dare avvio ad una politica di scambio con le coeve istituzioni museali e di cultura italiane e straniere. È prova del volume di scambi raggiunto un promemoria stilato da Umbro Apollonio il 22 marzo del 1952 che parla dell’invio di:

“n. 199 rivista “La Biennale di Venezia” così ripartite:

a riviste italiane N. 24.

a riviste straniere N. 62.

a Gallerie e Musei italiane N. 10.

a Gallerie e Musei stranieri N. 103.

N. 199.

e si ricevono

Riviste italiane N. 24 per circa L. 46.000.=

Riviste straniere N. 62 per circa L. 250.000.=

Cataloghi e boll. italiani N. 200 per circa L. 20.000.=

⁵⁹⁴ Lettera di Umbro Apollonio alle maggiori istituzioni museali e culturali italiane e internazionali, Venezia, 15 agosto 1950, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 9.

⁵⁹⁵ “[...] The Biennale given its international prestige and its being a custody of the national government, was ideally suited for the undertaking of cultural diplomacy [...]”. Cfr. JACHEC (2007), p. 36.

⁵⁹⁶ “Il Bollettino dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee” (in estratto) era inviato ad un migliaio di gallerie, musei e associazioni di tutto il mondo.” Il dato è ricavato da “Intervista a Umbro Apollonio”, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 1.

Cataloghi e boll. stranieri N. 2000 per circa L. 180.000=
 Totale N. 2286 per circa L. 496.000.=⁵⁹⁷

Dallo scorcio del 1959, la fitta corrispondenza del direttore della rivista Umbro Apollonio (con alcuni tra i massimi esponenti della critica d'arte) funge da inoppugnabile commento alla comprensione del profilo critico de "la biennale di venezia". Sarà certamente utile a questo proposito prendere in considerazione una lettera di giro – tradotta in francese, tedesco e inglese, era indirizzata dalla redazione ai futuri collaboratori – che illustra le rinnovate finalità dell'iniziativa editoriale:

"[...] Come Le è probabilmente noto, l'Ente della Biennale pubblica ormai da sei anni una rivista, la quale non vuole essere un veicolo di propaganda delle varie manifestazioni dell'Ente, ma propriamente una pubblicazione in cui si rende conto e vengono dibattuti i problemi della storia artistica contemporanea nei suoi vari aspetti: figurativi, teatrali, musicali, cinematografici, architettonici. Ad essa hanno collaborato tra gli altri: G.C. Argan, S. Bettini, B. Berenson, C. Brandi, Kenneth Clark, B. Dorival, W. Grohmann, J.P. Hodin, E. Langui, G.F. Malipiero, R. Manvell, Jean Paulhan, C. L. Ragghianti, H. Read, F. Roh, L. Venturi, H. Stuckenschmidt, C. Giedion Welcker, P. Francastel, B. Zevi.

È nostra preoccupazione evitare che la rivista assuma un carattere semplicemente informativo, per investigare invece un piano di più approfondita valutazione critica, nel quale i fenomeni artistici attuali, e quelli che li hanno preceduti, lungi dalla semplice documentazione o addirittura dall'esaltazione celebrativa, siano trattati con severo metodo d'indagine storica, sia per quanto riguarda le ascendenze culturali e le strutture linguistiche, sia per quanto attiene il processo creativo e la individuata poetica dell'opera. È proprio attraverso questo non sempre facile lavoro, esteso, oltre che alle opere d'arte di ogni genere, ai movimenti di pensiero che le interessano e alla meditazione sulla fenomenologia artistica, che la rivista si propone di affinare, sui fatti e sugli eventi, la coscienza di quanti, pur su un piano non scientifico, sono appassionati ad ogni dominio dell'arte moderna e chiedono gli strumenti di una sempre più articolata e impegnata comprensione di essa.

Mi sentirei molto onorato se Lei volesse dare la Sua autorevole collaborazione alla rivista con un saggio la cui misura può raggiungere fino alla venti pagine dattiloscritte di trenta righe cadauna e che sarà adeguatamente compensato.

Nella speranza, ora, che Lei voglia accettare tale invito, Le sarò profondamente grato se vorrà indicarmi due o tre temi che Lei preferirebbe trattare, anche in relazione agli studi particolari cui si dedica con maggior interesse, così che io possa dirLe quale sembra più opportuno in ordine alla comprensione dei prossimi fascicoli. [...] Umbro Apollonio"⁵⁹⁸

Le parole di Apollonio marcano involontariamente il confine con la passata gestione e rimandano alla precipua funzione della rivista che consisteva non solo nel dare sistemazione storica e critica alle diverse opere presentate alla Biennale, ma anche a riallineare la posizione dei "protagonisti" e delle "comparse" della scena artistica con una "scelta e di collegamento [...] per provare se possono

⁵⁹⁷ "Promemoria per L'on. prof. Giovanni Ponti", Venezia, 22 marzo 1952", in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 2.

⁵⁹⁸ Lettera di giro di Umbro Apollonio, Venezia, 20 novembre 1959, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 3.

legarsi in una rete di storia, ed anche, perché no, per modificare alcuni giudizi e cancellare altri non più condivisi.”⁵⁹⁹

In questo senso, mediante l’apporto di collaboratori di altissimo livello, a conferma della formula iniziata da Zorzi e Pallucchini con la pubblicazione di fascicoli dedicati ad un unico tema, la rivista rispondeva alle esigenze culturali per cui era stata ideata. Come sottolineerà Umbro Apollonio la rivista non si dedicherà più esclusivamente alla propaganda delle attività dell’Ente, ma della Biennale fu strumento per porre “in rilievo i punti più interessanti, in certo modo meno noti, quelli che costituiscono nuove aperture.”⁶⁰⁰ Il periodico non sarebbe più stato lo specchio per la celebrazione delle attività della rassegna ma l’occasione per mettere in evidenza i “problemi attuali legati alla cultura artistica in tutti i suoi aspetti”⁶⁰¹.

Un cambiamento significativo all’interno de la “la biennale di venezia” fu avviato a partire dal 1958, allorché dopo i contrasti con gli editori, l’assunzione diretta della redazione e dell’amministrazione del periodico vennero assorbite da parte della Biennale. Per garantire un miglior avvenire dell’iniziativa editoriale, su invito del conservatore e coadiutore tecnico della Biennale Umbro Apollonio, si ritenne necessario procedere all’individuazione di una persona interna all’Amministrazione dell’Ente

“con la competenza che non avrebbero avuto il Direttore e la Redazione, nell’occuparsi:

- A) della normale amministrazione, abbonamenti, distribuzione, spedizione ecc. dei fascicoli;
- B) di un programma di rilancio per la maggiore diffusione della rivista attraverso forme varie, di cui a scopo indicativo si suggerisce qui la collocazione nei treni, navi e negli aerei, negli alberghi di Venezia o nei principali alberghi italiani, negli uffici ENIT, CIT, ecc.;
- C) di una ricerca di nuovi abbonamenti, data la situazione particolarmente deficitaria di questo settore, presso Gallerie private, collezionisti italiani e stranieri, Istituti culturali, biblioteche, Università ecc., i cui indirizzi sono in genere reperibili presso i nostri fascettari dell’Archivio e dell’Ufficio Stampa;
- D) di un programma di scambio di pubblicità con le principali riviste italiane e straniere di arte, cultura, spettacoli ecc.

Pur potendo la Direzione e la Redazione della rivista dare suggerimenti o aiuti particolari per la migliore attuazione di questi programmi, resta evidente anzitutto che la normale amministrazione della rivista, e secondariamente la realizzazione degli indicati piani pubblicitari particolari, comportano la necessità che all’intero settore sia preposto un funzionamento amministrativo dell’Ente. [...]”⁶⁰²

Le parole di Apollonio denotano un’attenzione particolare per l’aspetto pubblicitario, pur sempre indicativo di un certo utilizzo dell’immagine. Nerbo fisico e supporto economico privilegiato, la

⁵⁹⁹ APOLLONIO (1950), p. 9.

⁶⁰⁰ Lettera di Umbro Apollonio a Piero Santi, Venezia, 20 gennaio 1960, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 12.

⁶⁰¹ IBIDEM.

⁶⁰² Lettera di Umbro Apollonio a Giovanni Ponti, 24 aprile 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 12.

pubblicità della rivista fu studiata con un attento lavoro di selezione del materiale, anche fotografico. L'Ente della Biennale accolse solamente un certo tipo di pubblicità, così da realizzare una forma di osmosi e di collaborazione accattivante dal punto di vista grafico e tipografico. Sia da notare, ad esempio, che anche alla pubblicità erano riservate due pagine in carta semi patinata.⁶⁰³

Nell'ambito delle testimonianze letterarie e degli strumenti critici di lavoro per l'analisi e l'interpretazione dei fatti artistici figurativi moderni e contemporanei, le riviste e i periodici d'arte occupano una posizione di straordinaria importanza. Come ebbe a dire Gianni Carlo Sciolla:

“le riviste permettono di affrontare la problematica artistica sotto varie angolature: figurative, culturali e sociali e rispecchiano l'arte di un determinato periodo.”⁶⁰⁴

Dalla rifondazione del 1948 fino grosso modo a tutti gli anni sessanta, venne rimproverato alla Biennale di Venezia di essere stata una cassa di risonanza della cultura ufficiale e non uno strumento per proporre il nuovo.⁶⁰⁵

L'interpretazione sopraccitata si aggiunge alle marcate accuse di accademismo, revivalismo⁶⁰⁶ e profilo desolatamente locale della manifestazione, ma non rende giustizia alla funzione di cultura artistica e di apporto critico raggiunti dalla Biennale attraverso le mostre negli anni che seguirono la rifondazione, prescindendo completamente da un'iniziativa editoriale senza precedenti nel

⁶⁰³ Nella ricerca d'archivio ho rinvenuto un prontuario relativo alle regole tipografiche approntato da Wladimiro Dorigo il 15 febbraio 1966. Il documento esula dalla cronologia di riferimento, ma ho ritenuto necessario considerarlo poiché dallo spoglio dei faldoni di corrispondenza con gli editori è risultato essere l'unico del suo genere. La fonte è d'interesse anche perché Wladimiro Dorigo ci restituisce una sintesi puntuale relativa al carattere grafico e tipografico della rivista che, sino all'anno 1966, non aveva subito grandi trasformazioni. Tale dato è naturalmente confermato anche dal confronto con l'oggetto rivista che confermerebbe l'utilizzo delle stessa tipologia di carte (semi-patinata, uso mano, e carta vergata) nonché l'avvalersi degli usi particolari di lavorazione tipografica rimasti costanti come, per i lavori a colori, la riproduzione dei *clichés* su retino in quadricromia. Cfr. “Dettaglio tecnico per la richiesta dei prezzi per la stampa della rivista” lettera di Wladimiro Dorigo inviata a Douglasse Grassi, Venezia, 15 febbraio 1966, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 13. Per quanto riguarda la pubblicità nella rivista va detto che anche le ragioni di mercato caratterizzarono l'iniziativa editoriale che basava la sua sussistenza proprio sull'apporto economico derivante dalla pubblicità. Con il cambio redazionale del 1958 l'accordo con i *partners* pubblicitari si fece intenso e mirato in nome di una strategia precisa che consentì una reclamizzazione della rivista nelle pagine di altre testate coeve come “Arte Veneta”, “Urbanistica”, “Notizie”, “I 4 Soli”, “Zodiac”, “Critica d'arte”, “L'architettura”, “Arte Oggi”, “Arte figurativa”, “Urbanistica 56”, “bit”, “Teatro”, “casabella”, fino a quelle internazionali: “Werk”, “Aujourd'hui”, “Art International”, “Le Journal de l'amateur d'art”, “Das Kunstwerk”, “Die Welt Kunst”, “The Art Quarterly”, “Gebrauchsgraphik”, “Quadrum”, “Sculpture International”, “Das Munster”, “The New Morality”, “Die Kunst und das schöne Heim”, “Sinteza”, *partners* commerciali come Olivetti, FIAT, Parker, Philips, ancora, l'accordo pubblicitario di profilo turistico con la CIGA Hotels, Compagnia Italiana dei grandi alberghi di Venezia e con il Teatro alla Scala di Milano.

⁶⁰⁴ SCIOLLA (2003b), p. 7. Oltre a Sciolla, per uno studio più approfondito delle riviste d'arte rimando ai lavori di CIOFFI-ROVETTA (2006), MARINO (1956), ancora Lionello Venturi (1960), *Le riviste d'arte in Italia nel 1958-59*, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7, fascicolo 4: “recensioni stampa sul fascicolo della rivista.”

⁶⁰⁵ BUDILLON PUMA (1995), p. 30.

⁶⁰⁶ DE MARCHIS (1982), p. 574.

panorama italiano. La giusta intuizione di Elio Zorzi e Pallucchini aprì, grazie alla rivista, una grande porta sulla necessità di rinnovamento del gusto.

Le vicende della genesi della rivista “la biennale di venezia” andrebbero inquadrare e comprese alla luce dell’impostazione critica di Rodolfo Pallucchini i cui paradigmi di giudizio non si discostarono mai dalle istanze veicolate anche dalle riviste che a partire dagli anni trenta furono strumento di diffusione di un europeismo culturale *ante litteram*.⁶⁰⁷

Le marcate posizioni relative ai limiti del periodico (“scarsa apertura alle novità e scarso dibattito critico”⁶⁰⁸) possono essere, a mio avviso, mitigate. Sin dalla genesi della rivista i contributi critico-teorici e di vivace dialettica riguardanti artisti, movimenti, correnti talvolta antitetice, nonché l’interessamento retrospettivo e storico, furono il fiore all’occhiello de “la biennale di venezia”. Sotto la direzione di Zorzi si susseguirono, come diretta manifestazione del progetto di ricapitolazione storica di Pallucchini, articoli affidati alla penna di finissimi conoscitori, e più che le tesi critiche, “la biennale di venezia” registrò lo sviluppo dei fatti storici. Questo progetto teneva conto della necessità di “presentare” un artista e di qualificarlo nelle sue ricerche e nei suoi intenti. La strategia vedeva nell’illustrazione di puro commento l’insostituibile strumento per ragionare direttamente sulle opere con un metodo di segnalazione e analisi verbo-visiva che la rivista contribuiva a diffondere.

Il profilo critico della rivista è testimoniato anche dallo spoglio dei faldoni contenenti la corrispondenza con numerosi collaboratori italiani e stranieri che ne attesta l’alto valore.

“la biennale di venezia” non fu solamente uno specchio delle manifestazioni dell’Ente.⁶⁰⁹ Ma, alla luce del nascente interesse verso nuove forme di approccio alla lettura dell’opera d’arte, inaugurò anche una coraggiosa apertura verso i fenomeni artistici e confronti critici affidati alla penna di specialisti delle diverse discipline.⁶¹⁰ Rispetto alla gestione di Pallucchini il nuovo corso si qualificò dando respiro alle nuove forme artistiche della contemporaneità: un interessamento questo di Apollonio che esulava definitivamente dalla considerazione meramente cronachistica dei fatti

⁶⁰⁷ DEL PUPPO (2002), p. 86.

⁶⁰⁸ BIANCHI (2003), p. 261.

⁶⁰⁹ IBIDEM. p. 259.

⁶¹⁰ Si vedano gli interventi di Lionello Venturi, *Astratto e concreto* (n. 1, luglio 1950); Vercors, *Contraddizioni e unità dell’arte* (n. 7, gennaio 1952); Sergio Bettini, *Poetica di Picasso* (n. 13-14, aprile-giugno 1953), *Jean Arp* (n. 19-20, aprile-giugno 1954), *Possibilità di un giudizio di valore sulle opere d’arte contemporanea* (n. 56 marzo 1965), *Arte e critica* (n. 30, gennaio-marzo 1958); Raymond Queneau, *Joan Mirò* (n. 19-20, aprile-giugno 1954); Friederich Bayl, *Il segno nella nuova pittura* (n. 31 aprile-giugno 1958); Werner Haftmann, *Mutamenti formali nell’opera di Hans Hartung* (n. 42 gennaio-marzo 1961); Umbro Apollonio, *La Biennale e la critica* (n. 28-29, giugno-settembre 1957), *Letterati e critica d’arte* (n. 33, ottobre-dicembre 1958). Anche se non pertinenti per cronologia a questo studio si citano: *Strutture e forma applicata* (n. 43 aprile-giugno 1961); Rolf Wedewer, *Gesto e figurazione* (n. 43 aprile-giugno 1961); Gillo Dorfles, *Per un’estetica fotografica* (n. 50-51, dicembre 1963); Werner Hofmann, *Sull’oggettivazione nell’arte moderna* (n. 52-53, giugno 1964); Emilio Garroni, *Arte e comunicazione* (n. 59 dicembre 1965); Umberto Eco, *Teorie della comunicazione e arti visuali* (n. 60, dicembre 1966); Nello Ponente, *Continuità di Fontana* (n. 60, dicembre 1966); Herbert Read, *L’arbitrio totale* (n. 62 giugno-settembre 1967).

dell'arte moderna e che gettava luce sulle molteplici insorgenze fenomeniche, riflesso del pensiero estetico dell'arte contemporanea.

A questo proposito basti citare le parole di Sergio Bettini che, esortato da Apollonio ad indicare possibili nomi di studiosi attenti ai linguaggi dell'*industrial design*, scriveva:

“[...] Quanto alla tua rivista, penso sempre quanto ti dissi, cioè che sia opportuno liberarla gradualmente delle vecchie, superate strutture, per farne un organo vivo, possibilmente “di punta”: altrimenti essa non potrà che riflettere, peggiorati, i difetti della Biennale stessa: ben noti. [...]”⁶¹¹

Sostanzialmente, l'attenzione nei confronti degli argomenti di estetica delle arti si ravvisa durante tutta la direzione di Apollonio. In riferimento alle questioni della riproduzione fotomeccanica dell'arte⁶¹², sembrerebbe fare al caso nostro uno dei saggi più singolari apparsi nelle pagine del periodico e affidato alla penna di Vercors per il fascicolo 33 della rivista.

La corrispondenza conservata all'ASAC attesta che era stato Elio Zorzi a contattare lo scrittore francese già dal 1951. Il 31 marzo del '53 Vercors scriveva a Zorzi proponendogli “un article sur les problèmes de la reproduction d'art en général (et de la callichromie en particulier).”⁶¹³ Zorzi accolse la proposta raccomandando all'autore che “l'article devrait traiter de la callichromie en particulier,

⁶¹¹ Lettera di Sergio Bettini a Umbro Apollonio, Padova, 11 novembre 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1.

⁶¹² Per un'analisi storiografica sul tema della riproduzione dell'opera d'arte bisogna tenere conto (anche se l'argomento è trattato per periodi precedenti) dei contributi fondamentali di SPALLETTI (1979), FERRETTI (1985), FERRETTI (2003a), FERRETTI (2003c), FAWCETT (1986), MIRAGLIA (1991), ROBERTS (1993), ROBERTS (1995) – in particolare i saggi di BERGSTEIN, HAMBER, FAWCETT, LIEBERMAN contenuti in quest'ultimo –; VALERI (1997a), NELSON (2000), RECINE (2006), DE FONT-RÉAULX-BOLLOCH (2006). Si vedano inoltre FREUND (1974), *La fotografia come mezzo di riproduzione dell'arte*, pp. 84-89; PAOLI (1996). Sull'utilizzo della riproduzione fotografica dell'opera d'arte rimando FERRETTI (2003b), CODELL (2010). Invece, sulla riproduzione fotografica dell'arte e le immagini fotografiche delle opere d'arte nelle edizioni storico artistiche si vedano: DRAGONE (1978), SPALLETTI (1979), VALERI (1997b). Sull'argomento parallelo “fotografia e opere d'arte” non va trascurata la diretta testimonianza dei fotografi. Segnalo a tal proposito un gustoso contributo apparso tra le pagine della rivista “Pirelli”-Rivista di informazione e di tecnica, rinvenuto durante la ricerca per questa tesi. Segno di un'avvertita sensibilità verso gli aspetti e le implicazioni del “fare fotografico” nella stagione culturale degli anni cinquanta, è pure il segno dello spazio lasciato ai fotografi quali diretti testimoni e protagonisti di pagine della vita sociale e culturale del paese. Ne è esempio l'articolo di Claudio Emmer, *Ho fotografato i capolavori* del dicembre 1951. Cfr. EMMER (1951). Di notevole interesse anche il dibattito sulle pagine di “Paragone” affidato alla penna di Roberto Longhi: *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, LONGHI (1964). Su Emmer fotografo dell'arte si veda MONTANARO (2006). Per approfondimenti sugli aspetti della cultura fotografica a Venezia negli anni cinquanta cfr. DOLZANI (2001), DOLZANI (2002), DOLZANI (2004), DOLZANI (2007/2008), DOLZANI (2008); ZANNIER (2005). Sulla cultura visiva del panorama italiano cfr. TURRONI (1959); ZANNIER-COSTANTINI (1985); COLOMBO (2003); RUSSO (2011); D'AUTILIA (2012) in particolare il paragrafo: *1945-60, Fotografi e popolo. Dilettanti e rotocalchi*, pp. 243-302. Sul tema della moltiplicazione dell'arte del Novecento nei rotocalchi si veda il già citato CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013), rimando inoltre il numero 11 della rivista “Studi di Memofonte” *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità* a cura di CINELLI-SERENA (2013).

⁶¹³ Lettera di Vercors a Elio Zorzi, 31 marzo 1953, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6, fascicolo: “V”.

sans le cadre du problème des reproduction d'art en général.”⁶¹⁴ La corrispondenza tra la direzione della rivista e Vercors s'interrompe nel periodo che va dalla primavera del 1953 al 1958. Certamente una delle cause della sospensione dei rapporti fu, nel 1955, la prematura scomparsa di Elio Zorzi che finì con il compromettere anche le sorti della rivista che infatti subì un periodo d'interruzione e congedo dai suoi lettori. Ma ricevette nuovo impulso allorché la direzione venne assunta ufficialmente da Apollonio che il 15 dicembre del 1958 riprese le redini del progetto di Vercors, rimasto in forma di premessa tra le carte della redazione di Zorzi. Alla bozza iniziale Apollonio non mancò di aggiungere taluni particolari riguardo la riproduzione in bianco e nero e colori delle opere d'arte ponendo l'accento, più che sugli aspetti tecnici, sulle implicazioni della critica ad esse sottese:

[...] J'aimerais que cet essai examine les développements et les profès que l'on a enregistrés, au cours des dix dernières années, dans le domaine de la reproduction en couleur des oeuvres d'art, et l'influence que la diffusion de ces reproductions a eu, peut et pourra avoir dans la culture contemporaine. Il sera certainement intéressant d'avoir également quelques informations de caractère technique; mais, surtout, vous devriez traiter le problème culturel qui est lié à cette activité et à son industrialisation [...].⁶¹⁵

Nel saggio *Les musées imaginaires sont-ils possibles?*⁶¹⁶, in risposta alla profetica asserzione di André Malraux, Vercors affronta il controverso problema delle copie delle opere d'arte.

Vercors avverte i limiti e l'imperfezione della riproduzione fotomeccanica che rimarrà (secondo l'autore) sempre imperfetta. Le immagini di riproduzione saranno piuttosto riconosciute per la loro possibilità o qualità documentaria, utile all'interpretazione iconologica: “ces reproductions photo-mécaniques restent des documents, rien de plus, elles peuvent honnêtement figurer sans des «bibliothèques des art», où seront consultées avec profit.”⁶¹⁷ Ma così posta, la questione sembrerebbe in parte tradire l'esaltazione della fotografia del colore e del bianco e nero come impostata da André Malraux nel suo *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*⁶¹⁸. Per Vercors le immagini fotomeccaniche rimarranno sempre relative e lacunose nella resa fedele all'originale. Infatti se allestite alle pareti di un museo queste verrebbero tradite dalla loro stessa imperfezione così come, allo stesso tempo e allo stesso modo, l'opera che dovrebbero riprodurre⁶¹⁹. Quelle immagini continueranno a mostrare le loro crepe:

⁶¹⁴ Lettera di Elio Zorzi a Vercors Bruller, Venezia, 9 aprile 1953, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6, fascicolo: “V”.

⁶¹⁵ Lettera di Umbro Apollonio a Vercors, Venezia, 15 dicembre 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, Rivista “La Biennale”, corrispondenza 1950-1970, busta 6, fascicolo “V”.

⁶¹⁶ VERCORS (1958), in “la biennale di venezia”, n. 33, ottobre-dicembre 1958.

⁶¹⁷ Ivi, p. 5.

⁶¹⁸ MALRAUX (1947).

⁶¹⁹ VERCORS (1958), p. 5.

“[...] sur les murs d’un musée elles trahiraient leur insuffisance et, du même coup, l’œuvre qu’elles sont censées reproduire; d’où fait qu’elles sont absentes, en effet, de toutes les cimaises de musées, qu’aucun musée du monde n’expose même les meilleures. [...]”⁶²⁰

Dopo aver parlato dell'imparzialità obiettiva della fotografia (“mais il existe une méthode qui n’interprète pas: la photographie. C’est la seule acceptable. L’objectif ne peut pas mentir”⁶²¹), Vercors, raccontando l’episodio della visita ad un pittore inglese cui aveva mostrato due stampe fotomeccaniche di un dipinto di Picasso (realizzate da due stampatori e diverse per fattezze: “l’un était bleue, l’autre verte”⁶²²), intraprende la sua riflessione sul ruolo del colore. Tenendo conto dei progressi della tecnica fotografica egli elogia il ruolo centrale, oltreché del fotografo, del cromista (o fotocolorista) l’unico davvero in grado di giungere al superamento della dicotomia interpretativa del “traduttore traditore”⁶²³. Nell’opera di stampa, il cromista (l’unico gestore del processo di *simulazione*) è capace, con opera d’alto artigianato nel dosaggio degli inchiostri nella fase di stampa, di “ricostruire” e “ri-produrre” in serie i capolavori dell’arte in ogni loro aspetto ed elemento, con “fedeltà oggettiva” all’originale, perché:

[...] le véritable auteur de la reproduction photomécanique, ce n’est pas l’objectif, c’est le chromiste. C’est lui qui doit se débrouiller avec les sélections toujours approximatives, pour les amener à l’impression, par tâtonnements et essais successifs, à se rapprocher le plus possible, dans l’ensemble et selon son jugement, du modèle. Ce qui exige ici des abandons, ni les mêmes compromis. [...]

La technique integrale, au contraire, re-produit en série (produit de nouveau) morceau par morceau, avec le mêmes éléments, à partir de la toile et avec le contrôle, pour ainsi dire à chaque coup de pinceau, du colorimètre: la personnalité du copiste n’intervient plus, au à peine, et le fameux traduttore traditore ne s’applique à ce procédé que des proportions très réduites. [...]”⁶²⁴

È evidente come anche l’argomentazione di Vercors trovasse un punto di congiunzione con i propositi dell’UNESCO per la diffusione dell’arte mediante la riproduzione a colori delle opere e con quanto espresso da Lionello Venturi nell’introduzione al *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures 1960 a 1952* dell’UNESCO nel 1952. Venturi apriva una breccia sulla funzione della fotografia di riproduzione a colori delle opere d’arte e sugli aspetti del colore come “valore” e “qualità” essenziale della pittura che, riprodotti, sarebbero stati di fondamentale importanza nei processi di ricezione e di educazione visiva:

“[...] Le public s’est habitué à regarder la ligne et la forme plastique – et non la couleur – comme les valeurs essentielles de la peinture. Il en est résulté un grave préjudice pour les maîtres et les écoles qui s’étaient consacrés surtout à l’harmonie chromatique, c’est-à-dire pour les peintres purs. Il n’y a que les reproductions en couleurs qui puissent nous guérir d’un tel préjugé, nous orienter à nouveau vers la

⁶²⁰ VERCORS (1958), p. 5.

⁶²¹ VERCORS (1958), p. 6.

⁶²² IBIDEM.

⁶²³ VERCORS (1958), p. 6.

⁶²⁴ IBIDEM.

contemplation de la peinture dans sa totalité. Il convient surtout de souligner l'efficacité pédagogique des reproductions en couleurs. [...]”⁶²⁵

Fanno seguito alla riflessione di Vercors, intellettuale della resistenza francese, i riferimenti agli aspetti di *ricezione* e *diffusione* dell'opera d'arte. Per Vercors il processo della ri-produzione dimostra che si è in grado di far conoscere a tutti e dovunque il perfetto equivalente delle opere riprodotte, senza per giunta spostarle dalla loro sede, sempre che – ribadisce con forza l'autore – si vinca “il feticismo sentimentale per gli originali.”⁶²⁶

Sempre nel solco della riflessione fotografica, anche se fuori dalla cronologia d'indagine di questo studio, è degna di considerazione la particolare attenzione dedicata ai problemi culturali della fotografia affidati alla penna di Gillo Dorfles nel settembre del 1963:

[...] ti accludo il mio saggio fotografico, che, come vedi è molto lungo e spero sufficientemente nutrito. Puoi mettere il titolo che meglio ti garba.

Per le fotografie ti farò una seconda spedizione entro il mese: sto raccogliendo materiale inedito di: Provinciali, Grignani, Veronesi, Monti e altri “grandi”; però penso che dovresti integrare queste foto con delle altre magari ricavar dai noti trattati in modo che ci sia qualche Cartier Bresson, Stieglitz, Steichen, e simili, di cui, ovviamente, non possiedo copie originali. Ma ti sarà facilissimo trovarne ovunque (qualche tipico “ritratto”, qualche foto “pittorica”, rayogramma di Man Ray ecc.). [...]”⁶²⁷

⁶²⁵ VENTURI (1952), p. 10. Oltre alle iniziative UNESCO e all'attività di Albert Skira, nell'Italia del secondo dopoguerra, tra le esperienze più significative legate alla riproduzione del colore è da ricordare l'attività di Roberto Longhi con Scala Istituto Fotografico Editoriale, Valentino Bompiani e la serie “Apologie dei capolavori dell'arte italiana” (1946-1954), cfr. TORCELLINI (2009) e TORCELLINI (2010).

⁶²⁶ “[...] En vérité, l'obstacle le plus grave viendra de là. Ce fétichisme sentimental pour la toile originale [...]” VERCORS (1958), p. 6.

⁶²⁷ Lettera di Gillo Dorfles a Umbro Apollonio, Milano, 18 settembre 1963, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1, fascicolo “D”.

Il lusso⁶²⁸ e la raffinatezza della rivista balzano allo sguardo per l'impeccabile impaginazione al passo con i tempi e per la ricercatezza delle copertine⁶²⁹ ricavate da pezzi autografi commissionati appositamente agli artisti onorati o presentati in Biennale. Raffinatezza che era sostenuta dal "miglio di immagini" e dall'impeccabile resa fotografica dei soggetti d'arte ritratti, la maggior parte dei quali in bianco e nero così da essere ricchissimi di mezzi toni, per non alterare l'aspetto delle opere e per garantirne la più fedele restituzione: indispensabili accorgimenti alla perfetta lettura dell'arte.

Il vero e proprio concetto centrale fu l'impiego di un'autentica e innovativa *politica dell'immagine* sobria e nello stesso tempo ricercata, talora volta a favorire la presenza della fotografia rispetto alla funzione narrativa degli aspetti dell'arte trattati. Più che un accorgimento, fu una costante metodologica che rese l'illustrazione fotografica un formidabile strumento scientifico per mettere in risalto l'eccellenza critica dei contributi scritti presentati. Le immagini furono non solo strategiche per l'accentuazione e l'evocazione dei contenuti della rivista, ma soprattutto per la loro anticipazione critica: un atteggiamento figurativo di prim'ordine e un indicatore privilegiato certamente utile ad accompagnare lo svolgersi del gusto artistico contemporaneo.

⁶²⁸ Parla espressamente di "lusso" della rivista anche Giovanni Bianchi, cfr. BIANCHI (2003), p. 255.

⁶²⁹ Fiore all'occhiello della veste grafica del periodico, le copertine furono la "traduzione visiva" di un preciso intendimento critico e didascalico e la manifestazione di una strategia nell'utilizzo dell'immagine iniziata con Pallucchini e Zorzi cioè la presentazione diretta del lavoro degli artisti. Frutto della dialettica tra i curatori della rivista e gli artisti, le copertine vanno considerate dal punto di vista intrinseco come parte indivisibile di una precisa idea di unità stilistica de "la biennale di venezia". Delle copertine realizzate dal 1950 al 1958, spiccano per raffinatezza quelle di Carrà ("la biennale di venezia", n. 1, luglio 1950), Henri Matisse ("la biennale di venezia", n. 3, gennaio 1951), Raoul Dufy ("la biennale di venezia", n. 9, luglio 1952), Alexander Calder ("la biennale di venezia", n. 10, dicembre 1952), Giacomo Manzù ("la biennale di venezia", n. 15, agosto 1953), Juan Mirò ("la biennale di venezia", nn. 19-20 aprile-giugno 1954), Max Ernst ("la biennale di venezia", n. 22, settembre-ottobre 1954), Jean Arp ("la biennale di venezia", n. 23, gennaio 1955), Giuseppe Santomaso ("la biennale di venezia", n. 25, settembre 1955), Georges Braque ("la biennale di venezia", n. 30, gennaio-marzo 1958), Emilio Vedova ("la biennale di venezia", n. 31 aprile-giugno 1958), Giulio Turcato ("la biennale di venezia", n. 32, luglio-settembre 1958), Lucio Fontana ("la biennale di venezia", n. 33, ottobre-dicembre 1958). Ancora una volta le carte d'archivio attestano che la scelta dei soggetti di copertina furono l'occasione per la formulazione – da parte dei redattori – di un autentico "dialogo con gli artisti" e sono "specchio critico" del cambiamento del gusto coincidente, per la Biennale di Venezia, con gli intenti didascalici di formazione di quello che Francesca Castellani definisce un "serbatoio visivo del moderno." Cfr. CASTELLANI (2010), p. 182.

Capitolo secondo

2. L'uso della fotografia d'arte nella rivista "la biennale di venezia": casi di studio

2.1 *La fotografia d'arte: un confronto tra la rivista ed il catalogo della Mostra*

Confrontando la rivista con altre iniziative editoriali della Biennale, come ad esempio i cataloghi ufficiali della rassegna⁶³⁰, spicca una netta diversità nell'articolazione dell'immagine. La differenza si palesa soprattutto per la natura dei prodotti così diversi tra loro. Infatti, se da una parte il catalogo della mostra veniva concepito come strumento essenziale di "restituzione" dell'esposizione e "documento di storia", dall'altra, la rivista fu l'occasione per aprire un varco e per mettere a fuoco nuove ed avvertite sperimentazioni nell'uso dell'immagine.

A questo primo aspetto va aggiunto che il catalogo della Mostra aveva mantenuto costante negli anni il piccolo formato (cm 16 x 11, tascabile). Solo a partire dall'edizione maestra della Biennale del 1948 il catalogo si articolerà, in una forma narrativa e grafica dall'impaginato più fresco ed organizzato, prima in un'enumerazione dei padiglioni e degli artisti espositori, cui venivano affiancate descrizioni critiche, e, soltanto alla fine in un elenco di riproduzioni fotografiche stampate sovente su carta lucida o patinata, ricca di sali d'argento per la buona resa della fotografia. Da un punto di vista dell'analisi dell'oggetto catalogo, la composizione della fotografia delle opere d'arte allestite nell'apparato illustrativo ricalca, da un punto di vista della "grammatica fotografica", quelli che erano gli schemi tradizionali di ripresa frontale delle opere d'arte con il ricorso alla consuetudine di fotografare l'opera con schemi rigidi, isolandola dal contesto che, come ben notava Massimo Ferretti, parlando della riproduzione fotografica dei manufatti architettonici condotta per mano dei fotografi, era figlia di "un impianto prospettico monumentalmente bloccato sul treppiede."⁶³¹

Ma questo tipo di esecuzione, rimasta pressoché immutata anche di fronte alle evoluzioni dell'arte figurativa e del progredire delle tecnologie, rispondeva in prima istanza alle esigenze della Commissione della Biennale di Venezia che, mediante la pubblicazione del catalogo "documento di storia", intendeva limitarsi a corredare la narrazione dei fatti dell'arte passati in mostra con illustrazioni fotografiche rigorosamente in bianco e nero. Sulle possibili ragioni del persistere di un atteggiamento "cromoclasta" nella esecuzione e nella scelta delle riproduzioni s'intrecciano, a mio avviso, motivazioni di natura economica (i limitati mezzi a disposizione imponevano scelte editoriali le più vantaggiose per l'Ente), e anche innegabili motivazioni tecniche legate alla perizia e all'attrezzatura in possesso dei fotografi. La fotografia a colori richiedeva pazienza e capacità

⁶³⁰ Il riferimento va ancora allo studio di MIGLIORE (2012).

⁶³¹ FERRETTI (2003c), p. 3. Sulla riproduzione fotografica dell'opera d'arte rimando ancora ai saggi di SPALLETTI (1979), RECINE (2006), VALERI (1997a).

tecnica⁶³² come è ricordato anche da Claudio Emmer nell'articolo *Ho fotografato i capolavori*, apparso nelle pagine della rivista "Pirelli" nel dicembre del 1951. Mi pare significativo riportare un passo dell'argomentazione di Emmer utile a capire il lavoro del fotografo di opere d'arte:

“[...] Da parecchio tempo non fotografo una sola volta un quadro o un dettaglio, ma ripeto la ripresa cinque volte, perché per fare le selezioni che poi servono per eseguire la stampa a colori a mezzo dei cliché, occorre, con appropriati filtri, separare i colori; e cioè: una lastra per il giallo, una per il rosso, una per il blu e una per il nero; la quinta è invece una fotografia diretta a colori che serve per guida al cronista che deve eseguire il dosaggio delle tonalità [...]”⁶³³

In seconda istanza noto anche che la presenza del «bianco e nero» è il risultato di una precisa scelta che si era mantenuta costante negli anni. Ne è testimonianza la predilezione di tutti gli organizzatori, susseguitesì alla guida dell'Istituzione veneziana, per la stampa a catalogo di riproduzioni delle opere d'arte codificata sulla sintassi del bianco e nero. Il debito culturale di tale approccio ritrova fertile legame con i precetti del mondo accademico e dell'iconologia che (pensiamo al discepolato di Fiocco e dall'appartenenza all'area venturiana del Pallucchini) sino almeno agli anni quaranta, insisteva sul “potere analogico e descrittivo alla fotografia”⁶³⁴ in bianco e nero e sulla capacità del monocromo, in termini percettivi e ricettivi, di non tradire l'occhio. Il procedimento permetteva di inseguire quella aspirazione alla massima fedeltà possibile all'originale poiché, in un ideale parallelismo con la fotografia di riproduzione dei dipinti dell'arte antica, i

⁶³² NOTARNICOLA (1953), p. 43. Nelle pagine della rivista "Pirelli", Vittorio Notarnicola, parlando di fotografia a colori e della conquista tecnica del procedimento con pellicola negativa Ferraniacolor, sottolineava le difficoltà che sino a quel momento avevano caratterizzato il lavoro del fotografo o dell'amatore per la riproduzione a colori: “[...] per le riprese all'interno [il fotografo] deve avere a disposizione tre o quattro sorgenti luminose. L'impianto costa all'incirca diecimila lire [...]. La stessa spesa è necessaria per procurarsi un lampeggiatore a torcia. Questo per l'esecuzione della fotografia. Per la stampa, una altra difficoltà disarmante era rappresentata dal numero assai limitato dei laboratori specializzati. [...] L'altro problema è quello di rendere il procedimento [il procedimento della riproduzione a colori] sempre più semplice, fini a portarlo allo stesso livello di quello della fotografia in bianco e nero. [...]”

⁶³³ EMMER (1951), p. 13.

⁶³⁴ MIRAGLIA (1996), p. 211. Francesca Recine sottolinea la stretta relazione tra la critica d'arte (di scuola venturiana fondata sul positivismo storico) ed il persistere, nello stile fotografico, della consuetudine di “isolare dal contesto l'immagine riprodotta”, cfr. RECINE (2006), p. 14.

⁶³⁵ TORCELLINI (2010), p. 375.

rapporti chiaroscurali soffrivano meno grazie all'elezione del bianco e nero⁶³⁵, mediante la resa con tutta l'ampiezza tonale possibile delle gamme di sfumatura nella scala dei grigi.⁶³⁶

Va da sé che la commessa da parte dell'archivio della Biennale di riproduzioni fotografiche con funzione di restituzione dell'opera, aveva avuto inevitabili riflessi sulla componente stilistica. Occorre rilevare come un certo canone retorico nella riproduzione delle opere d'arte avesse limitato qualsiasi tipo d'interpretazione dell'operatore-fotografo chiamato ad eseguire l'incarico per qualità, perizia ed attrezzatura. Ma volendo prendere in considerazione le proprietà stilistiche delle fotografie, queste saranno sempre caratterizzate da un marcato oggettivismo. L'enorme messe di fotografie d'arte conservate nella fototeca ASAC rispondevano quindi all'esigenza dell'Ente di dotarsi di uno strumento di documentazione delle opere passate in rassegna. Infatti, dal punto di vista stilistico, la maggior parte delle fotografie eseguite per i servizi di ripresa (condotti in concomitanza alle mostre), sono lo specchio dei metodi stessi della critica⁶³⁷, in linea con il pensiero degli organizzatori, ovvero della volontà di restituire un'immagine fedele e sintetica dell'opera. È limpida dimostrazione di questa prassi operativa la scelta di limitarsi, nella selezione delle immagini per l'illustrazione del catalogo, ad un corredo di fotografie in bianco e nero che, per non tradire la natura stessa dell'oggetto editoriale "elenco", si rifletteva in repertori figurativi dalla mera funzione d'appendice visiva e supporto mnemonico. Un utilizzo siffatto del *medium* si riscontra sostanzialmente anche leggendo le fotografie dal punto di vista formale. Queste, ancorate su schemi tradizionali di documentazione dell'opera d'arte fortemente condizionati dal rispetto dei canoni di ripresa, isolavano l'opera dai riferimenti spaziali circostanti, in fondi piatti, e restituiscono solo le opere giammai funzionali, ad esempio, alla presentazione fotografica (nel catalogo) dell'allestimento museografico delle sale. La predilezione del punto di vista frontale, se da una parte rende la fotografia strumento didascalico e di documentazione, dall'altro priva l'esercizio del fotografo della "sperimentazione" sulla tecnica di ripresa. Come pure possiamo attestare che i servizi fotografici alla Biennale non fossero condotti accanto allo storico. La ricerca infatti non ha

⁶³⁶ Sulla *vexata quaestio* del colore nell'arte si vedano ancora i contributi di Daniele Torcellini. Invece, nella cronologia di riferimento segnalo l'editoriale di Roberto Longhi apparso su "Paragone" – LONGHI (1952) – dove lo storico dell'arte, con anticipo sui tempi, riconosce l'operazione critica dell'editore Albert Skira che aveva contribuito ad estendere l'inventario delle riproduzioni a colori "anche alla produzione corrente, di massa". Cfr. LONGHI (1952), p. 4; TORCELLINI (2010). Si veda Bernard Berenson *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, la cui lettura andrebbe riattualizzata. Cfr. BERENSON (1948). L'argomento è affrontato anche da VALERI (1997b), pp. 219-220. Come dimostra lo studio di Torcellini, il colore nell'arte riuscì ad aprirsi un varco solamente in certa stampa illustrata come in "Emporium" e nelle edizioni de "I maestri del colore". Cfr. TORCELLINI (2009). Nel suo editoriale Longhi cita anche le tavole a colori degli editori Römmeler di Dresda, "con i quali l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo stipulò presto accordi per l'edizione italiana delle tavole a colori. [...]" Longhi ricorderà poi le iniziative di Pizzi, Alinari, Bompiani, Belli, "e, per l'arte moderna, le tavole staccate del Ghiringhelli, all'insegna del "Milione"; mentre all'estero subito risaltano i numeri speciali di "Verve", e dei "Cahiers d'art", gli album della Casa Iris di Zurigo, Abrams in America". Nel secondo dopoguerra con l'attività editoriale di Albert Skira, Valentino Bompiani, e con le iniziative dell'UNESCO cui ci siamo riferiti in un precedente passaggio dello studio. Cfr. TORCELLINI (2009), TORCELLINI (2010).

⁶³⁷ DRAGONE (1978), p. 10.

restituito documentazione che accertasse il controllo da vicino dei professionisti fotografi da parte per esempio di un Pallucchini piuttosto che di un Apollonio: la sorveglianza del servizio fotografico solitamente veniva delegata agli addetti dell'archivio, come nel caso di Antonio Gnan. Per questa ragione il ruolo di storici, critici e funzionari come Pallucchini, Apollonio, Zorzi e Dorigo, si riscontra nelle tappe successive della vita dell'oggetto fotografico: nella scelta delle opere d'arte da fotografare – accertata dallo scavo archivistico – che spettava al segretario generale; nelle successive fasi di “selezione” e “uso” della fotografia d'arte per la compilazione dei cataloghi; nelle scelte delle fotografie operata da Apollonio, Zorzi e Dorigo per la rivista della Biennale che, rispetto all'oggetto catalogo, vedremo contraddistinguersi per l'uso sperimentale del mezzo.

Per garantirsi il continuo monitoraggio del lavoro fotografico, la Biennale si era sempre rivolta a ditte fotografiche operanti nella Città di Venezia con cui l'Ente, previo bando di gara, stipulava contratti di collaborazione per l'esecuzione delle riprese delle opere esposte in mostra. Una bozza di gara per l'aggiudicazione dell'incarico fotografico della XXVII Biennale, datata 4 gennaio 1954, si offre quale importante testimonianza della fase di scelta delle opere da fotografare da parte del segretario generale. I fotografi (in questo caso le ditte Ferruzzi, Giacomelli, Interfoto e A.F.I.⁶³⁸) erano invitati a presentare la propria offerta per la concessione, nel rispetto delle condizioni tecniche espressione della volontà dall'Ente. Come si evince dal documento qui sotto riportato, la Biennale si garantiva, da parte delle ditte appaltatrici, la fornitura di un alto numero di negativi per avere sempre a disposizione tutte le fotografie che si riferivano all'attività dell'Ente e per fare fronte alle richieste dei giornalisti, dei critici, in concomitanza all'inaugurazione della Mostra:

“[...] verrà fatta almeno due Ditte, della esecuzione dei negativi e riproduzioni fotografiche delle opere d'arte [...]

L'offerta deve rispondere a quanto segue:

- A) Esecuzione, a spese della Ditta, di cento negativi formato formato 13x18 di opere d'arte scelte dal Segretario Generale;
- B) prezzo di ogni copia fotografica tratta dai suddetti negativi 13x18 e prezzo di ogni ingrandimento formato 18x24, tenendo presente che la Biennale ne acquisterà, da ognuna delle due Ditte, almeno duemila copie nel formato 13x18 e duecento copie di ingrandimenti 18x24;

⁶³⁸ L'Agenzia Fotografica Industriale - Nuova Editoriale di Venezia era molto nota nelle redazioni della stampa internazionale. Nello scavo d'archivio ho rinvenuto una lettera dell'Amministratore Unico della A.F.I. che il 17 giugno 1952, si rivolgeva alla Presidenza della Biennale con l'intenzione di sensibilizzare l'Ente ai progressi della fotografica a colori: “una Rassegna d'Arte della importanza della Biennale non può ormai prescindere dai progressi delle foto a colori e non potrebbe né meno ignorare che nella nostra città, fino a questo momento, è l'unico il Ns. Laboratorio per lo sviluppo del diapositivo Kodak, nonché per la stampa del medesimo su carta, sempre con procedimento Kodak.” Lettera dell'Amministratore Unico A.F.I. indirizzata alla Presidenza della Biennale, Venezia, 17 giugno 1952, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Amministrazione, Atti con titolare, serie 3.5.1.1, Esposizioni internazionali d'Arte, busta 2. Si apprende da un successivo documento che A.F.I. era dotata di un “laboratorio speciale per le riproduzioni a colori non soltanto relative ai trasparenti, ma anche alle stampe dei medesimi col sistema Ektachrome.” Lettera della A.F.I. a Giovanni Ponti, Venezia, 1 febbraio 1952, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Amministrazione, Atti con titolare, serie 3.5.1.1, Esposizioni internazionali d'Arte, busta 2. L'Agenzia Fotografica Internazionale con filiali a Roma Venezia e Torino offriva il più completo notiziario fotografico per la stampa. A.F.I. era corrispondente con laboratori specializzati nelle principali città italiane e in tutti i paesi del mondo. Specializzata in giornalismo fotografico, offriva servizi di radiofoto e telefoto.

- C) prezzo di ogni negativo ordinato oltre i cento di cui la lettera A), tenendo conto che a ciascuna delle due Ditte viene assicurata una ordinazione di negativi non inferiore a 150 (centocinquanta);
- D) prezzo di ogni copia fotografica tratta dai negativi di cui sopra (lettera C) pel formato 13x18 e ingrandimento 18x24,
- E) prezzo di ogni negativo e di ogni fotografia ordinati dai Commissari Esteri e dagli Artisti, sia italiani che esteri, per i formati: negativo 13x18; negativo 18x24; fotografia 13x18; fotografia 18x24.

Come di consuetudine, tutti i negativi resteranno di esclusiva proprietà della Biennale, con l'obbligo da parte di essa di valersi, per le riproduzioni fotografiche della Ditta che li ha eseguiti, I negativi dovranno essere consegnati alla Biennale entro tre mesi dalla data di chiusura della XXVII Biennale.

Per le fotografie di opere d'arte che figureranno nelle Mostre retrospettive e personali di cui la Biennale possiede i negativi in quanto vennero eseguiti allorché le stesse furono esposte la prima volta in precedenti Mostre, le copie fotografiche verranno tratte dai negativi esistenti nella fototeca della Biennale, a cura della Ditta che ebbe ad eseguirli, al medesimo prezzo che verrà stabilito per le fotografie tratte dai negativi di quest'anno. [...]"⁶³⁹

Tornando alle modalità di esecuzione della fotografia, va aggiunto che tale consuetudine stilistica fa parte di quella che Beaumont Newhall definiva le "alternative" del fotografo delle opere d'arte: concetto espresso da Newhall in relazione al lavoro dello storico dell'arte e fotografo Clarence Kennedy:

"[...] The photographer of any work of art has several alternatives. He may attempt to photograph in an objective way, in the belief that by so doing he is letting the work of art speak for itself. [...]"⁶⁴⁰

Il persistere di questo "codice visivo" si manifesta anche tra fotografi ufficiali della rassegna d'arte veneziana parallelamente al diffondersi progressivo, nella cultura fotografica di allora, di quel margine di autonomia di visione che sarà rivendicato con forza, come specificità creativa, dagli

⁶³⁹ Bozza di gara per l'esecuzione di negativi e riproduzioni fotografiche, Venezia, 4 gennaio 1954, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Amministrazione, Atti con titolario, serie 3.5.1.1, Esposizioni internazionali d'Arte, busta 4.

⁶⁴⁰ "[...] Il fotografo delle opere d'arte ha diverse alternative. Si può tentare di fotografare in modo oggettivo, nella convinzione che così facendo si sta lasciando l'opera d'arte parlare da sé [...]" (traduzione mia). Cfr. NEWHALL (1967), p. 12. Su Clarence Kennedy si veda il saggio di BECK LEMKE (2011) e le testimonianze dirette del modernista sulla fotografia delle opere d'arte. Tra tutte: *Photographing Art*, cfr. KENNEDY (1937), *Sculpture Photography. The Complete Photographer*, cfr. KENNEDY (1943), *Photographing Sculpture, Encyclopedia of Photography*, cfr. KENNEDY (1964).

autori-fotografi a testimonianza della possibilità di costruire un'immagine pubblica dell'arte, ma fuori dal circuito ufficiale della rassegna.⁶⁴¹

Basta sfogliare gli apparati illustrativi dei cataloghi della Biennale per rendersi conto che la formula adoperata per la loro compilazione rimane pressoché invariata, anche dal punto di vista del piccolo formato (cm 11 x 15), dalla prima edizione (1895) sino al catalogo della mostra del 1960. Un cambiamento di strategia nell'articolazione dell'immagine si riscontrerà solamente a partire dall'edizione del catalogo dedicato alla Mostra del 1962 firmato nel progetto grafico, d'intesa con Umbro Apollonio, da Massimo Vignelli.⁶⁴²

Le continue esigenze di cassa che imponevano l'aggiudicazione dell'incarico in base all'offerta più bassa presentata dagli operatori e, in secondo luogo, l'orizzonte di riferimento "localistico" che vincolava l'Ente alla stipula di contratti esclusivi con ditte veneziane (sia per quanto concerneva l'assegnazione dell'incarico fotografico⁶⁴³ che per la licitazione della stampa del catalogo), costrinsero gli organizzatori a ridimensionare l'ambizione verso un prodotto che comunque, anche

⁶⁴¹ Sulla fotografia d'arte come "pensiero critico" del fotografo che "interpreta" l'opera e, quando dimostrato, ne anticipa la verbalizzazione scritta, non si può non pensare alla gravidanza delle fotografie d'arte di Ugo Mulas. La sua figura s'intreccia alla storia della Biennale, ma esula dai tracciati di questo studio. La ricerca d'archivio condotta in questi anni, naturalmente limitata – nell'affondo – ad alcune serie archivistiche del Fondo Storico dell'ASAC, non ha restituito documentazione contrattualistica che probasse commesse al fotografo da parte dell'Ente veneziano. Nelle carte d'archivio, ho rinvenuto il nome di Mulas nell'elenco degli accreditati stampa per conto de "L'Espresso", in occasione della vernice della XXXII Biennale d'arte del 1964. Tale testimonianza ci induce ad ipotizzare che i saggi fotografici di Mulas in Biennale (dal 1954 al 1970) fossero condotti in autonomia o commissionatigli, di volta in volta, dalle diverse testate giornalistiche per le quali lavorava. La prima ipotesi è rinforzata anche dalle disposizioni con cui la Biennale di Venezia regolava il servizio di ripresa fotografica delle opere d'arte e il divieto di realizzare dette assunzioni senza l'autorizzazione scritta dell'Ufficio amministrativo dell'Ente, nonché il severo controllo di accreditati cui la stampa veniva sottoposta. ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 82, fascicolo "XXXII Biennale. Elenco degli invitati e accreditati della stampa italiana alla XXXII Biennale di Venezia." Essendo il documento fuori dalla cronologia d'indagine si omette la sua considerazione all'interno dell'apparato documentario di questa tesi. Su Mulas cito solamente *New York, Arte e persone*, cfr. MULAS (1967), QUINTAVALLE (1973), LA BIENNALE DI VENEZIA (1974), LUCAS-AGLIANI (2008), SERGIO (2011), GRAZIOLI (2010), RUSSO (2011): *La fotografia come critica. «New York: arte e persone»*, pp. 357-358.

⁶⁴² Per un approfondimento degli aspetti concernenti i rapporti tra l'Ente Autonomo La Biennale e alcuni grafici, rimando al saggio di TONICELLO (2010).

⁶⁴³ Sfogliando i cataloghi della rassegna si riscontra sovente, tra le referenze fotografiche, il nome dei fotografi Giacomelli, Ferruzzi e Fiorentini. I rapporti di collaborazione erano regolati da contratti che venivano stabiliti sulla base di gare d'appalto. L'aggiudicazione dell'incarico andava sovente a chi presentava l'offerta più conveniente. I contratti con i fotografi venivano stipulati con diversi mesi d'anticipo sull'inizio della rassegna e le riprese fotografiche venivano eseguite all'arrivo delle opere nei vari padiglioni, in concomitanza ai lavori di allestimento della mostra d'arte. Il 1948 rappresenta un'eccezione anche solo dal punto di vista delle fotografie allestite nel catalogo. Tra le referenze fotografiche si ritrovano i nomi di: A.F.I. (Agenzia Fotografica Internazionale), Venezia; Chevalier, Parigi; Como, Roma; Ferruzzi, Venezia; Fiorentini, Venezia; Gauthier, Parigi; Giacomelli, Venezia; Interfoto, Venezia; Jaap d'Oliveira, Amsterdam; Mari, Milano; Perotti, Milano; Petersen, Copenhagen; Raggi, Routhier, Parigi; Santini-Staub, Vienna; Sudek, Praga, Vizzavona, Parigi. Nel 1950 l'esecuzione della ripresa fotografica delle opere d'arte venne affidata per il Padiglione Centrale a Giacomelli, mentre Interfoto curava la parte dei padiglioni stranieri; nel 1952: Ferruzzi, Giacomelli; nel 1956: A.F.I. e Giacomelli; nel 1958: Ferruzzi, Giacomelli; nel 1960: De Donà, Colorphotos, Giacomelli.

solo ad una lettura come oggetto della cultura materiale, quindi del rapporto con le tecnologie messe in opera, rimane pur sempre espressione significativa di un gusto per la composizione grafica.

2.2 Il “posto” della fotografia d’arte

Nell’impiego della fotografia d’arte, ai cataloghi della rassegna faceva da contraltare la rivista illustrata che fu, proprio nell’uso dell’immagine, rispetto ai tradizionali prodotti della pubblicitaria della Biennale, uno strumento di affermazione ed “evasione” progettuale. L’occasione redazionale fu formidabile, senza precedenti nella storia dell’Ente: quasi cinquecento firme di collaboratori tra i quali figurano eminenti storici, critici delle arti e artisti, duecentotredici nomi di fotografi, ditte fotografiche ed istituzioni coinvolte dalla redazione nell’invio di fotografie⁶⁴⁴, quasi quaranta artisti chiamati a realizzare altrettante copertine. Segno di un’avvertita attenzione nei confronti della fotografia e del suo statuto, i nomi dei fotografi vengono riportati (come avveniva in molta stampa illustrata di settore, ma anche nei rotocalchi illustrati del tempo) a lato delle riproduzioni fotografiche. Questa consuetudine si riscontra sino al fascicolo 20 della rivista, allorché il nome dei fotografi – quindi la loro presenza ed il loro ruolo – tornerà elencato in calce al sommario in un apposito tamburello apposto come anticipo al lettore della sequenza narrativa per immagini e testo presente ad ogni numero del periodico. La citazione dei professionisti mi pare particolarmente indicativa e per questa serie di motivi la rivista rappresenta, a mio avviso, l’esperienza editoriale più ricca dell’intera storia della Biennale. Un condensato di gusto, di raffinatezza nella scelte grafiche e tipografiche sempre aggiornate, condotte per mano dei redattori, degli impaginatori, dei tipografi in un concerto di saperi che si collocano tra il mestiere di storico dell’arte e del sapiente artigiano.

Ma la rivista è interessante soprattutto se letta (qui il centro della nostra argomentazione) per l’importanza riservata all’utilizzo della fotografia, al processo di “scelta” delle immagini, affidata o ai redattori, o a studiosi cui si richiedeva sovente l’invio di fotografie, sino alle tappe che trasformavano l’oggetto fotografico in immagine nella pagina stampata.

Dalla selezione dei contributi più interessanti di quello che possiamo considerare un “racconto per immagini” riconosciamo, senza peccare di presunzione, come solamente grazie alla presenza della fotografia e della sua “traduzione” in immagine, sia stata resa possibile la genesi di importanti contributi critici dedicati all’arte figurativa. Del resto estendendo la lettura critica proposta da Gabriele D’Autilia per la lettura dei libri fotografici, anche una rivista illustrata può “restituire senso all’immagine: cruciale è dunque il suo rapporto con il testo, nella misura in cui una cultura visiva dipende anche dalle parole che la promuovono.”⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ La lista dei fotografi coinvolti è riportata tra gli apparati del secondo volume di questa tesi.

⁶⁴⁵ D’AUTILIA (2013), p. 14.

Una nota di riguardo va assegnata alla presenza del colore che sembra avverare la profetica asserzione del Longhi apparsa nelle pagine di “Paragone” in cui, battagliero, “proponeva di sostituire gradatamente l’inventario in bianco e nero del patrimonio artistico italiano con un nuovo inventario a colori”.⁶⁴⁶

La formula redazionale, già dal numero d’esordio, intercalava al bianco e nero riproduzioni a colori a tutta pagina al vivo da tre lati, di Henri Rousseau – *Nozze in Campagna* (1905) –, una fotografia del ritratto di Henri Matisse⁶⁴⁷ eseguita a Vence da Dino Jarach, una fotografia a colori di Utrillo⁶⁴⁸ immortalato al lavoro nel suo studio dall’obiettivo di Interfoto e ancora una fotografia di Alberto Magnelli.⁶⁴⁹ Uno sforzo anche economico davvero considerevole se si pensa al costo delle tecnologie necessarie per la realizzazione delle fotografie a colori e per l’esecuzione dei *cliché* di stampa per la tricromia e quadricromia.

La rivista “la biennale di venezia” accoglierà in media quattro illustrazioni a colori, esclusivamente di opere d’arte, per fascicolo: si conteranno 97 esemplari dal primo numero del periodico al fascicolo 33 del 1958. Segno questo di una progressiva sensibilizzazione e conversione degli storici dell’arte verso l’affermarsi del colore che nel secondo dopoguerra vedrà la sua piena consacrazione commerciale, a partire dai primi anni sessanta.⁶⁵⁰ Fu solamente una scelta editoriale per accrescere l’*appeal* della rivista, oppure una costante di metodo? Non v’è dubbio che la questione del colore trovi una sua possibile risposta nel generale inquadramento culturale per la presenza, nei primi anni cinquanta, di un fattore legato agli atteggiamenti di consumo e di “gusto del pubblico”⁶⁵¹ cui la divulgazione dell’arte è imprescindibilmente legata; un fattore che trova ancora una volta un fertile riscontro nel contemporaneo panorama editoriale in cui i “periodici dedicano una parte delle loro pagine al «colore», sostenuti dal consenso del pubblico che vede così appagata un’altra sua istintiva curiosità.”⁶⁵²

Quel che emerge con evidenza, è che l’avvalersi delle fotografie a colori di riproduzione delle opere d’arte nelle pagine del periodico della Biennale, fu la risposta critica all’esercizio e all’analisi storica dell’arte (l’impronta di Pallucchini prima, la direzione di Apollonio poi) finalizzati

⁶⁴⁶ LONGHI (1952), *Editoriale. Pittura-Colore-Storia: e una domanda*, p. 6. Fonte segnalata da VALERI (1997b), pp. 217-220 e da TORCELLINI (2010), pp. 375-376.

⁶⁴⁷ La didascalia della fotografia recita: “Henri Matisse sfoglia un volume sugli Esquimesi sotto un suo grande, recentissimo pannello.” Bernard Dorival, *Bonnard, Matisse, Utrillo*, in “la biennale di venezia”, n. 1, luglio 1950. p. 20. Cfr. LA BIENNALE DI VENEZIA (1950b).

⁶⁴⁸ La didascalia: “Maurice Utrillo colto dall’obiettivo mentre dipinge uno dei suoi paesaggi nello studio di Vésinet”, IBIDEM.

⁶⁴⁹ Giuseppe Marchiori, *Severini e Magnelli*, IBIDEM. La fotografia era accompagnata dalla seguente didascalia: “Alberto Magnelli fotografato recentemente a Parigi dinanzi ad uno dei suoi ultimi quadri. Magnelli è considerato nella capitale francese come “il più grande astrattista dopo la morte di Kandinsky”.

⁶⁵⁰ Cfr. TORCELLINI (2010), p. 373.

⁶⁵¹ DORFLES (1956), p. 129.

⁶⁵² NOTARNICOLA (1953), p. 43.

all'applicazione di una sorta di gerarchia della presentazione delle opere⁶⁵³, quindi dall'utilizzo del colore come strumento “sostitutivo” di «ricezione» e godimento dell'arte per fornire al pubblico della rivista un più formativo e diretto contatto con esse.

Due documenti d'archivio suffragano questo assunto. Il primo contiene dati di natura statistica ed è la risposta di Elio Zorzi all'appello di Pallucchini (siamo nel giugno del 1955) di fornire una “dettagliata storia della rivista.”⁶⁵⁴ Nel suo pro-memoria, intitolato “Artisti italiani e artisti stranieri nella rivista «La Biennale di Venezia»”, scrive Zorzi:

“[...] La rivista ha dedicato articoli speciali a 42 artisti italiani e a 54 artisti stranieri. Ha dedicato 21 pagine collettive di riproduzioni di opere di artisti italiani e 4 di artisti stranieri. Ha pubblicato 34 riproduzioni a colori di opere di artisti italiani e 34 riproduzioni a colori di opere di artisti stranieri. [...]”⁶⁵⁵

Le cifre riportate sono significative per sottolineare il “posto” della fotografia d'arte ed il peso delle scelte editoriali e di “critica in atto” esercitate dalle pagine della rivista. Se da un lato è maggiore lo spazio riservato agli artisti stranieri, – è pur sempre un segno distintivo del carattere *internazionale*⁶⁵⁶ del periodico – dall'altro, mette in luce un equilibrio tra italiani e stranieri, *old masters* accanto ai nuovi astri della scena artistica, che trova nello strumento della riproduzione a colori delle opere d'arte una sua manifestazione.

Il secondo documento precede cronologicamente la statistica di Zorzi appena esaminata. E, se da una parte mette in risalto il ruolo guida di Pallucchini, dall'altra attesta l'applicazione del metodo storico-artistico nella rivista. Il 4 febbraio del 1952, Pallucchini lamentava a Zorzi il deludente effetto di stampa di alcune assunzioni a colori di opere d'arte e, nel contempo, auspicava una maggiore collaborazione dell'Alfieri nel sottoporre a verifica preventiva gli esemplari di riproduzione fotografica tra la fase di composizione e montaggio prima e della loro traduzione in stampa poi.

“[...] Le illustrazioni a colori sono veramente brutte; perché Alfieri non ci sottopone le correzioni? Come sai la negativa a colori serve per le correzioni, ma poi c'è la nostra memoria stessa che può aiutare in casi del genere. Anche su questo punto bisognerebbe evitare di uscire con tricromie slavate o addirittura sbagliate, come è stato nel penultimo fascicolo. Bisognerà poi che ci vediamo con un po' di

⁶⁵³ CASTELLANI (2010), p. 182.

⁶⁵⁴ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Elio Zorzi, Venezia, 23 giugno 1955, in ASAC, Fondo Storico, attività, Rivista “La Biennale”, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis.

⁶⁵⁵ Elio Zorzi, Pro-memoria. Artisti italiani e artisti stranieri nella rivista “La Biennale di Venezia”, (documento senza data ma collocabile al giugno 1955), in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis.

⁶⁵⁶ Il carattere internazionale della rivista viene sottolineato da BIANCHI (2003) e CASTELLANI (2010).

calma per studiare il programma dei due prossimi fascicoli, dato che essi vengono a cadere con la preparazione e con l'apertura della XXVI Biennale. [...]”⁶⁵⁷

Sono del parere che le parole di Pallucchini sulla fotografia a colori possano essere interpretate come l'applicazione di un preciso metodo di lavoro dello storico – rafforzato dalla consapevolezza che l'occhio ricordi meglio di tutti gli altri sensi e riassunto dal principio di verosimiglianza e fedeltà dell'illustrazione d'arte all'originale riprodotto – come emerge dal quotidiano esercizio iconologico di Pallucchini storico dell'arte e professore, basato sulle pratiche di osservazione dell'opera d'arte e della sua persistenza nella memoria.⁶⁵⁸

Nata come rivista illustrata⁶⁵⁹, “la biennale di venezia” riservò all'utilizzo del *medium* fotografico un'attenzione particolarissima. Anche la scelta della cooperazione delle agenzie fotografiche d'eccellenza⁶⁶⁰, italiane e del panorama straniero, contribuì a convalidare il successo dell'iniziativa editoriale e solo da questo dato possiamo facilmente arguire come, nel processo di informazione artistica, le riproduzioni delle opere fossero per i redattori espressione visiva e strumenti critici necessari alla stregua di quello che potevano essere i “brani” per la recensione dei libri.

Basta sfogliare i fascicoli della rivista per rendersi conto della ricchezza delle illustrazioni e che la scelta per l'orchestrazione critica dei contenuti tramite le fotografie riprodotte era davvero raffinatissima. Questo aspetto ci rimanda in modo imprescindibile ad un certo tipo di politica adoperata nell'uso sperimentale dell'immagine per la presentazione e la critica delle arti figurative, piuttosto rimarchevole rispetto all'illustrazione e alle strutture fino ad allora adottate nel campo dell'editoria per l'arte in Italia.⁶⁶¹

⁶⁵⁷ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Elio Zorzi, Venezia, 4 febbraio 1952, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis. Pallucchini faceva riferimento alle riproduzioni a colori delle opere pubblicate nel fascicolo 7 del gennaio 1952 dov'erano apparsi i colori di Toti Scialoja, *Composizione* (1950), Morandi, *Fiori* (1951), Guidi, *Ritratto* (1950), Zuccheri, *Gallo* (s.d.).

⁶⁵⁸ A questo proposito mi pare più che mai necessario un breve riferimento alla fototeca del professore. Il fondo Pallucchini conservato alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia (circa 90.000 stampe fotografiche sciolte conservate in 200 scatole disposte in ordine cronologico riguardanti cinque secoli di pittura veneziana) è lo specchio dell'organizzazione del modernista, funzionale alla pratica del conoscitore e attribuzionista. Dal punto di vista della soggettazione le stampe fotografiche seguono la classificazione per scuole, con un ulteriore ordinamento interno di caposcuola, allievi e seguaci, ordinate cronologicamente. Di notevole importanza per il profilo di Pallucchini “contemporaneista” è il nucleo riguardante il XIX e XX secolo che raccoglie stampe fotografiche di riproduzione di opere d'arte ordinate dallo studioso in concomitanza con la segreteria della Biennale. L'inventario del fondo Pallucchini è consultabile nel sito della Fondazione Giorgio Cini: <http://www.cini.it/fototeca>. Si veda inoltre CORTI (2007).

⁶⁵⁹ Il timbro “rivista illustrata” è apposto nel retro delle fotografie conservate nella fototeca della Biennale. ASAC, Fondo Storico, attività, Rivista “La Biennale”: fotografie 1950-1969.

⁶⁶⁰ Particolare già rilevato da Giovanni Bianchi: BIANCHI (2003), p. 255.

⁶⁶¹ È doveroso fare riferimento alla sezione d'arte contemporanea di “Emporium” che “contribuì a far conoscere, mediante anche un ricchissimo corredo fotografico, non solo agli artisti, ai collezionisti e al grande pubblico, bensì all'Italia intera, un panorama incredibile d'arte moderna.” Cfr. LORANDI (1991), p. 33; BACCI-FERRETTI-FILETI MAZZA (2009).

Le immagini furono, oltreché strategiche per l'accentuazione e l'evocazione dei contenuti della rivista, anche una squisita anticipazione critica delle opere: un atteggiamento figurativo di prim'ordine e un indicatore privilegiato certamente utile ad accompagnare lo svolgersi del gusto artistico contemporaneo della nascente critica militante.

Prima di analizzare l'utilizzo della fotografia nella rivista "la biennale di venezia", ritengo doveroso premettere al lettore alcuni aspetti peculiari concernenti la cultura visiva e il contesto storico artistico di riferimento e che si sono riverberati nel progetto editoriale dalla nascita al suo epilogo.

Se il quinquennio 1945-1950 coincide con la rifondazione culturale di un'identità nazionale, caratterizzato, per le pratiche artistiche, dalla "formazione di un pensiero critico sull'arte contemporanea e di un suo linguaggio scritto"⁶⁶², il processo di rinnovamento proseguì nel corso degli anni cinquanta e sessanta con un nuovo atteggiamento critico di scelta per la formazione di una cultura visiva popolare, basata anche sull'apprezzamento delle immagini riprodotte dall'editoria specializzata e da periodici non di settore come dimostrano i risultati di un recente studio dedicato alla moltiplicazione dell'arte contemporanea sui rotocalchi di cultura e attualità.⁶⁶³

Il gusto per l'immagine investì la pubblicità, le arti, la stessa disciplina della storia dell'arte e ogni altra manifestazione creativa, creando le premesse costitutive della cultura visiva di allora, sostanziale per la "costruzione di una coscienza nazionale e di un serbatoio visivo del moderno."⁶⁶⁴

La fotografia registra la trasformazione della società e si riconosce a tale pratica la conquista (proprio nel contesto storico di riferimento) di "una rapida diffusione iconografica, di oggetti (e di opere d'arte), prima di allora del tutto inimmaginabile."⁶⁶⁵

Il passaggio nodale fu l'estensione popolare della riproduzione, strumento per la diffusione della conoscenza artistica: la fotografia come il documentario (il *quid* nella trasmissione del fattore artistico può senz'altro essere applicato alla lettura della fotografia) si riservarono all'arte come raffinatissimi accompagnamenti critici⁶⁶⁶. Di declinazione sociale della fotografia d'arte parla anche Mary Bergstein nella prefazione al saggio *Art History through the Camera's Lens*:

⁶⁶² CASTELLANI (2010), p. 179.

⁶⁶³ Cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

⁶⁶⁴ CASTELLANI (2010), p. 182.

⁶⁶⁵ DORFLES (1976), in MARRA (2001) cit. p. 81. Mi si consenta di riferirmi anche al saggio di Gillo Dorfles, apparso sulla rivista della Biennale, *Per un'estetica fotografica*. Cfr. DORFLES (1963) che, assieme all'articolo di Renzo Chini, Cfr. CHINI (1969) *La fotologia: metodi, problemi e prospettive* denotano l'interesse dei redattori, e del pubblico, per la fotografia e l'avvertita apertura verso i problemi critici moderni della disciplina nel dibattito delle arti.

⁶⁶⁶ Alludo alla rilevante impresa per la cultura italiana del "critofilm" (1948) di Carlo Ludovico Ragghianti e l'espedito di fare critica attraverso la metodologia del documentario, cfr. SCOTINI (2000), p. 152. Su Ragghianti si veda: COSTA (1995), la tesi di DEL MONTE citata precedentemente.

“[...] La fotografia per l’arte è un fenomeno sociale della cultura materiale che produce nuove rappresentazioni ed estende le possibilità dell’immaginazione, un aspetto in continua evoluzione insito alla storia dell’arte. [...]”⁶⁶⁷

Per quanto concerne il loro rapporto, consolidato dalla tradizione dell’uso funzionale della fotografia per la storia dell’arte, è significativo ricordare che lo strumento fotografico quale collaudato sistema di rappresentazione dell’arte, veicolò mirabilmente la conoscenza delle opere: “la storia dell’arte e la fotografia hanno una curiosa relazione soprattutto dal momento che la storia dell’arte è resa possibile grazie alla fotografia.”⁶⁶⁸

Sin dall’Ottocento “alla fotografia è rintracciabile un attributo particolare [...] quello di documentare le opere d’arte [...] riconoscendole il valore di ausilio allo studio ed al lavoro dell’artista”⁶⁶⁹ e dello storico dell’arte⁶⁷⁰. Anche nel campo degli studi storico-artistici e dell’industria editoriale, la fotografia si riconfermò indissolubilmente legata al particolare gusto dell’epoca considerata e alla sua evoluzione.

La fotografia fu testimone sfaccettato dei vari *milieux* culturali e ad ogni caratteristica cronologica corrispondeva l’evoluzione della tecnica che si riverberò persino sul sistema d’inquadratura e di visualizzazione da parte del fotografo dell’opera d’arte.

Nella trattazione fotografica del soggetto artistico, dal rigore filologico della veduta frontale diretta, di memoria ottocentesca, si passò alla conseguente necessità interpretativo-soggettiva del fotografo⁶⁷¹ (palese nel corso del Novecento), fino alle possibilità raggiunte mediante un utilizzo analitico della fotografia d’arte da parte dello storico.

Le immagini affollarono l’orizzonte cronologico di nostro interesse e, pur non essendo certo di un’incidenza diretta nel campo dell’editoria per l’arte in Italia, ritengo opportuno sottolineare che la

⁶⁶⁷ “[...] The photography of art is a social phenomenon of material culture that engenders new representations and extends the possibilities of the imaginary, it is a transformative process inside art history.” BERGSTEIN (1995b), p. 7. (traduzione mia). Parla dell’influenza diretta della fotografia nella storia dell’arte anche David Haberstich, cfr. HABERSTICH (1973), pp. 113-119: “Photography revolutionized the documentation and dissemination of visual information about art by replacing the hand arts for art reproductions in books.”

⁶⁶⁸ “[...] Art history and photography have a very curious relationship, art history as we now understand it was made possible by photography. [...]” LIEBERMAN (1995), p. 218. (traduzione dell’autore). Nell’introduzione allo studio di Stefano Valeri *La memoria riprodotta*, Maurizio Calvesi sostiene che: “l’invenzione della fotografia e l’uso sempre più assiduo ai fini della divulgazione e allo studio delle opere d’arte, coincidono con la nascita e lo sviluppo della disciplina della storia dell’arte.” La fotografia, commenta Calvesi, “è stato lo strumento che ha consentito alla storia dell’arte di svilupparsi e di raggiungere quegli importanti risultati che in assenza di essa non sarebbe stato possibile ottenere.”, cfr. CALVESI (1997), *Prefazione*.

⁶⁶⁹ RECINE (2006), p. 5.

⁶⁷⁰ Il rapporto tra storici dell’arte e fotografia è oggetto di un recente studio di Tiziana Serena: *L’album e l’archivio fotografico nell’officina dello storico dell’arte: da “outils pratiques” a “outils intellectuels”*, cfr. SERENA (2014).

⁶⁷¹ Sul tentativo di concepire la fotografia d’arte al di là del suo carattere genetico di documentazione si vedano: ECO (1973); Egidio Mucci nel saggio *La fotografia dell’opera d’arte documento e/o linguaggio* parla espressamente di “fotografo-critico”, cfr. MUCCI (1979), si vedano inoltre GUADAGNINI (1988) e gli studi di Roberto Del Grande sul fotografo Enrico Cattaneo. Cfr. DEL GRANDE (2007) e DEL GRANDE (2012).

rivista “la biennale di venezia” si diffuse in un contesto sempre più interessato ai problemi dell’uso delle immagini.

Il periodico della Biennale (quale punta qualitativamente autorevolissima) si esprime in consonanza con il rapido mutare, non solo dell’istituzione veneziana, delle condizioni generali della cultura e del gusto, ma fu anche prova dell’ambizione di mostrare una rilevanza estetica al passo con i tempi. Potremmo asserire che nel settore della pubblicistica di settore, “la biennale di venezia” contribuì a trasformare la forma, il linguaggio e le funzioni del periodico d’arte in Italia e si contraddistinse per la convivenza di due fattori, trama e ordito dell’esperienza editoriale, che agli occhi della storia rappresentano una novità peculiare nel campo dell’editoria: da una parte il già menzionato fattore di una progressiva “volgarizzazione” della fotografia d’arte che sottopone l’immagine al “consumo relativo”⁶⁷², dall’altra il ruolo assunto dalla fotografia che diviene, oltreché strumento filologico, veicolo per l’interpretazione critica dell’opera d’arte.⁶⁷³

Mediante la ricostruzione delle consuetudini operative dell’archivio della Biennale e l’analisi del lavoro sull’oggetto fotografico, possiamo affermare con convinzione che l’uso dell’illustrazione per l’arte sovverte la tradizionale cultura visiva che invece era solita riferirsi alla fotografia in quanto documentazione. Contemporaneamente la trasformazione dell’archivio della Biennale in contenitore attivo, divenne il luogo privilegiato per la circolazione dei saperi e della fotografia d’arte, commissionata, studiata, scelta, adoperata e pubblicata nella rivista. In altre parole le diverse progettualità “impongono un taglio dell’immagine capace di alterare in modo assai significativo i contenuti comunicativi.”⁶⁷⁴

Per gli storici dell’arte e gli intellettuali che si succedettero alla guida del periodico (in ordine: Elio Zorzi, Rodolfo Pallucchini, Umbro Apollonio e Wladimiro Dorigo), il criterio di scelta della fotografie d’arte seguì sovente l’indicazione di un principio di valore e di qualità dell’immagine improntati all’utilizzo minuzioso e colto dell’illustrazione fotografica come insostituibile strumento scientifico e storiografico.

Dal punto di vista dell’uso dell’immagine l’editoria artistica italiana era ancorata ad una tradizione di scatto e d’inquadratura canonica delle opere che spesso “appiattivano i soggetti fino a ridurli a espressioni grammaticali di un linguaggio impersonale e inespessivo.”⁶⁷⁵ Per contro, alla tendenza sopra menzionata, il confronto visivo della pubblicazione della Biennale conferma l’uso certamente innovativo dello specifico fotografico nella trattazione delle opere d’arte.

L’acribia nell’impiego di riproduzioni fotografiche, opera di fotografi e studi fotografici (anche internazionali) specializzati nella fotografia per l’arte, conferma che la scelta delle riproduzioni venne affrontata sulla base di un principio esplicito: la capacità della fotografia di documentare i caratteri stilistici e formali più specifici dei lavori d’arte considerati.

⁶⁷² DORFLES (1963), p. 28.

⁶⁷³ SPALLETTI (1979), p. 479.

⁶⁷⁴ MIGNEMI (2013), p. 4.

⁶⁷⁵ SPALLETTI (1979), p. 475.

Vale la pena di soffermare la nostra attenzione su alcuni dettagli riguardanti la politica adottata dai curatori del periodico e sull'opportunità o meno di editare i servizi fotografici per i quali non era stato previsto un accordo di commissione: la corrispondenza rinvenuta nello scavo d'archivio rivela che non rientrava nei criteri e nei programmi della pubblicazione l'acquisto di "saggi fotografici" presentati spontaneamente – anche da fotografi professionisti – alla direzione editoriale. Fa al caso nostro la proposta rifiutata del fotografo Franco Contini⁶⁷⁶ che si era rivolto alla Direzione della rivista proponendo un servizio fotografico sul pittore Matta:

"[...] Vorrei proporvi un servizio fotografico su il pittore Matta residente vicino a Parigi. Le fotografie sono in bianco e nero, a colori e rappresentano il pittore mentre lavora, la sua casa, l'atelier, le varie pitture ultime e compresa un'intervista. Il prezzo d'acquisto che propongo è di 80.000 franchi nel caso che il servizio possa interessarvi magari con eventuali modifiche, sarei contento di potervi accontentare. [...]"⁶⁷⁷

Questo documento si aggiunge come dettaglio al nostro studio per capire a fondo le traiettorie del progetto editoriale che, nella sua formula prevedeva che servizi simili non rientrassero nei criteri e nei programmi della pubblicazione.⁶⁷⁸

Quanto alla fotografia di riproduzione delle opere d'arte nella rivista, questa non rimase mai un inerte mezzo di documentazione, subordinato al commento scritto ma s'intrecciò alla consapevolezza del discorso critico e, oltre ad esserne la gustosa anticipazione visiva, divenne un rigoroso strumento metodologico nell'analisi e nella restituzione della dimensione strutturale delle opere. Mediante la scelta e l'uso di fotografie da parte dei conoscitori e dei curatori, così ricettivi sul piano della sensibilità e riproduzione delle opere, possiamo asserire che la fotografia fu in grado di ripercorrere con le risorse sue proprie – di testo figurale autosufficiente – il processo costitutivo dell'opera, riproponendone tutti i passaggi salienti.

L'avvedutezza nell'uso dell'immagine, elaborata già dai promotori dell'iniziativa editoriale, faceva leva sul ruolo della fotografia per l'arte come strumento scientifico di notevole importanza per accreditare i significati della critica. Sono limpido esempio di questo approccio gli articoli illustrati di Hodin su Edvard Munch, *Pittori e il Cinema* di Carl Vincent ("la biennale di venezia", n. 12, febbraio 1953), il contributo di Hans Richter su Max Ernst ("la biennale di venezia", nn. 19-20 aprile-giugno 1954), i fascicoli monografici dedicati a Picasso ("la biennale di venezia", nn. 13-14,

⁶⁷⁶ Nato a Venezia, si trasferisce a Parigi dove segue alla Sorbona i corsi di cinema di Georges Sadoul. Si dedica alla fotografia prima come assistente di Franc Hovart celebre fotografo di moda e socio dell'Agenzia Magnum. Fonda con Jules Steinmetz un laboratorio per i fotografi della stessa Agenzia Magnum. Realizza importanti *reportages* fotografici per artisti del calibro di H. C. Bresson, Marc Riboud, J. L. Sieff, E. Erwit. Cfr. <http://francocontini.tumblr.com> e CONTINI (2006).

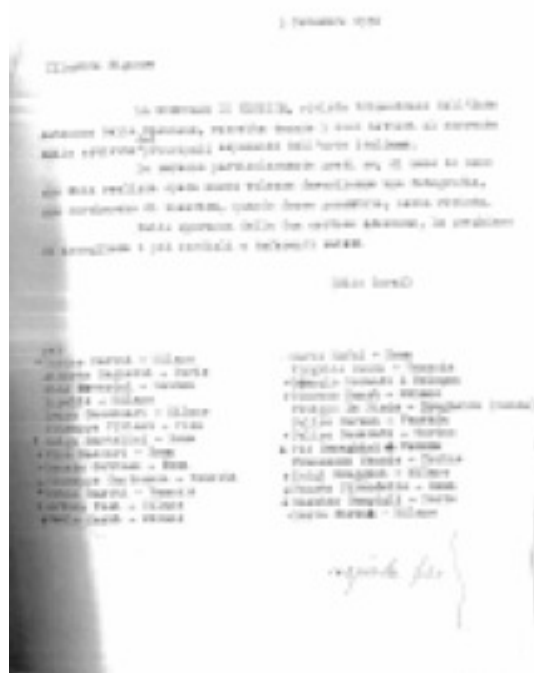
⁶⁷⁷ Lettera di Franco Contini alla Direzione "La Biennale", Parigi, 25 marzo 1960, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7.

⁶⁷⁸ Lettera di Umbro Apollonio a Franco Contini, Venezia, 13 aprile 1961, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 7.

aprile-giugno 1953), Matisse (“la biennale di venezia”, n. 26, settembre 1955) e al Futurismo (“la biennale di venezia”, nn. 36-37, luglio-dicembre 1959), che confermano il raffinatissimo intreccio tra testo, critica e immagine che la suffraga e un’impeccabile resa delle tavole a colori. Mediante questo sistema di allestimento delle pagine, l’intreccio delle figure nel testo ampliava il potere informativo delle opere. Attraverso la selezione mirata dei pezzi più significativi, la fotografia suggeriva e anticipava il tono del contenuto, esaltava l’opera e accresceva la sua capacità critica.

La fotografia fu lo strumento vantaggioso anche per dare avvio ad un appassionante dialogo con gli artisti chiamati a presentare, alla redazione editoriale della rivista della Biennale, documentazione fotografica della loro ultima produzione.

Le fotografie venivano ordinate su richiesta dell’archivio o inviate dai collaboratori a commento dei loro contributi scritti, oppure mandate alla redazione direttamente dagli artisti sollecitati da apposite missive. Il seguente documento, del 3 novembre 1950⁶⁷⁹, attesta la strategia di Pallucchini e comprova l’attenzione per i giovani artisti dell’arte italiana che qui si ritiene utile inserire in forma di immagine. Il loro nome era contrassegnato da una spunta attestante l’arrivo della fotografie che dalla redazione della rivista, dopo il loro possibile utilizzo, qualora espresso dagli stessi artisti, sarebbero confluite nelle schede *ad personam*, altrimenti agli stessi rispedite:



Nello specifico della fotografia come oggetto e del suo valore materiale di natura economica, si lega assai bene a questa parte di trattazione la raccomandazione di Luigi Bartolini che non mancava di

⁶⁷⁹ Lettera di giro di Elio Zorzi ai maggiori pittori italiani, Venezia, 3 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 6 bis.

esortare Elio Zorzi alla spedizione delle stampe fotografiche inviate dagli artisti una volta concluso il lavoro redazionale:

“Lei dovrebbe avvertire gli artisti che invieranno foto dei loro nuovi quadri, circa il seguente: la sollecita restituzione, ad essi, delle foto che, per una ragione o per l'altra, la Rivista non potrà pubblicare. Oggi, anche una misera foto costa un occhio, e, molti artisti italiani, non lo dicono, ma sono nell'indigenza, per cui non possono abbondare nell'inviare foto.”⁶⁸⁰

La rivista non fu solamente il completamento e il commento della Mostra ma, in linea col pensiero di Pallucchini, lo strumento privilegiato per “fare informazione forte”⁶⁸¹ proponendo un raffinato trattamento critico per immagini di anticipazione delle istanze dell'arte contemporanea.

Quale chiarimento efficace del concetto di «critica in atto» appena citato, ritengo significativo riportare un passo della corrispondenza tra Emilio Vedova ed Elio Zorzi, il quale chiedeva all'artista la fotografia di un'opera da pubblicare nella rivista tra le pagine della rubrica *Vetrina*: un aggiornamento per fotografie, sovente arricchite da una sapiente didascalia, nella quale si “presentavano le opere più recenti degli artisti.”⁶⁸²

“[...] La sera della cena in onore a Pablo Neruda, Ella mi ha parlato d'una fotografia di un Suo quadro a New York. Abbia la cortesia di farmela avere al più presto possibile perché io possa pubblicarla nel prossimo numero de “La Biennale di Venezia”. Vi unisca un cenno di didascalia precisando la data dell'apertura della Sua mostra. [...]”⁶⁸³



V. Fotografia Giacomelli, l'opera *La miniera* di Emilio Vedova, stampa fotografica ai sali d'argento, (1950), (cm 20 x 16), ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969, busta: rivista n. 4 (*recto-verso*).

⁶⁸⁰ Lettera di Luigi Bartolini a Elio Zorzi, Roma, 10 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 1, fascicolo 1.

⁶⁸¹ CASTELLANI (2010), p. 180.

⁶⁸² Lettera di Elio Zorzi a Emilio Vedova, Venezia 5 marzo 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 4, fascicolo 20.

⁶⁸³ Lettera di Elio Zorzi a Emilio Vedova, Venezia 22 febbraio 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 4, fascicolo 20.



VI. *Vetrina*, “la biennale di venezia”, n. 4, aprile 1951, pp. 32-33.

La stampa fotografica dell’opera dai tratti “neocubistici”⁶⁸⁴ *La miniera*, inviata da Emilio Vedova, sarebbe poi stata pubblicata nel quarto numero del periodico. Una nota di riguardo nella lettura della fotografia spetta al valore della “didascalia narrativa” e alla pratica di iscrizione⁶⁸⁵ cui la stampa venne sottoposta, utile a svelare dettagli sull’uso culturale della fotografia stessa⁶⁸⁶. Come si evince dalla corrispondenza, era la redazione a richiedere all’artista di apporre un “cenno di didascalia”⁶⁸⁷. Da un’analisi condotta sul *verso* della stampa fotografica si riconoscono, tra varie indicazioni manoscritte, ben tre grafie di differenti attori; segno della loro azione sul corpo della fotografia, risultato di “pratiche gestionali”⁶⁸⁸ attestanti l’uso storico e culturale dell’oggetto fotografico⁶⁸⁹. Si osservi, ad esempio, l’annotazione per mano dell’artista che, con tutta probabilità si era limitato ad apporre sul *verso*, a matita colorata, oltre al proprio nome, il titolo dell’opera e, come richiesto da Zorzi, una data (1950-1) riferita all’anno e al mese d’apertura della personale dell’artista alla Galleria Viviano di New York. Ancora, in basso, le indicazioni di carattere tecnico (il

⁶⁸⁴ L’aggettivo “neocubistico” è adoperato da Mazzariol: “La sua esperienza neocubistica, che ha conosciuto i rigorismi geometrici e l’amara bicromia del bianco e del nero [...]”, cfr. MAZZARIOL (1960), p. 98.

⁶⁸⁵ Per un utile riscontro teorico relativo a un possibile percorso narrativo a partire dalla pratica di iscrizione intesa come “traccia” culturale e prodotto di un’azione sul corpo fisico della fotografia, rimando ai saggi di SERENA (2012a), SERENA (2012b), SERENA (2012c) e SERENA (2013a), pp. 130-132, *Costruire la narrazione: le parole, il taglio e le dimensioni*.

⁶⁸⁶ SERENA (2012a), p. 16.

⁶⁸⁷ Lettera di Elio Zorzi a Emilio Vedova, Venezia 5 marzo 1951, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.2, corrispondenza 1950-1970, busta 4, fascicolo 20.

⁶⁸⁸ SERENA (2012c), p. 55.

⁶⁸⁹ IBIDEM.

mascheramento per la stampa, le misure di parametrizzazione all'uso dell'immagine di stampa), aggiunte dagli addetti della zincografia per la tiratura del *cliché*.

Sotto la fascetta dattiloscritta si distingue nettamente la calligrafia di Rodolfo Pallucchini di cui rileviamo l'annotazione ad inchiostro "Foto Giacomelli". Mentre, sulla velina dattiloscritta incollata all'"oggetto fisico"⁶⁹⁰ della fotografia, riconosciamo la grafia del direttore Elio Zorzi che aveva apportato migliorie alla ricca annotazione probabilmente da lui formulata con la supervisione di Pallucchini. Ancora, le timbrature a secco che testimoniano i vari passaggi della fotografia "oggetto transitivo": lo studio fotografico Giacomelli ("Giacomelli - San Moisè") esecutore della ripresa e dello sviluppo, la timbratura attestante la proprietà de "la biennale di venezia-rivista illustrata" (cui, per prassi, veniva accostato a matita rossa il numero del periodico), il timbro dell'"Alfieri Editore Venezia" a segnare i numerosi passaggi dell'oggetto fotografico: dal laboratorio fotografico alla redazione, dalla redazione alla tipografia, sino al ritorno in archivio per la sua conservazione.

2.3 Le campagne fotografiche promosse da Elio Zorzi e Rodolfo Pallucchini tra il 1948 ed il 1950: indagini e percorsi narrativi a partire da alcune fotografie

I primi dati per ricostruire la genesi di queste pagine della rivista, a mio avviso significative anche per la storia della fotografia alla Biennale, consistono nell'intreccio tra materiale documentario di prima mano ed alcuni esemplari fotografici originali rinvenuti nello scavo d'archivio. Per la storia della fotografia, il confronto di documenti di natura eterogenea ha permesso non solo di illuminare la prassi e le modalità operative della redazione della rivista, ma ha permesso di appurare come la scelta delle fotografie non fosse avvenuta sulla base di materiale fotografico già esistente, o sulla base di fotografie fornite, su espressa richiesta della redazione, ma fosse frutto di una selezione operata su un *ensemble* di fotografie specificatamente commissionate dall'Ente.

Dal punto di vista dell'impiego della fotografia, senza cioè far menzione alle fasi precedenti, (ideazione – lo scatto e l'esecuzione – e sviluppo per mano del fotografo), la fotografia d'arte sarà qui indagata come manifestazione di una precisa intenzione progettuale dell'Ente promotore, inserita in un più ampio ed articolato sistema di valori progettuali cui essa aderisce. Oltre ad essere il risultato di una precisa commessa, giova in questo specifico caso rilevare che le riprese fotografiche vennero eseguite, nella primavera del 1950, sotto la supervisione di Elio Zorzi. Solo nel caso della campagna fotografica condotta in Francia nel marzo del 1948, Zorzi ebbe a suo fianco anche Rodolfo Pallucchini. E questo dettaglio ci dice come la realizzazione alle fotografie rispondesse in prima istanza alle esigenze della Biennale e dei suoi attori e come a queste soggiacesse un'idea comune di fondo: far conoscere ed apprezzare agli italiani alcuni aspetti del mondo dell'arte.

⁶⁹⁰ SERENA (2012a), p. 16. Il concetto si ritrova espresso anche in SERENA (2012c), p. 55.

Una volta sviluppate e stampate, le fotografie vennero scelte dai curatori della rivista e sottoposte al processo di “trasformazione”, sino a diventare “immagine d’arte”, così come appaiono divulgate nelle pagine del secondo fascicolo del periodico, dato alle stampe nell’autunno del 1950. In quell’occasione veniva pubblicata, in doppia pagina, la rubrica *Artisti italiani al lavoro* che catturava l’attenzione per la riproduzione di sette ritratti d’artista, rispettivamente: Aldo Salvadori, Mino Maccari, Renato Guttuso, Anna Salvatore, Renato Birolli, Carlo Dalla Zorza e Luigi Brogini.



VII. Le pagine di *Artisti italiani al lavoro*, rivista “la biennale di venezia”, n. 2, ottobre 1950, pp. 20-21.



VIII. La pagina di *Tre scultori a Parigi*, rivista “la biennale di venezia”, n. 2, ottobre 1950, p. 22.

Nella pagina successiva venivano ospitate tre fotografie di ritratto – affidate all’obiettivo di Dino Jarach – degli artisti Ossip Zadkine, Jean Arp e Alberto Giacometti che illustravano il racconto per immagini dal titolo *Tre scultori a Parigi*.

Da una prima analisi delle pagine illustrate, è evidente una precisa scelta di campo l’accostamento, di “grandi vecchi” dell’arte europea a nomi già affermati o emergenti di artisti italiani. Se da una parte questa impostazione rende esplicita l’esistenza di una “gerarchia generazionale tra maestri e giovani, tipica dell’atteggiamento di Pallucchini”⁶⁹¹, questa è anche l’espressione viva del programma di incursione e di avvicinamento alle manifestazioni artistiche europee rappresentate dalla centralità di Parigi che, nell’immaginario del pubblico moderno dei primi anni cinquanta, era ancora irradiazione dello spirito artistico costruito sull’immagine dell’artista povero e disordinato, ma allo stesso tempo libero e anticonformista.

In nome della contaminazione dei linguaggi, riassunti dalla rivista “la biennale di venezia”, e della trasversalità di interessi di Elio Zorzi (si pensi al suo vivo impegno organizzativo per la rassegna cinematografica della Biennale), è da notare come ai ritratti di Zadkine, Arp e Giacometti ed al loro umbratile stato d’animo, venisse contrapposta nella pagina a fianco – in nome di un’assimilazione alle celebrità – una fotografia “divistica” dell’attore Jean Marais, tratta da un fotogramma del film di Jean Cocteau, *Orphé*. Di “declinazione filmica”⁶⁹² della fotografia divulgata dai rotocalchi, parla Maria Grazia Messina: “il ritratto è l’elemento di maggior raccordo fra il mondo dell’arte e quello dello spettacolo, un nesso che risulta fondamentale specie dalla metà degli anni cinquanta, quando temi e modi del divismo cinematografico si accampano radicalmente nell’orizzonte visivo degli italiani, per la fortuna del cinema e la nascita della televisione.”⁶⁹³

Un passo indietro. Nei primi mesi del 1950, Elio Zorzi, Rodolfo Pallucchini e Umbro Apollonio progettano quella che può essere definita come una vera e propria “campagna fotografica”⁶⁹⁴, risultato di un progetto congiunto tra il Comitato di redazione della rivista, l’Ufficio stampa e l’Archivio Storico d’Arte Contemporanea. Lo testimonia un appunto manoscritto, collocabile ai primi mesi del 1950, dove i tre “attori” della rinata Biennale, annotavano un indirizzario di artisti (cito, rispettando l’ordine di annotazione) in cui figuravano i nomi di Guttuso, Maccari, Bartolini, Mafai, Pirandello, Scialoja e Leoncillo⁶⁹⁵. Tale appunto sarebbe servito a Elio Zorzi come traccia per dare avvio alla corrispondenza con quegli artisti ai quali avrebbe non molto tempo dopo rivolto questa richiesta:

⁶⁹¹ CASTELLANI (2010), p. 184.

⁶⁹² MESSINA (2013), p. 108.

⁶⁹³ Ivi, p. 108.

⁶⁹⁴ Mi avvalgo della definizione di campagna fotografica proposta da Laura Corti e Fiorella Gioffredi Superbi: “si intenda per «campagna fotografica» un sistema di acquisizione di fotografie promosse periodicamente «a tema» in accordo con finalità interne di ricerca e di studio.” Cfr. CORTI-GIOFFREDI SUPERBI (1995), p. 21.

⁶⁹⁵ Appunto manoscritto di Pallucchini, Zorzi, Apollonio, (s.d.) collocabile agli inizi del febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d’arte e festival internazionali d’arte cinematografica, busta 11.

“Illustre Signore

Abbiamo il piacere di comunicarLe che in uno dei prossimi giorni, probabilmente nella ventura settimana, ci permetteremo di visitarLa insieme ad un fotografo di nostra fiducia, per preparare elementi di diffusione per la prossima Biennale.

Nella speranza che Ella permetterà che venga presa qualche fotografia di Lei nel Suo studio, tra le Sue opere, o nella Sua casa, La preghiamo di gradire i nostri migliori saluti.”⁶⁹⁶

L’obiettivo dei servizi fotografici *ad hoc*, commissionati dalla Biennale – la maggior parte di questi realizzati dall’Agenzia fotografica veneziana “Interfoto International Photo Service” –, era quello di registrare ed illustrare, nel loro farsi, le esperienze della giovane generazione di artisti italiani – la cui formazione era iniziata attorno agli anni ’30 – secondo quel criterio di priorità che, siamo certi, fosse emanazione diretta, oltretutto delle scelte del Comitato di redazione, della regia organizzativa della segreteria di Rodolfo Pallucchini.

Il ruolo di Elio Zorzi – in materia di fotografia – trova ancora riscontro nelle parole del segretario generale. In un frammento di corrispondenza risalente al 13 maggio 1950, tra Pallucchini e Roberto Longhi, riportato da Maria Cristina Bandera, Pallucchini, annunciando a Longhi il varo della rivista “la biennale di venezia” e nel porgergli invito a scrivere un contributo per il nuovo periodico, gli parlava della sua natura di organo ufficiale di propaganda della Biennale di Venezia, ma, al contempo, metteva in risalto il suo carattere “popolare e mondano”. Il documento è di primaria importanza poiché, oltre ad annunciare precise scelte di metodo, sottolinea il valore dell’illustrazione per l’arte ed elogia il ruolo svolto da Elio Zorzi nell’aver egregiamente condotto la campagna di documentazione fotografica nel panorama artistico italiano ed europeo, commissionata all’Agenzia fotografica Interfoto. Scriveva il Pallucchini:

“[...] stiamo anche varando la rivista della Biennale, di carattere, in un certo senso, di propaganda popolare e mondana al tempo stesso. Nonostante questo carattere, vorremmo tenerla su un piano alto e rigoroso, e quindi articoli brevissimi, di una pagina, abbondantemente illustrati con tavole in nero e a colori. Abbiamo una documentazione fotografica magnifica curata dal conte Zorzi ed eseguita dall’Interfoto, su l’arte in Italia ed all’estero. Le abbiamo chiesto per questa rivista un’ottantina di righe attorno all’arte in Europa “1905-1914”; so che è impegnatissimo. Si tratterebbe di brevi cenni sul movimento dei Fauves, dei Cubisti, dei Futuristi e del Cavaliere Azzurro: insomma due o tre pagine. Possiamo sperare di averle? [...]”⁶⁹⁷

In linea con la tesi di questo studio, dobbiamo rilevare come la fotografia fosse adoperata – nella rivista – in funzione “pratica” e didascalica, quale fondamentale strumento per l’orientamento di un pubblico verso le più attuali conquiste figurative. Nelle pagine del periodico dell’Ente, la fotografia sostiene la registrazione e la veicolazione degli aspetti di rinnovamento del linguaggio espressivo

⁶⁹⁶ Minuta di lettera di Elio Zorzi, primi di febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d’arte e festival internazionali d’arte cinematografica, busta 11.

⁶⁹⁷ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Roberto Longhi, Venezia, 13 maggio 1950, in ASAC, Fondo Storico, serie Arti Visive, sottoserie 4.6.1, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali 1934-1978, busta 25. Documento citato da BANDERA (1999), *Le prime Biennali del dopoguerra*, pp. 118-119.

operato da quegli artisti che si erano dimostrati ricettivi alle suggestioni provenienti dalla pittura e dalla scultura europee (basti all'uopo riandare al confronto visivo proposto dall'accostamento della pagina dei ritratti *Tre scultori a Parigi*) e che avevano impostato la loro riflessione artistica sui "nuovi problemi di visione."⁶⁹⁸

Tale obiettivo risponde ad una scelta editoriale cui la rivista fu sempre fedele. La pagina collettiva del 1950 per prima inaugurava quella che sarebbe divenuta una costante per la rivista: "presentare fotograficamente" il lavoro degli artisti, concetto ben espresso anche dalle parole dell'artista Luigi Bartolini che, il 10 novembre del 1950, si rivolgeva compiaciuto ad Elio Zorzi, affermando che "l'idea del tenere al corrente i lettori della Rivista, circa l'attività dei pittori italiani, è ottima, ottimissima!"⁶⁹⁹

Un altro importante dato che le carte d'archivio attestano, è la scelta della Biennale di affidare parte del *reportage* fotografico all'Agenzia Interfoto. Il coinvolgimento diretto dei professionisti nel "cantiere progettuale" della Biennale mi pare indicativo. In un passo precedente avevamo visto come, a Venezia, erano attivi diversi stabilimenti e laboratori fotografici che, dopo la Liberazione, si erano progressivamente adeguati alle esigenze del mercato e del gusto e avevano specializzato la loro offerta e gli esiti della loro produzione fotografica. La diffusione e l'accoglienza, nella cultura visiva italiana, di modelli visivi stranieri, il conseguente *boom* editoriale, l'incremento dei media iconografici, le formule di narrativa per immagini come il fotoservizio, fototesto ed il fotoracconto (espressione di una "cultura figurativa rinnovata sul fronte del realismo"⁷⁰⁰), avevano portato all'affermazione sempre maggiore di nuovi produttori di immagini come le testate giornalistiche, ma soprattutto le agenzie fotografiche, che assieme avevano contribuito in modo determinante alla trasformazione dell'immagine e della fotografia in oggetto culturale. Ci fu così un rigurgito fenomenale di fotografie pubblicate dappertutto che investì le arti, la grafica, la pubblicità, e ogni altra manifestazione creativa.⁷⁰¹

Nelle missive inviate da Zorzi agli artisti scelti, per annunciare loro l'intenzione della visita, il capo Ufficio stampa non mancava di sottolineare che sarebbe stato accompagnato da un "fotografo di

⁶⁹⁸ È interessante notare come il periodico della Biennale si attestasse anche su precise posizioni culturali. Giulio Carlo Argan e Nello Ponente sottolineano come le nuove generazioni non avessero avuto alcun contatto con la politica culturale del fascismo ed erano state queste le "prime (Guttuso, Vedova, altri ancora) a protestare chiaramente con le loro opere e con la loro azione." Cfr. ARGAN-PONENTE (1959), p. 87.

⁶⁹⁹ Lettera di Luigi Bartolini a Elio Zorzi, Roma, 10 novembre 1950, in ASAC, Fondo Storico, attività, Rivista "La Biennale", corrispondenza 1950-1970, busta 1, fascicolo 1.

⁷⁰⁰ SERENA (2013a), p. 130.

⁷⁰¹ Per un approfondimento relativo alla cultura fotografica in Italia negli anni cinquanta si vedano su tutti contributi di: COLOMBO (2003), D'AUTILIA (2012), pp. 243-313, D'AUTILIA (2013). RUSSO (2011), pp. 3-197, i saggi raccolti in LUCAS (2004), su tutti LUCAS-AGLIANI (2004) pp. 3-29; SERENA (2013a). Sulla cornice di riferimento e la "presenza" della fotografia a Venezia negli anni cinquanta, segnalo i contributi di Dolzani, in particolare lo studio relativo alle mostre internazionali di fotografia, cfr. DOLZANI (2006), la tesi di dottorato di Dolzani sulla rivista "Camera. Revue mensuelle internationale del la photographie et du film", ancora ZANNIER (2005).

fiducia”⁷⁰², senza però specificarne il nome. L’intreccio delle fonti attesta l’effettiva paternità di alcune fotografie all’Interfoto di Dino Jarach ma per alcune altre (proprio alla luce di una perizia condotta sul *verso* delle stampe fotografiche che è stato possibile rinvenire all’ASAC), siamo in grado di formulare soltanto un’ipotesi circa l’attribuzione delle fotografie a Jarach. Non v’è dubbio che, nel primo caso, la paternità di alcune fotografie sia suffragata dalla coesistenza di almeno due fattori: la timbratura di alcuni originali fotografici⁷⁰³ e, nelle pagine della rivista, il credito fotografico “Interfoto”, apposto – una sola volta, in basso a destra, a pagina 22 del secondo fascicolo – quasi ad attestare la firma dell’intero servizio –; il nome “Interfoto” sarà ripetuto anche nella seguente, dove figurano le visite nello studio degli scultori a Parigi. A supporto di questi dati si aggiunga anche la testimonianza di Pallucchini, riportata dalla Bandera, che annunciava la precisa scelta della Biennale di affidare la cura dei servizi fotografici esclusivi proprio all’agenzia Interfoto.⁷⁰⁴

Bisogna andare più cauti invece sulla effettiva paternità delle fotografie nel caso in cui, nel loro *verso*, si sia riscontrata la presenza di una timbratura differente rispetto ai casi citati in precedenza, senza cioè la specifica del nome dell’Agenzia e in presenza della timbratura di un numero d’inventario diverso (a due cifre, con affiancato l’anno di realizzazione⁷⁰⁵).

Tuttavia sappiamo che, nel 1950, presso l’Agenzia Interfoto di Venezia, fondata e diretta da Dino Jarach nel 1946⁷⁰⁶, operavano, da levantini, i fotografi Claudio Gallo e Lorenzo Morucchio⁷⁰⁷. Nonostante quest’utile dettaglio, possiamo ipotizzare che, menzionando “un fotografo di fiducia”, Elio Zorzi facesse riferimento proprio a Dino Jarach, che avevamo già incontrato a servizio di Zorzi per il progetto editoriale (mai nato), *Storia della Biennale*, nel 1946 e che, nella primavera del 1948 (all’alba della XXIV Biennale d’Arte), era stato incaricato di curare i celebri servizi fotografici dedicati a Picasso e Matisse. Infatti con l’intenzione di persuadere Picasso a partecipare alla Mostra

⁷⁰² Minuta di lettera di Elio Zorzi, primi di febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d’arte e festival internazionali d’arte cinematografica, busta 11.

⁷⁰³ La timbratura ad inchiostro reca il nome dell’Agenzia fotografica “INTERFOTO” seguita dal numero d’inventario a sei cifre, corrispondente all’ordinamento delle negative e del relativo provino di stampa nell’archivio privato della Ditta inventariate per voci *ad personam*.

⁷⁰⁴ BANDERA (1999), pp. 118-119.

⁷⁰⁵ È il caso delle stampe fotografiche di ritratto di Birolli e Guttuso che nel retro riportano rispettivamente le seguenti timbrature: “Birolli Renato Pittore - 1950 91”; “Il pittore Renato Guttuso 1950 22”. ASAC, Fototeca, *Corpus* fotografico ritratti, buste: Birolli, Guttuso. È parte costitutiva della fototeca dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee un nucleo di stampe fotografiche nominato “Ritratti” dedicato alle personalità la cui biografia si è intrecciata con la storia della Biennale. La costituzione del primo nucleo *ad hoc* di ritratti si deve all’ordinamento voluto da Domenico Varagnolo. Tale nucleo venne arricchito in modo considerevole alla ripresa delle attività dell’Ente dopo l’interruzione imposta dagli accadimenti bellici. Il fondo rispecchia ancora l’originale archiviazione; le stampe fotografiche sono raccolte in buste di carta e ordinate, secondo la regola dell’alfabeto, per voci *ad personam*. Compongono la serie: ritratti di personalità del mondo dell’arte e dello spettacolo, del cinema, del teatro e dell’architettura. La serie dei ritratti è attualmente in fase di riordino, inventariazione e condizionamento.

⁷⁰⁶ PAJUSCO (2014), p. 556.

⁷⁰⁷ Cfr. PAJUSCO (2014), p. 569.

veneziana⁷⁰⁸ del '48, l'artista era stato raggiunto da Zorzi e Pallucchini ad Antibes, mentre, la visita ad un altro pilastro del moderno, Matisse⁷⁰⁹, avvenne nel marzo dello stesso anno, a Vence.

Riguardo alla prima campagna fotografica del 1948, tra le numerose fotografie realizzate⁷¹⁰, desidero fare luce su un unico esemplare fotografico che è, a mio avviso, esemplare per la ricostruzione dei passaggi e delle trasformazioni cui l'oggetto fotografico fu sottoposto e costituisce la base per una diversa possibile interpretazione e una narrazione storiografica "altra" di questa pagina di storia della Biennale. Delle fotografie scattate da Dino Jarach nella primavera del 1948 in visita al Maestro, e da un raffronto con le fonti primarie, è possibile tratteggiare una storia dell'oggetto fotografico, che, interrogato e decodificato, narra l'intersezione con le diverse fasi riguardanti la sua trasformazione per la riproduzione nello speciale della rivista "la biennale di venezia" che può essere considerato come l'ultimo atto di Elio Zorzi venuto a mancare lo stesso mese di dicembre 1955.⁷¹¹ Nelle intenzioni del Comitato di redazione il fascicolo, con la solita elegante veste tipografica, avrebbe dovuto omaggiare il maestro a quasi un anno di distanza dalla morte avvenuta l'8 novembre 1954.

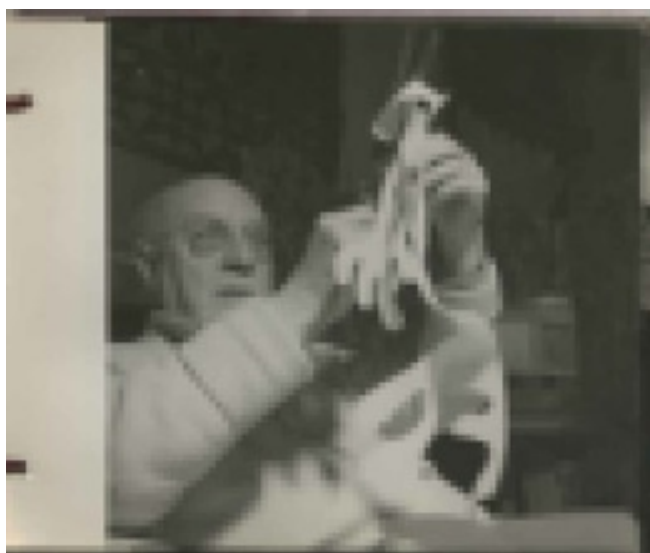
⁷⁰⁸ Nonostante non fosse il primo fotoservizio realizzato da Robert Capa a Picasso (1944), Vittorio Pajusco rileva come il servizio fotografico di Dino Jarach avesse preceduto il celebre *photoreportage* di Capa realizzato ad Antibes nell'agosto del 1948. Cfr. PAJUSCO (2014), p. 568. Sulla ricezione di Picasso in Italia a cavallo tra gli anni quaranta e cinquanta attraverso le pagine illustrate dei rotocalchi "Tempo", "Oggi", "Epoca", si veda lo studio di VENTRONI (2013), pp. 143-156. "Una prima fotografia del *reportage* di Capa era apparsa sulla quarta di copertina di "Tempo" nel luglio del 1949. Il *reportage* si componeva di ben undici fotografie riprodotte in bianco e nero, che secondo quanto riportato nel colophon della rivista "Tempo" erano state acquistate dalla rivista attraverso l'agenzia Magnum." Cfr. VENTRONI (2013), p. 145. Alcune fotografie di ritratto di Picasso e Matisse immortalati di Interfoto sono pubblicate in BARBERO (1997), p. 187 e BARBERO (2006) pp. 14-15; 22-25.

⁷⁰⁹ Ricordo che la documentazione fotografica *ad hoc* sui grandi maestri dell'arte fu una delle prime operazioni di aggiornamento visivo e critico concepita dalla *governance* della Biennale e cominciata prima della Mostra della rinascita del 1948, allorquando Pallucchini affidò a Zorzi la cura di servizi fotografici atti a documentare la situazione del panorama dell'arte. Matisse fu un punto centrale della segreteria di Pallucchini. La centralità di Matisse nel pensiero critico del Pallucchini contemporaneista è restituita dal saggio di Francesca Castellani, cfr. CASTELLANI (2012). Per approfondire la ricreazione di Matisse in Italia, rimando allo studio di DI NATALE (2014), in particolare al passo della trattazione relativa alla presenza di Matisse alla Biennale di Venezia nelle edizioni del 1950 e del 1954, operazione definita da Roberto Longhi di "doverosa espiazione culturale", cfr. DI NATALE (2014), cit. p. 82.

⁷¹⁰ La reperibilità dell'intero servizio è resa difficile dalla frammentazione delle consistenze archivistiche dell'Interfoto. Ciò posto, ho ritenuto opportuno procedere con una scelta di campo, considerando solamente la documentazione rinvenuta presso l'archivio della Biennale.

⁷¹¹ Il fascicolo, 70 tavole in bianco e nero, 7 a colori, si apre con un omaggio di Pallucchini al compianto Elio Zorzi illustrato da una fotografia (realizzata lo stesso anno Parigi ad opera di Dino Jarach) che lo ritrae assieme a George Braque. Nello stesso numero su Matisse scrivono il figlio Pierre, Pierre Michaut, Bernard Berenson, Michel Georges Michel, Silvio Branzi, Sergio Bettini, Cesare Brandi, Giuseppe Marchiori, Giulio Carlo Argan, Franco Russoli. La serie si chiude con uno scritto di Matisse sulla Cappella del Rosario delle Domenicane di Vence. Il fascicolo è arricchito anche di illustrazioni ricavate da *clichés* a colori fornite alla redazione dalle Edizioni Albert Skira di Ginevra.

La fotografia che particolarmente si presta ad essere considerata come esemplare per la nostra tesi, è una stampa fotografica da negativo n. 481390 (la stessa fotografia sarà adoperata dai curatori e stampata in miniatura a pagina 8 dello stesso fascicolo) facente parte di una serie di scatti realizzati da Dino Jarach a Matisse in occasione della visita allo studio del maestro fatta con Zorzi e Pallucchini nel marzo del 1948 a Vence⁷¹²



IX. Dino Jarach (Interfoto), *Matisse al lavoro*, stampa fotografica da neg. 481390, (cm 18 x 24), stampa fotografica ai sali d'argento, ASAC, Fototeca, album fotografico "Biennale 1948".

Una copia⁷¹³ ricavata della stessa fotografia fu adoperata per illustrare l'articolo di Giuseppe Marchiori *Papiers découpés* dedicato alle "nuove possibilità di espressione"⁷¹⁴ della tecnica "a servizio della fantasia di Matisse"⁷¹⁵, "dove lo spazio viene creato dalla realtà fisica dell'oggetto inserito nella composizione disegnata o dipinta."⁷¹⁶

⁷¹² Tra le carte del capo Ufficio stampa, ho rinvenuto una lettera del febbraio 1950 indirizzata a Matisse per chiedergli di accogliere la richiesta di una seconda visita che l'addetto stampa aveva in programma per la primavera del 1950. Nella stessa lettera Zorzi scrive: "[...] Il y a deux ans, en Mars 1948, j'ai eu l'honneur et le plaisir d'être reçu par vous dans votre villa de Vence [...]". Lettera di Elio Zorzi a Henri Matisse, 10 febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 11.

⁷¹³ Come sostiene Gillo Dorfles, la copia fotografica non deve essere intesa in senso "derogatorio" ma come "originale" alla stessa stregua del primo esemplare fotografico. Cfr. DORFLES (1963), p. 28.

⁷¹⁴ MARCHIORI (1955), p. 28

⁷¹⁵ IBIDEM.

⁷¹⁶ IBIDEM.

Sappiamo che il fascicolo era stato preparato da Elio Zorzi e che il capo Ufficio stampa aveva lasciato ai collaboratori della rivista la facoltà di scegliere e spedire alla redazione illustrazioni fotografiche a corredo del saggio.

Dalla ricerca d'archivio non è pervenuta risposta del critico ed è evidente, a vantaggio della nostra argomentazione, come Zorzi avesse attinto direttamente dalle fotografie d'archivio, divenute quindi l'oggetto della selezione dell'operatore. La conferma viene anche dal riscontro (sul *verso* della stampa fotografica adoperata per la stampa), di indicazioni manoscritte di Zorzi con le misure per l'adattamento dell'illustrazione nel testo.



X. Stampa fotografica da negativo 481390, (cm 32,8 x 13,2), stampa fotografica ai sali d'argento, ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista "La Biennale", Fotografie 1950-1969, busta: rivista n. 26 (*recto-verso*).



XI. Menabò grafico dell'articolo di Marchiori *Papiers Découpés*. La riproduzione tipografica della fotografia di Matisse è incollata su carta, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 16.



XII. L'articolo di Giuseppe Marchiori *Papiers Découpés*, "la biennale di venezia", n. 26, dicembre 1955, pp. 28-29.

Indubbiamente l'originale fotografico colpisce per l'umanità dell'"ultimo dei Bizantini"⁷¹⁷ – costretto alla semi immobilità – colta con maestria dall'obiettivo di Dino Jarach. Ma, tralasciando il registro narrativo nella lettura dell'immagine e, comparando l'originale fotografico all'illustrazione alloggiata nella rivista, possiamo osservare come, dell'originale, fu adoperato solo una precisa porzione ricavata dalla stessa fotografia.

⁷¹⁷ IBIDEM.

La stampa fotografica ricavata dal negativo 481390 di Interfoto, è stata oggetto di un “taglio” che ne “enfattizza il significato formale e contenutistico [...], diventa l’azione in cui l’*editing* si fa indizio dell’uso sociale a cui la fotografia è destinata: della sua prima ricezione e della trasformazione che subirà.”⁷¹⁸

Nella sfera della progettualità della fotografia, il taglio è quell’operazione che ne definisce i contorni; un atto che, come rileva Mignemi, è “capace di alterare in modo assai significativo i contenuti comunicativi”⁷¹⁹ della stessa fotografia. Interpretata nella sua autonomia, l’operazione sul supporto è allo stesso tempo “foto” e “grafica” in prima istanza per il rapporto armonioso raggiunto tra fotografia e testo. Ma la fotografia d’arte è anche l’operazione utile per la comprensione della “stilistica essenziale”⁷²⁰ raggiunta da Matisse. E come ebbe a dire Marchiori:

[...] Matisse parte da lontano per arrivare al chiarimento di sé stesso e dei propri problemi nella definizione di stilistica essenziale, che è quella elementare. È l’arte difficile di eliminare il superfluo, di correggere, attraverso un diagramma di punte positive e negative, attraverso i differenti stati, dei quali spesso rimane la documentazione fotografica, fino all’immagine “decantata” di ogni pentimento. Il filologo di domani avrà il suo compito straordinariamente facilitato dai documenti fotografici, cinematografici, illustrativi, che seguono a ogni passo il lavoro dei maestri contemporanei, incapaci di “nascondersi”, come gli antichi, dietro il mistero della *tecnica*. [...] ⁷²¹

Nell’edizione della fotografia, il taglio operato è strategico nell’enfaticizzazione della dinamica gestuale e creativa (Matisse con le forbici), asseconda le direttrici della parola di Marchiori, si fonde con esso, tanto che – dettaglio editoriale non trascurabile – il “taglio fotografico” viene impaginato e stampato privo di didascalia per conferire all’immagine tutta l’autonomia di visione così importante per porre il fruitore in *media re* con il farsi dell’opera tra le “mani” di Matisse. La mano è “estensione del pensiero creativo”⁷²² e, per il fotografo, “la parte del corpo che esprime il maggior grado di individualità”⁷²³ dell’artista effigiato.

Volendo ora tornare alle vicende relative alle tappe di “produzione” delle fotografie d’arte e del rapporto intercorso tra la Biennale e Interfoto di Venezia, suffraga il nostro studio un “gustoso”

⁷¹⁸ SERENA (2013a), p. 130.

⁷¹⁹ MIGNEMI (2013), p. 4.

⁷²⁰ MARCHIORI (1950a), p. 77.

⁷²¹ Ivi, pp. 77-78.

⁷²² CASINI (2011), p. 1.

⁷²³ Ivi, p. 4.

È altresì ipotizzabile che, una volta conclusa la “missione fotografica” della Biennale in Francia (con le visite agli artisti Picasso e Matisse), nella primavera del 1948, Dino Jarach si fosse trattenuto nel paese d’oltralpe ed avesse visitato altri studi d’artista ancora accanto ad Elio Zorzi. Ma non è dato sapere se anche con Rodolfo Pallucchini. Una risposta a quest’ipotesi viene proprio scorrendo l’elenco dei negativi riguardanti artisti e personalità delle arti figurative in possesso dell’Agenzia Interfoto, al febbraio 1950, che reca, tra gli altri, i nomi di Bernheim, Braque, Chagall, Domerge, Laurens, De Pisis, Cocteau, incontrati dal fotografo nei loro studi e/o dimore parigine.

Durante la ricerca d’archivio ho rinvenuto copia della stessa lista anche tra le carte del conservatore Umbro Apollonio. All’elenco di negativi è allegato un documento degno di considerazione che attesta l’accordo intercorso tra l’Agenzia Fotografica Interfoto e la Biennale di Venezia per la vendita degli stessi negativi elencati da Jarach. Scriveva il fotografo:

“Venezia, 20 febbraio 1950

INTERFOTO

Raccomandata

A Umbro Apollonio

Direttore de l’Archivio Storico della “Biennale di Venezia”

Venezia

A seguito dell’accordo intercorso tra l’Amministrazione de “La Biennale di Venezia” e la ns, agenzia in data 17 febbraio 1950, ci pregiamo qui unire un elenco con i nominativi dei negativi già in possesso nei ns archivi di personalità delle arti figurative e di artisti che siamo disposti di cedere all’Archivio Storico, da Lei diretto.

Le rammentiamo che i prezzi di occasione sono stati concordati come segue: Lire 1.800.= per ogni negativo e Lire 120 per ogni copia fotografica.

Restiamo in attesa di leggerLa al riguardo e intanto passiamo a ben distintamente salutarla

INTERFOTO

Dino Jarach⁷²⁵

Dino Jarach parla espressamente di un accordo tra l’Agenzia da lui rappresentata e la Biennale, avvenuto il 12 febbraio dello stesso anno. Tra i carteggi dell’Ufficio amministrativo dell’Ente è infatti emersa una lettera raccomandata (controfirmata dallo stesso Jarach) nella quale la Biennale, per voce del suo direttore amministrativo Giovanni Piccini, si diceva disposta all’acquisto dei negativi succitati per l’Archivio storico:

⁷²⁵ Lettera raccomandata di Dino Jarach (Interfoto) a Umbro Apollonio, Venezia, 20 febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 9. Al presente documento è accluso l’elenco dei negativi in possesso della Agenzia Interfoto di personalità delle arti figurative e di artisti (una copia identica a quella rinvenuta tra la documentazione dell’Ufficio stampa). Il documento reca un appunto manoscritto di Umbro Apollonio con le voci di “Sironi, Severini, Semeghini, Magnelli, Signori, Pevsner, Arp”, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, serie 3.6.2.2, corrispondenza 1949-1972 (ASAC 2), busta 9.

“17 Febbraio 1950

RACCOMANDATA

Spett. Le Ditta Interfoto
Venezia

Con riferimento ai precedenti accordi verbali, vi confermiamo che acquisteremo da Voi per il Nostro Archivio Storico, di volta in volta a nostra scelta, negativi di Vostra produzione riguardanti artisti e personalità nel campo delle arti figurative, compensandoli con L. 1.800.= (milleottocento) per ogni negativo che acquisteremo.

Le copie stampate a parte dal negativo stesso Vi saranno compensate al prezzo di L. 120 .=-

Resta inteso che, accorrendoci riproduzioni dal negativo, ricorreremo per la stampa alla Vostra Ditta, pagandovi la copia al prezzo suindicato.

Vi preghiamo di restituirci una copia della presente firmata in segno di accettazione di quanto sopra.

Gradite i nostri distinti saluti

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO
Piccini

18 Febbraio 1950

p. INTERFOTO

Dino Jarach⁷²⁶

Oltre ad attestare, dietro acquisto, il diritto dell'Ente sui negativi venduti da Interfoto, il documento serve a noi per sottolineare ancora una volta, con forza, il ruolo di un archivio “laboratorio” che, per garantirsi un continuo aggiornamento, non aveva rinunciato ad accrescere il proprio patrimonio promuovendo vere e proprie campagne fotografiche e servizi esclusivi per avere a disposizione un repertorio di immagini del moderno in grado di documentare la situazione artistica presente. Si noti inoltre come la campagna fotografica, che prevedeva l'assunzione dei ritratti d'artista nei loro studi e/o dimore, fosse stata concepita da Zorzi e Pallucchini come parte di un piano redazionale preciso per la rivista dell'Ente e che, proprio la seconda campagna fotografica, sarebbe stata condotta prima di licenziare il fascicolo d'esordio de “la biennale di venezia” (luglio 1950).

Uno degli obiettivi, anche se non espressamente dichiarato, ma che ci pare sensato ipotizzare, è che accanto alle esigenze documentarie dell'archivio, quest'operazione fosse parte fondante del lavoro di “ricerca in atto” sul vivo dell'arte e diretta manifestazione del principio metodologico di Pallucchini di aggiornamento sul moderno che trovava nella fotografia il potente strumento della sua registrazione e divulgazione. Possiamo arguire che la campagna fotografica fosse stata concepita dalla *governance* di riferimento, in prima istanza, come l'indispensabile operazione di aggiornamento visivo e critico, e, naturalmente, per rispondere agli scopi redazionali della rivista. Una volta onorata tale funzione, le fotografie assumevano anche un forte valore per la loro natura di

⁷²⁶ Lettera raccomandata di Giovanni Piccini alla Ditta Interfoto, 17 febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, Ufficio Amministrazione, busta 4, fascicolo 5: “propaganda XXVII Biennale d'arte con pubblicazione di foto con didascalie o articoli su riviste e giornali”.

indispensabili materiali costitutivi di quel serbatoio iconografico del moderno che andava sempre più prendendo fisionomia presso l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea.

Tornando alla genesi delle campagna fotografica commissionata dalla Biennale all'Agenzia Interfoto nel 1950, tornerà certamente utile ricordare che le missive indirizzate agli artisti furono inviate a più riprese, tra il 10 febbraio ed il 10 marzo 1950. Il 14 febbraio 1950 la lettera fu spedita a Luigi Bartolini, Mario Mafai, Fausto Pirandello; il 10 marzo 1950 a Gianfranco Usellini, Bruno Cassinari, Renato Birolli, Aldo Salvadori, Mario Sironi, Gigi Broggin, Pio Semeghini. Dalla ricerca sono emerse anche lettere di ringraziamento di Zorzi per l'accoglienza offerta, in data 2 marzo 1950, a Luigi Bartolini, Mino Maccari, Mario Mafai, Anna Salvatore, Fausto Pirandello, Toti Scialoja.⁷²⁷

Come ricorda Paolo Rusconi, “il genere della «visita nello studio» conosce un improvviso sviluppo a partire dagli anni venti, complici la diffusione veicolata da riviste di letteratura e arte straniere come, “Vu”, “Der Querschnitt”, e “L'Art Vivant”⁷²⁸ che avevano sdoganato specifici modelli visivi e trasmesso al pubblico borghese interessato un'informazione così ampia e articolata da contaminare le formule editoriali nostrane in direzione di una sempre “maggiore modernità visiva”⁷²⁹, esplicitasi nelle scelte di repertorio figurativo, come anche nella modernità della grafica aggiornata su impostazioni di *mise en page* più fresca ed articolata. Questi aspetti attecchirono in Italia soprattutto durante la fervida stagione dell'editoria di massa, successiva al 1945. Nello specifico genere del “ritratto d'artista” o della “visita allo studio”, i modelli largamente diffusi si riferiscono principalmente a stilemi che, avendo trapassato i decenni, erano ancora in voga ed avevano avuto larga diffusione nei rotocalchi tra la fine degli anni venti e gli anni quaranta, allorquando⁷³⁰ il pezzo dedicato alla “visita all'artista” era divenuto una “moda” giornalistica. Infatti, secondo Paolo Fossati, uno dei termometri per rilevare il cambiamento di gusto e delle abitudini del pubblico s'avvertì proprio nel momento in cui il “sottogenere critico giornalistico”⁷³¹

⁷²⁷ Minuta di lettera di Elio Zorzi, primi di febbraio 1950, in ASAC, Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d'arte e festival internazionali d'arte cinematografica, busta 11. Data la rispondenza delle numerose lettere fatte recapitare agli artisti tra il 10 febbraio e il 10 marzo 1950, si ritiene utile fare riferimento soltanto alla minuta di lettera predisposta dalla redazione. L'autore si esime dall'elencare novero degli apparati documentari di questa tesi le singole lettere.

⁷²⁸ RUSCONI (2013), p. 56. Il saggio di Rusconi è un'utile fonte per capire la modalità di presentazione dei ritratti d'artisti in Italia e la loro divulgazione nei rotocalchi “La Domenica del Corriere”, “Il Secolo Illustrato”, “L'Illustrazione Italiana”, “La Lettura”, “Almanacco Letterario Bompiani”.

⁷²⁹ RUSCONI (2009), p. 531. Paolo Rusconi sottolinea come il modello del *magazine* francese “Vu” avesse contaminato l'aspetto visivo dei periodici italiani Rizzoli “Il Secolo Illustrato” e “Il Secolo XX”. Sul ruolo del critico Raffaele Carrieri, organizzatore infaticabile e innovatore del sistema di divulgazione dell'arte si vedano: RUSCONI (2009), D'ANGELO (2013), MESSINA (2013), FABI (2013).

⁷³⁰ FOSSATI (1991), p. 19.

⁷³¹ IBIDEM.

della visita al collezionista aveva soppiantato la “visita allo studio”, descritto sempre dal Fossati come “il ritrattino dell’artista nel suo regno, l’incontro con intenzioni e abitudini [...]”⁷³²

Nell’Italia post bellica i rotocalchi quali ad esempio “Tempo”, “Epoca”, “Oggi”, L’Europeo”⁷³³, avevano contribuito, mediante la fotografia, a diffondere in modo capillare – nell’immaginario collettivo – un nuovo statuto della figura dell’artista⁷³⁴ e trasmesso l’immagine dell’arte con nuove modalità narrative, informando il pubblico in modo penetrante, facile e diretto. In questo periodo un esempio calzante di questa modalità di “veicolazione” della figura d’artista attraverso la fotografia, è costituita dall’“idolatria visiva” e mediatica generatasi attorno al caso di Picasso che deve parte della sua fortuna alle “modalità con cui i rotocalchi hanno veicolato le sue immagini.”⁷³⁵

Alla luce di quanto affermato, tornando allo specifico della rivista “la biennale di venezia”, e cioè alle pagine di *Artisti italiani al lavoro e Tre scultori a Parigi*, credo sia plausibile riconoscere nel carattere del periodico una certa qual influenza e un certo qual assorbimento dei modelli e formalismi veicolati proprio dai rotocalchi, depositi visivi che avevano contribuito a diffondere un più diffuso giudizio sulla vita degli artisti.⁷³⁶ Da questa vasta produzione mediatica gli stessi operatori culturali della Biennale trassero ispirazione, influenzati anche dalla reminiscenza di modalità visive trasmesse, oltreché dai rotocalchi italiani, anche dai periodici stranieri che pervenivano all’archivio della Biennale.

In un passaggio precedente avevamo accennato all’importante funzione di aggiornamento visivo da parte di riviste “nazional-popolari”⁷³⁷ e di settore che giungevano con regolarità anche in archivio. Su tutte cito solamente la rivista statunitense “Art News” di Alfred M. Frankfurter: un *magazine*, non patinato, dall’impaginato fresco e centrato sull’utilizzo dell’immagine, tale da poter aver influenzato i curatori della rivista veneziana per la costanza con cui gli artisti venivano presentati “a lavoro.” È il caso del numero del settembre del 1950 che, oltre ad ospitare uno speciale sulla XXV Biennale, proponeva una sequenza di quindici fotografie ad opera di Mark Shaw che immortalava il pittore Wifredo Lam nel suo studio di L’Avana intento a dipingere un quadro su incarico della rivista “Mademoiselle”.⁷³⁸

Un parallelismo si riscontra sia per i contenuti, che per il ricorso alla centralità di taluni generi come quello intramontabile del ritratto d’artista che contribuiscono a collocare il periodico della Biennale in linea con le forme più avanzate della cultura. Questa ipotesi trova un primo riscontro nel concetto

⁷³² IBIDEM.

⁷³³ Per approfondire la tematica della moltiplicazione dell’arte nelle testate “Tempo”, “Epoca”, “Oggi”, L’Europeo”, “Domenica del Corriere”, trova utile riscontro metodologico e bibliografico nel volume a cura di CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013); si veda in particolare: *Il secondo dopoguerra e gli anni cinquanta* (Università degli Studi di Firenze), pp. 101-175.

⁷³⁴ Questa tesi trova riscontro negli esiti dello studio dedicato alla moltiplicazione dell’arte contemporanea nei rotocalchi e già citato in precedenti passaggi della trattazione, cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

⁷³⁵ VENTRONI (2013), p. 151.

⁷³⁶ Cfr. CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI (2013).

⁷³⁷ MESSINA (2013), p. 102.

⁷³⁸ TROTTA (1950).

ben espresso dal Pallucchini che, rivolgendosi a Longhi, parlava del carattere estensivo “popolare e mondano”⁷³⁹ della rivista, come anche nelle parole di Elio Zorzi che, all’indomani del varo della rivista, ribadiva ad Ausano Baroni il carattere “artistico e mondano, piuttosto di lusso”⁷⁴⁰ che poneva il periodico dell’Ente veneziano in discrasia con la storia dell’arte tradizionale così come veicolata dalle riviste di settore.

Tornando ad un’analisi delle fotografie di ritratto che illustravano la rubriche *Artisti italiani al lavoro*, da un punto di vista della condotta della fotografia, esse paiono assestate tutte sulla stessa grammatica visiva: inquadrature mirate, tagli ravvicinati e primi piani (mezzo busto e/o figura piena) dell’artista ripreso a soggetto durante il suo lavoro. Le fotografie sono scelte dagli operatori e montate con un filo conduttore: restituire tramite l’articolazione delle immagini la progressiva umanizzazione dell’artista mediante la costruzione di una sequenza di brani relativi alla vita intima e quotidiana sospesa tra “voyeurismo” e mondanità.

I ritratti rivelano parte del processo creativo dell’artista, il contatto dell’artista con la materia. L’obiettivo dei fotografi incrocia lo sguardo compiaciuto di certi artisti, coglie impreparati altri, ma è funzionale a restituire la relazione con l’abitudine operativa. Un altro aspetto rilevante è l’attenzione a non isolare il soggetto dalla cornice in cui è inserito: lo spazio dell’*atelier*, il luogo del riposo dell’immaginazione per l’artista, una possibilità questa, per il potenziale fruitore della rivista, di costruire il suo proprio orizzonte visivo.

Risaltano l’atmosfera dello studio, gli atteggiamenti, l’equilibrio degli oggetti disposti, la normalità ed il quotidiano farsi dell’arte come nel caso del “salotto romano” di Anna Salvatore, la narrazione tra Guttuso e l’amico ritratto Carlo Levi, Aldo Salvadori e la modella, Carlo Dalla Zorza ripreso in compagnia della moglie.

La fedeltà della restituzione è riconducibile ai canoni della poetica del neorealismo che, giunto alla piena affermazione nella stagione 1946-1951⁷⁴¹, richiede gli artisti in atteggiamenti non impostati, spontanei, intenti alla pratica quotidiana. La “pratica del fototesto”⁷⁴² (codificata da Federico Patellani), veicolò il “concetto di sequenza ed i nuovi valori narrativi ottenuti coniugando più immagini”⁷⁴³. Tale modalità narrativa è presente in rotocalchi come “Tempo”, che già dal 1946 aveva contribuito a diffondere un vorticoso racconto per immagini sulla vita dell’artista ripreso nel contesto della propria vita privata.⁷⁴⁴

⁷³⁹ Lettera di Rodolfo Pallucchini a Roberto Longhi, Venezia, 13 maggio 1950, in BANDERA (1999), *Le prime Biennali del dopoguerra*, cit. pp. 118-119.

⁷⁴⁰ Lettera di Elio Zorzi a Ausano Baroni, Venezia, 4 febbraio 1950, in Fondo Storico, uffici, serie Ufficio Stampa, Esposizioni internazionali d’arte e festival internazionali d’arte cinematografica, busta 12, fascicolo: corrispondenza con Baroni.

⁷⁴¹ MESSINA (2013), p. 101.

⁷⁴² IBIDEM.

⁷⁴³ COLOMBO (2003), p. IV.

⁷⁴⁴ Maria Grazia Messina rileva come il genere del fototesto accentuato sulla vita dell’artista avesse avuto una precisa affermazione ed evoluzione tra il 1946 ed il 1950. Cfr. MESSINA (2013), p. 101.

La proposta formale di ospitare a piena pagina il lavoro degli artisti era, nelle intenzioni della redazione della rivista dell'Ente, senz'altro quella di veicolare, in funzione didascalica, un aspetto importante del mondo dell'arte e di restituirlo mediante il *medium* fotografico. Con queste pagine la rivista poneva il pubblico ad un più diretto contatto con gli aspetti del fare artistico e forniva altresì particolari visivi di una scena artistica in pieno fermento.

Il composito intreccio della documentazione rinvenuta restituisce bene questo spaccato dell'arte italiana offrendo ancora lo spunto per una riflessione storico-critica che dimostra come alla fotografia fosse affidato il compito di evidenziare e diffondere gerarchie di valori che nei primi anni cinquanta andavano definendosi.

Valori veicolati dalla fotografia che illustra la biografia di taluni artisti ospitati dalla rivista, ricorrendo ad un impaginato in cui le fotografie sono montate rispettando un modulo narrativo basato sull'accostamento, privo di gerarchie.

Questo allestimento delle immagini ispirato ad un parametro di analogia-contrasto tra soggetti differenti, legittima lo sguardo del fruitore a scivolare da una parte all'altra delle pagine.

La fotografia era caratterizzata dalla progressiva ripresa d'interesse in senso "realistico" e dalla risonanza di uno stile narrato per immagini che non ha più nulla di morale e civile o fittizio ma soltanto di mera rappresentazione del carattere umano del soggetto raffigurato.

La fotografia gioca qui un ruolo preciso come "ponte", veicolo di espressione e di critica per porre lo spettatore in relazione agli aspetti dell'arte solitamente celati allo sguardo. Ma è allo stesso tempo una "fotografia mediata" dalla committenza stessa attraverso la presenza sulla scena di Elio Zorzi complice, mediatore e regista della composizione fotografica.

2.4 *L'articolo di Umbro Apollonio: "Lavoro di Viani"*

Un esempio di stile nell'orchestrazione della fotografia d'arte è l'articolo illustrato dedicato ad Alberto Viani⁷⁴⁵ e pubblicato nel fascicolo trentunesimo della rivista (la copertina sarebbe stata tratta da una composizione di Emilio Vedova realizzata per l'occasione) e dato alle stampe nell'aprile del 1958 dove venivano scelte ed allestite fotografie eseguite dall'Agenzia fotografica Camerafoto. La realizzazione dei menabò grafici per lo studio dell'impaginazione, operazione

⁷⁴⁵ Nel 1950 era uscita per i tipi di Alfieri un'elegante monografia critica dedicata all'artista. Seguivano al commento in francese di Marchiori otto tavole fuori testo. Cfr. MARCHIORI (1950b).



XIII. XIV. Tavole del menabò grafico elaborato da Mario Dalla Costa e Wladimiro Dorigo per l'articolo di Umbro Apollonio *Lavoro di Viani*, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista "La Biennale", sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 20.

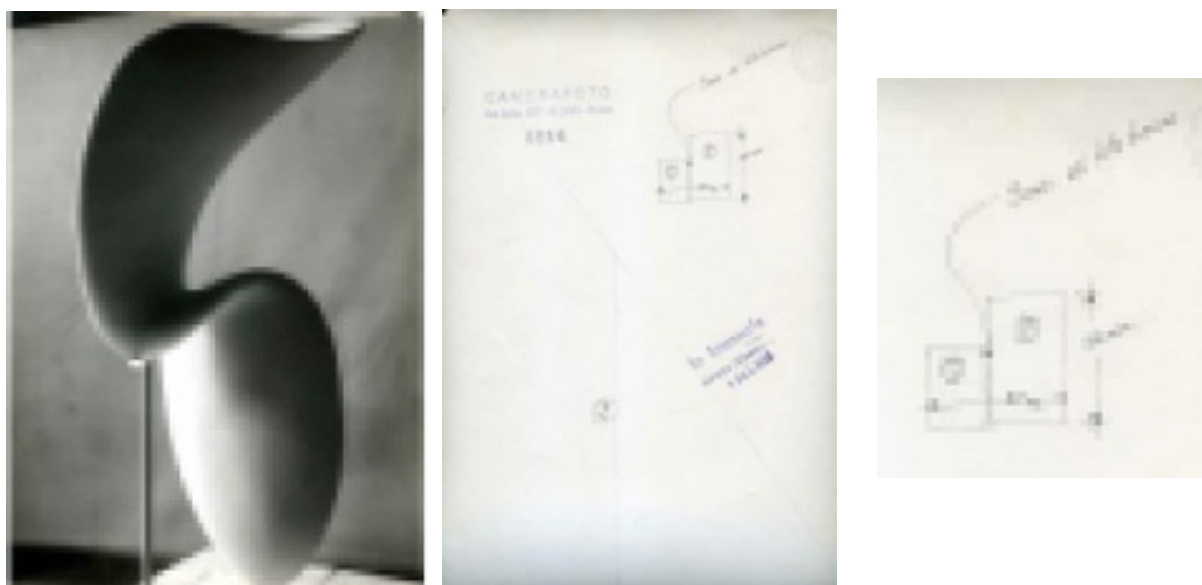
valutata di concerto con Wladimiro Dorigo, era affidata a Mario Dalla Costa.⁷⁴⁶ Il menabò stampato su carta leggera, definiva lo schema della composizione delle pagine ed era in questa fase ad essere stabilita la gerarchia nella posizione delle riproduzioni, cui era sovente riservato uno spazio dominante rispetto al testo.

Unito ai "bozzoni" (dattiloscritti degli articoli) e secondo lo schema e le indicazioni discusse con l'impaginatore e poste da Dorigo sul menabò grafico (tagli, ritocchi, spostamenti di didascalie, indicazioni sulle correzioni e sugli inchiostri alle prove di *clichés* eseguite e stampate su carta e, sulla base di una gabbia grafica, la giustezza delle colonne, la larghezza del testo ed tipo di caratteri) la tipografia realizzava e rimetteva alla redazione la bozza impaginata con le relative prove di macchina che, visionata dai curatori a diverse riprese – tanti erano gli aggiustamenti necessari –, sarebbe poi servita come base per la definitiva composizione a stampa. Come ricorda Dorigo, rivolgendosi a Pasquale Ferrari dell'omonima ditta stampatrice de "la biennale di venezia":

⁷⁴⁶ Mario Dalla Costa, architetto e docente universitario, dall'inizio dell'attività professionale (secondi anni cinquanta) realizza lavori di grafica editoriale e pubblicitaria, anche come associato allo Studio Alma di Venezia. Dal 1958 al 1960 cura l'impaginazione della rivista "la biennale di venezia" e di altre pubblicazioni dell'Ente come i cataloghi della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Per dare conto dell'interesse critico verso le figure dei diversi professionismi coinvolti nell'occasione editoriale della rivista ricordo che, a partire dal 1960, altri grafici furono coinvolti nel lavoro d'impaginazione de "la biennale di venezia". Dal fascicolo 40 (luglio-settembre 1960), al fascicolo 43 (aprile-giugno 1961), gli autori dell'impaginazione sono Enrico Capuzzo e Alberto Gidoni i nomi dei quali sono riportati sotto la voce "impaginazione" anche nell'indice della rivista.

“[...] Vi facciamo presente che con gli accorgimenti, e secondo gli schemi chiaramente definiti sul menabò, lo sviluppo del piombo e i clichés sono esattamente rispondenti a quanto previsto nei menabò stessi. [...]”⁷⁴⁷

Le riproduzioni fotografiche in bianco e nero delle opere di Viani (*Nudo* del 1957 e due sculture della serie – *Nudo seduto* rispettivamente del 1953 e del 1956) che siamo certi fossero state scelte da Apollonio e Dorigo, sembrerebbero tradire gli schemi visivi tradizionali con cui si era soliti procedere nella “traduzione” dell’opera d’arte. Le fotografie sono inoltre la testimonianza di una modalità operativa che parrebbe confermare l’ipotesi di un utilizzo critico del mezzo confermato anche dalla costruzione dell’articolo “addossato” alla fotografia. Infatti, ad un diretto confronto con gli originali fotografici di Camerafoto⁷⁴⁸ è chiaro come una siffatta composizione fotografica fa sì che le sculture di Viani non appaiano scialbe e isolate, dai riferimenti spaziali circostanti, in fondi piatti e asettici, come accadeva sovente per un certo tipo di fotografia di “piana” documentazione delle opere d’arte. Le riprese fotografiche, affidate alla valentia dei fotografi dall’agenzia fotografica veneziana Camerafoto, vennero realizzate con scorci diagonali molto forti e resero perfettamente (con tutti gli effetti della scenografia espositiva dello studio dello scultore) la distanza e i volumi delle opere.



XV. Camerafoto, l’opera *Nudo* di Alberto Viani (neg. 6056, 2 maggio 1957), stampa fotografica alla gelatina bromuro d’argento (cm 29 x 21), ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969, busta: rivista n. 31 (*recto-verso*). XVI. Schema e annotazioni manoscritte per la messa in pagina delle fotografie. (Dettaglio).

⁷⁴⁷ Lettera di Wladimiro Dorigo a Pasquale Ferrari, Venezia, 12 settembre 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 20.

⁷⁴⁸ Le stampe fotografiche originali sono contrassegnate nel retro dal timbro “Camerafoto” e dai numeri d’inventario: negativi 6056 e 5753, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”: fotografie 1953-1969, busta: rivista 31.



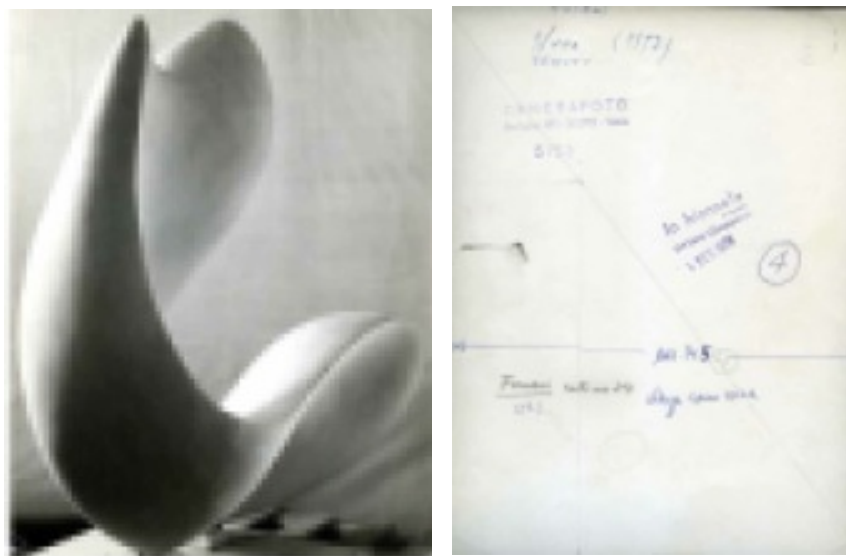
XVII. Le pagine de *Lavoro di Viani*, “la biennale di venezia”, n. 31, aprile-giugno 1958, pp. 34-37.

La “traduzione” dell’opera d’arte si poneva su un punto di ripresa quasi sempre laterale, per far risaltare la complessità formale dei piani con le ombre portate. Tali accorgimenti metodologici furono essenziali per la resa della perfetta continuità tra superfici curve e volumi e veicolo per la registrazione della ricchezza dei profili che mutavano la fisionomia della scultura di Viani a seconda dei diversi punti di vista. La strategia di ripresa, caratterizzata dall’esatta rispondenza dell’immagine fotografica al modello originale (restituzione), esaltava le analogie strutturali delle opere rendendo possibile una percezione completa della scultura. È intuibile come mai un tale genere di fotografia fosse stato scelto dai redattori della rivista: proprio per la capacità del bianco e nero di restituire il linguaggio delle forme e perché attento ai volumi e allo spazio prima che agli effetti di semplice restituzione e documentazione delle opere.

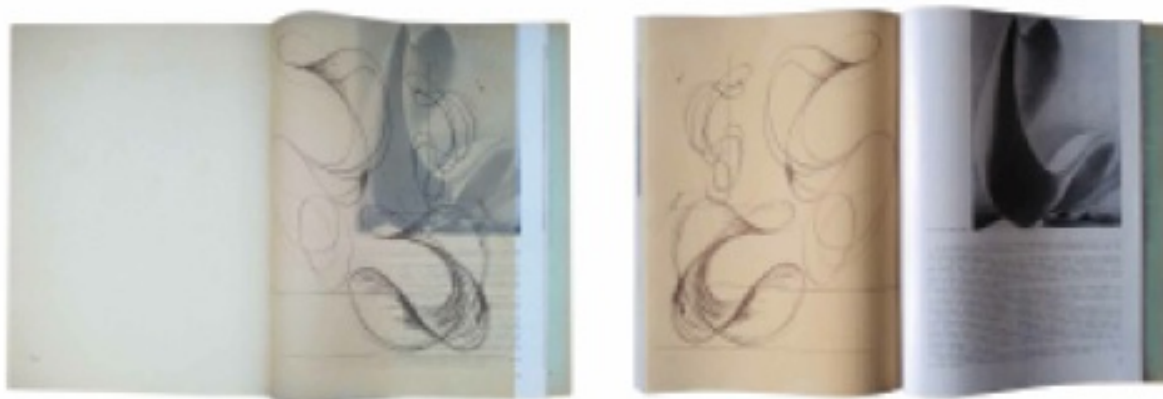
La stampa fotografica dell’opera di Viani *Nudo seduto* (neg. 5753), (lo scatto venne realizzato dai fotografi di Camerafoto, nello studio dello scultore, il 24 novembre del 1953⁷⁴⁹), riporta nel *verso*, oltre alla geometria data dall’incontro delle linee diagonali e perpendicolari per la riduzione (in scala) della fotografia nell’impaginato, le misure sulle quali la zincografia avrebbe realizzato il *cliché*:

⁷⁴⁹ La verifica incrociata tra i dati raccolti presso l’ASAC con i registri dei negativi dell’Archivio Cameraphoto, attesta che le fotografie da negativo 5753 a negativo 5757 furono realizzate, su commissione di Viani, dall’Agenzia Camerafoto il 24 novembre 1953. Venezia, Archivio Cameraphoto, Registro delle assunzioni fotografiche, lettera V.

“[...] Vi accludiamo una fotografia dell’opera di Alberto Viani che ci è stata restituita perché mancante delle misure. Essendo ora le stesse riportate sul retro della fotografia, vi preghiamo di trasmetterla alla zincografia. [...]”⁷⁵⁰



XVIII. Camerafoto, l’opera *Nudo seduto* di Alberto Viani (neg. 5753, 24 novembre 1953), stampa fotografica alla gelatina bromuro d’argento, (cm 27 x 21), ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969 (*recto -verso*).



LXX-XX. L’articolo di Umbrò Apollonio, *Lavoro di Viani*, “la biennale di venezia”, n. 31, aprile-giugno 1958, pp. 34-35. Nell’immagine di sinistra la riproduzione fotografica dell’opera *Nudo seduto* giace sotto una velina con la riproduzione dei bozzetti ideativi dell’artista.

⁷⁵⁰ Lettera di Wladimiro Dorigo a Pasquale Ferrari, Venezia, 22 settembre 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 20.

Per quanto concerne il processo di “trasformazione” cui le fotografie di Camerafoto furono sottoposte, basta compulsare le fonti per affermare che la stampa⁷⁵¹ (fotografia «oggetto stampato») simulò con estrema precisione la grana dell’originale fotografico in una perfetta resa dei mezzi toni e dell’intensità di gradazione della sfumatura tra il grigio chiaro ed il nero che si trovavano registrati.

Un’orchestrazione siffatta dell’immagine e l’allestimento “critico” adoperato nella costruzione delle pagine dedicate ad Alberto Viani, contribuiva a conferire l’originalità estetica degli “esemplari”⁷⁵² tradotti in immagine dello scultore ed offriva al pubblico della rivista la possibilità di misurarsi con il messaggio dell’opera e le diverse fasi della sua genesi. La precisione descrittiva estremamente marcata delle riproduzioni selezionate diede alle sculture una ricchezza di dettagli minuziosa e ogni particolare delle figure, persino la levigatura del gesso, vi si trovava registrata. Il rispetto, mediante l’utilizzo della fotografia, del punto di vista voluto dall’artista ed il carattere linguistico specifico delle sculture di Viani, conferma l’eccellenza critica della “presentazione” in pagina, impreziosita anche dalla particolare resa chiaroscurale della fotografia. Per dare conto degli accorgimenti e della ricercatezza seguita dalla redazione per l’impiego specifico della fotografia di riproduzione delle sculture di Viani, sarà utile accompagnare alla nostra analisi la lettera che Wladimiro Dorigo indirizzava a Pasquale Ferrari – dell’omonima Tipografia – insieme alle prove dei *clichés* che mette in luce, oltre agli accorgimenti, i diversi passaggi – e i diversi saperi – nelle fasi di trasformazione in immagine dell’originale fotografico:

⁷⁵¹ Parte del processo di trasformazione della fotografia si basa sui *cliché*, ovvero una matrice per la stampa in nero e a colori che, nel caso della rivista, erano preparati dalla Zincografia del “Gazzettino” – Nuova Editoriale –. Gli stessi venivano successivamente passati alle Officine Grafiche Carlo Ferrari (stampatrici della rivista) per il passaggio alla fase di composizione. (Nella “[...] stampa tipografica testo e illustrazioni sono riprodotti “in rilievo” su lastre di lega metallica sulle quali l’inchiostro viene deposto in quantità costantemente uniforme da rulli inchiostatori [...]”, cfr. DICORATO (1953), p. 25. L’originale fotografico veniva ri-fotografato (fase di *selezione*). Nel caso della tricromia: “[...] è la fotografia, eseguita attraverso speciali filtri (reticoli), che suddivide in punti quasi microscopici i singoli campi colorati dell’oggetto, permettendo di selezionarli in rapporto al tono dei colori fondamentali, in tre immagini diverse” Cfr. PETRUCCI (1956) p. 41. A questa stampa ottenuta nella fase di “selezione” era interposto il *retino* (lastra di cristallo incisa con una righettatura fitta e sottile) e la pellicola così ottenuta veniva adoperata per tirare la matrice di stampa (rilievografica, nel caso del procedimento tipografico – dove le parti a rilievo sono quelle ad accogliere l’inchiostro che successivamente si ancora alla carta –). Per ottenere una matrice a rilievo, sulla lastra di zinco era stesa un’emulsione sensibile cui veniva appoggiata la riproduzione trasparente. Una volta esposta (le parti esposte sarebbero rimaste quelle insolubili, solubili invece sarebbero state le parti non esposte), lo zinco veniva inserito in un bagno d’acido; dove non c’era più emulsione l’acido scavava. L’evoluzione del *cliché* subì una trasformazione repentina ed il procedimento di stampa, alla fine della seconda guerra mondiale, si trasformò progressivamente passando dal procedimento tipografico a quello litografico (le matrici non erano più gestite in rilievo, ma trattate come “piane”), dove ad ancorare l’inchiostro sarà la differenza della superficie (una parte della superficie trattiene l’inchiostro, una parte lo respinge) e non più il rilievo. Le matrici in zinco verranno progressivamente sostituite da quelle realizzate in alluminio e dai polimeri. Sempre all’uscita dal conflitto, le tipografie che ebbero capacità di innovazione sostituirono la macchina tipografica con il procedimento *offset* ed il *cliché* fotozincografico iniziò progressivamente a sparire.

⁷⁵² Adopero di proposito il termine “esemplari”, una ricorrenza nel lessico di Apollonio che a proposito di creazione, affermava: “la creazione, artistica o speculativa o scientifica, crea esemplari, non certo inventa; svolge costante opera di ricerca; fissa una determinata esperienza.” Cfr. FEZZI (1974), p. 24. I lemmi ricorrenti nella critica di Apollonio sono raccolti da FERGONZI (1996b), pp. 2-3.

“[...] Le invio l’originale di un cliché a tratto e di un cliché a retino di Viani con le relative misure per il n. 31 della rivista. Data la fragilità dei fogli di cui trattasi, si prega di usare la massima circospezione nel trattarli e trasmetterli alla zincografia. [...]”⁷⁵³

L’immagine istituiva un commento critico visivo pertinente alla poetica dello scultore ed era altresì interpretativa dell’atteggiamento critico di Apollonio. Al testo era riservata solo la funzione di puro commento rispetto alla fotografia d’arte pubblicata in grado invece di scoprire la natura ed il valore dell’opera di Viani. La riproduzione fotografica in bianco e nero di *Nudo seduto* (1954), stampata con tutta l’ampiezza tonale possibile in una fine gamma di toni brillanti, giace sotto una velina recante i bozzetti ideativi di “armonia ritmica delle opere dello scultore”. Come ebbe a dire Umbro Apollonio:

“L’opera di Viani nasce proprio da siffatto esercizio preparatorio, che controlla la visione artistica e la sua immagine. Suo punto di partenza è dunque il disegno, come già osservò il Bettini, e la scultura non viene posta in opera che quando il suo progetto è perfettamente chiarito, quando non esiste più eventualità che altre occasioni possano mutarla: prima il progetto (mai bozzetto) e poi l’esecuzione.”⁷⁵⁴

L’impostazione dell’immagine nel saggio dedicato ad Alberto Viani contribuì a convalidare il processo creativo delle sue “misuratissime figure della luce”⁷⁵⁵.

Queste pagine sembrano avverare la profetica asserzione di André Malraux espressa in *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Analizzando le caratteristiche di “visione mediata” offerta dalla fotografia di scultura in bianco e nero, Malraux assegnava alla riproduzione delle opere d’arte una funzione esclusiva nella restituzione della dimensione spaziale e nell’esaltazione delle analogie strutturali: “La fotografia agisce con forza sull’oggetto fotografato che ritorna scultura verso uno spazio bidimensionale, il regno della ‘nostra arte’, (non solo la pittura) ma anche la fotografia con la sua continua successione di inquadrature.”⁷⁵⁶

Possiamo affermare che l’allestimento delle pagine illustrate nella rivista della Biennale, oltremodo accurato nei suoi particolari, mise in evidenza le caratteristiche di ogni individualità e di ogni tendenza artistica presentata. Parlando del problema dei mezzi di riproduzione artistica, tornano alla memoria anche le parole di Edgar Wind che, in *Arte e anarchia*⁷⁵⁷, “paragonava la fotografia in

⁷⁵³ Lettera di Wladimiro Dorigo a Pasquale Ferrari, Venezia, 29 agosto 1958, in ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 20.

⁷⁵⁴ APOLLONIO (1958), p. 35.

⁷⁵⁵ “Figure della luce” era un’espressione cara a Sergio Bettini riportata da Giorgio Nonveiller, cfr. NONVEILLER (1999a), cit. p. 104.

⁷⁵⁶ “[...] The photographic reproduction returns sculpture to the two-dimensional space that is the realm of ‘our art’, not only the art of painting but also of photography with its succession of frames [...]» ZERNER (1998), p. 123, (traduzione mia). Su Malraux si veda anche HERSHBERGER (2002).

⁷⁵⁷ WIND (1963), pp. 103-106.

bianco e nero di una pittura ad olio a una trascrizione per pianoforte di un concerto”⁷⁵⁸ dove tutti i suoni venivano dati dai rispettivi componenti su una gamma di grigi: la poetica del bianco e nero che, con assoluta fedeltà rispetto all’originale, doveva porgere le opere d’arte a contatto con il grande pubblico.

2.5 *Le pagine dedicate a Brâncuși: Giuseppe Marchiori e Göran Schildt*

Prendiamo ora in esame altri due saggi significativi per l’impiego della fotografia dell’opera d’arte. Il contributo critico di Giuseppe Marchiori *Le sculture di Brancusi*⁷⁵⁹, e *Colloqui con Brancusi* di Göran Schildt⁷⁶⁰, che apparvero nel fascicolo n. 32 della rivista, ancora una volta aggradano per l’osmosi discreta tra il testo e le immagini delle opere “liberate da ogni effetto pittorico nella modellazione e nella struttura.”⁷⁶¹

Dopo un breve accenno al pensiero dell’“artigiano poeta”⁷⁶², testo e immagini salgono all’unisono con l’illustrazione delle opere *Figura antica* (1906-1908), *Prometeo* (1911), *Musa* (1912) e l’inserimento di una fotografia di allestimento (relativa alla mostra di Costantin Brâncuși al Salomon R. Guggenheim Museum) datata 26 ottobre 1955.⁷⁶³

Il criterio che sembrerebbe aver guidato le scelte nell’approccio della composizione delle pagine non è espressamente dichiarato nella documentazione rinvenuta, ma confermerebbe un intreccio delle immagini fotografiche con il testo seguendo il filo dell’analogia e del contrasto fra esemplari differenti, (come si evince nella prima parte del saggio), fino ad arrivare alla perentoria evidenza di un’efficace presentazione a pagina intera delle versioni di *Uccello nello spazio*.⁷⁶⁴

⁷⁵⁸ SPALLETTI (1979), p. 480.

⁷⁵⁹ MARCHIORI (1958c), pp. 13-20. Segnalo il peso della scelta critica della redazione che aveva deciso di presentare il nome dell’artista traducendolo in italiano.

⁷⁶⁰ SCHILDT (1958), pp. 21-25.

⁷⁶¹ MARCHIORI (1958c), p. 15.

⁷⁶² Ivi, p. 13.

⁷⁶³ Vale la pena di entrare nel dettaglio della fotografia. Alcune stampe fotografiche originali conservate presso l’ASAC (corrispondenti alle immagini editate) sono la diretta testimonianza della politica di scambio iconografico intrapreso dalla Biennale di Venezia con le istituzioni museali del coevo panorama internazionale. L’esemplare fotografico *Prometeo* apparteneva al Philadelphia Museum of Art (in particolare alla collezione Arensberg), la riproduzione di *Musa* e quella relativa all’ordinamento museografico della mostra di Brancusi allestita nel 1955 al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, sono contrassegnate dalla timbratura dell’istituzione di appartenenza. ASAC, Fototeca, Fondo Arti visive – artisti, inventario 1519, Brancusi.

⁷⁶⁴ La riproduzione fotografica della versione di *Uccello nello spazio* del 1925 (corrispondente all’immagine pubblicata a sinistra) era stata inviata dal Philadelphia Museum of Art. La stampa fotografica corrispondente all’opera *Uccello nello spazio* (immagine pubblicata a destra di p. 17) reca (sul verso) la data 1940: l’opera di Brancusi fu acquistata da Peggy Guggenheim nell’inverno del 1940. Cfr. TABART (2005), pp. 161-162.



XXI. L'articolo di Giuseppe Marchiori *Le sculture di Brancusi*, "la biennale di venezia" n. 32, luglio-settembre 1958, pp. 16-17.

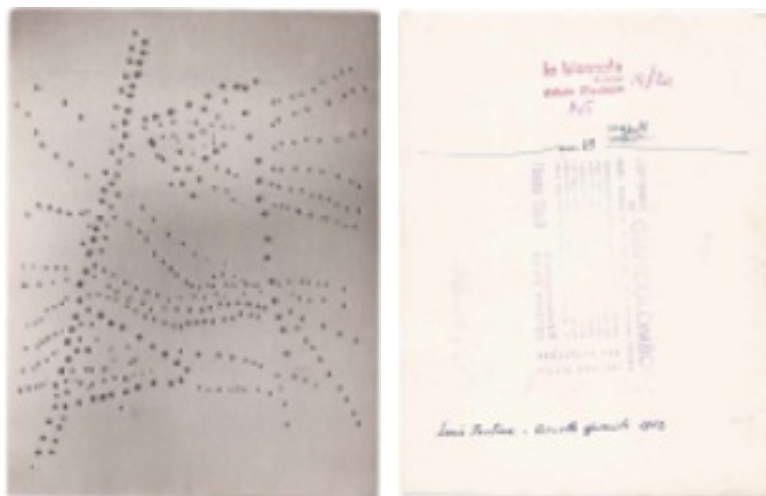
L'esercizio di stile espresso nell'allestimento delle immagini del secondo saggio dedicato allo scultore rumeno, *Colloqui con Brancusi*, colpisce per la scelta di fotografie che contribuiscono a disvelare la genesi della complessa produzione in serie dell'artista. Dopo una fotografia di ritratto, da lui stesso eseguita, il nostro sguardo scivola su di un'immagine evocativa del "complesso paesaggio" dello studio parigino di Brâncuși che rimanda inequivocabilmente alla vorticosità ed intenzionale produzione fotografica di scultura usata deliberatamente come strumento critico di appropriazione formale. Ancora, una fotografia dello studio, quale intima relazione con la sua opera, introduceva il lettore alla costante disseminazione delle sculture e allo "spaesamento forzato legato alla sua idea di ordinamento spaziale."⁷⁶⁵

⁷⁶⁵ "The photographs thematize Brancusi's serial production and reproductive dissemination of the sculptures, as well as the dematerialization and spatial disorientation associated with their display." (traduzione mia), PARET (1998), p. 102. Per un approfondimento su Brancusi e la fotografia verte lo studio di MOLA-TABART (2005). Rimando inoltre il lettore alla lettura del saggio di Elizabeth A. Brown, cfr. BROWN (1999) in KOSINSKI (1999) e ai commenti alle opere nel catalogo della mostra *Serra - Brancusi*. Cfr. WICK (2011). Si veda inoltre MARCOCI (2013), *Constantin Brancusi: The Studio as Groupe Mobile and the Photos Redieuses*, pp. 96-111; dello stesso autore *Sculpture in the Age of Photography*, cfr. MARCOCI (2013), pp. 38-69.



XXII. L'articolo di Göran Schildt, *Colloqui con Brancusi*, "la biennale di venezia"
n. 32, luglio-settembre 1958, pp. 22-23.

Apparato illustrativo



[Immagine 1 del testo]

Giancolombo

(1921-2005)

L'opera *Concetto spaziale* di Lucio Fontana

1952

Stampa fotografica ai sali d'argento su carta baritata; cm 18 x 24.

Al *recto* sul supporto iscrizione e timbri: "Lucio Fontana - Concetto spaziale 1952";

"mm. 63 *urgente*" (iscrizione a inchiostro)

"la biennale di venezia Rivista illustrata 145 19-20" (timbratura e iscrizione a pastello)

"Copyright by Giancolombo; Piazza Cavour n. 2 – Milano 228 – telefono 793-854 [...]"

parte della timbratura illeggibile.

"Please credit Giancolombo News Photo Esclusiva per l'Italia Mesi sei." (timbratura)

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista "La Biennale", Fotografie 1950-1969,
busta: rivista nn. 19-20



[Immagine V del testo]

Fotografia Giacomelli

L'opera *La miniera* di Emilio Vedova

1950

stampa fotografica ai sali d'argento; cm 20 x 16.

Al *recto* sul supporto iscrizione e timbri:

“la biennale di venezia Rivista illustrata n 4” (timbratura e iscrizione a pastello)

“Alfieri Editore Venezia” (timbratura)

“Fotografia Giacomelli San Moisè - Venezia” (timbratura)

“Foto Giacomelli” (iscrizione a inchiostro - grafia attribuita a Rodolfo Pallucchini)

“cm 113 retino 60” (iscrizione a inchiostro)

“EMILIO VEDOVA - LA MINIERA 1950 - 1” (iscrizione a pastello - la grafia può essere attribuita a Emilio Vedova)

La datazione presente nell'iscrizione e relativa alla didascalia

non necessariamente coincide con la data della ripresa fotografica.

“EMILIO VEDOVA: La miniera. L'opera esposta in questi giorni alla Galleria Viviano di New York

(42 East Street - New York 22) con altre 13 opere di Emilio Vedova quasi tutte

inedite. La stampa americana ne ha già parlato e la rivista Art News ha pubblicato

una fotografia. Il testo della presentazione è di Rodolfo Pallucchini.” (fascetta dattiloscritta

incollata sul supporto con annotazioni manoscritte a inchiostro – grafia di Elio Zorzi).

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969,

busta: rivista n. 4



[Immagine IX del testo]

Dino Jarach (Agenzia fotografica Interfoto)

(1914-2000)

Matisse al lavoro

Vence, marzo 1948

Stampa fotografica ai sali d'argento da negativo su lastra di vetro inv. 481390; cm 18 x 24.

Al *recto* sul supporto iscrizioni e timbri:

“481390” “La diffusione di questa foto alla stampa italiana ed estera è vietata senza autorizzazione scritta di “Interfoto” Riva Carbon 4092 - Venezia - Italia”

(il credito è presente anche in francese e inglese) (timbratura)

“1390” “Matisse” (iscrizioni a grafite)

Venezia, ASAC, Fototeca, album “Biennale 1948”



[Immagine X del testo]

Dino Jarach (Agenzia fotografica Interfoto)

(1914-2000)

Particolare da fotografia inv. 481390 (1948)

1955 ca.

Stampa fotografica ai sali d'argento; cm 32,2 x 13,2

Al *recto* sul supporto iscrizioni:

“Matisse” (iscrizione a inchiostro)

“13 Base” (iscrizione a grafite)

“Interfoto n 5” (iscrizione a inchiostro)

Sui margini in alto e in basso, annotazioni a grafite per stabilire il taglio della fotografia.

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista “La Biennale”, Fotografie 1950-1969, busta: rivista n. 26



[Immagine XI del testo]

Redazione della rivista “la biennale di venezia”

Menabò grafico dell'articolo *Papiers Découpés* di Giuseppe Marchiori

Riproduzione tipografica incollata su carta; cm 33 x 24

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 16



[Immagine XIII del testo]

Mario Dalla Costa e Wladimiro Dorigo

Menabò grafico dell'articolo di Umbro Apollonio *Lavoro di Viani*,

Tre riproduzioni tipografiche incollate su carta; cm 33 x 24

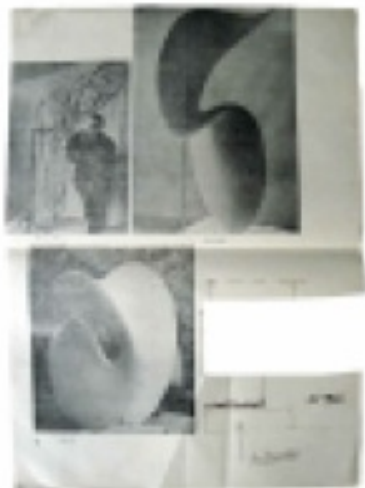
Sul supporto iscrizioni:

“Lavoro di Alberto Viani di Umbro Apollonio” (iscrizione a inchiostro di Mario Dalla Costa)

“bodoni nero tondo di alto e basso c. 12” (iscrizione a inchiostro di Wladimiro Dorigo)

“bodoni nero alto e basso c. 54 (espunto)” (iscrizione a inchiostro di Wladimiro Dorigo)

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 20



[Immagine XIV del testo]

Tipografia Carlo Ferrari e redazione della rivista “la biennale di venezia”

“Bozzone” di stampa dell'articolo di Umbro Apollonio *Lavoro di Viani*; cm 33 x 24

Sul supporto iscrizioni per lo spostamento di titolo e didascalia:

“didascalia” (iscrizione a inchiostro di Wladimiro Dorigo)

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, rivista “La Biennale”, sottoserie 4.13.1, manoscritti e dattiloscritti degli articoli 1950-1972, busta 20



[Immagine *XV* del testo]

Camerafoto

L'opera *Nudo* di Alberto Viani

Stampa fotografica gelatina bromuro d'argento da negativo 6056; cm 29 x 21

Data dell'assunzione fotografica: 2 maggio 1957

Al *recto* sul supporto iscrizioni:

Accorgimenti grafici per la messa in pagina e la riduzione della fotografia in modo regolare (a grafite)

Geometria della composizione e iscrizioni a grafite: "2 mm di filo bianco",

"1", "2", "205 mm", "165 mm"

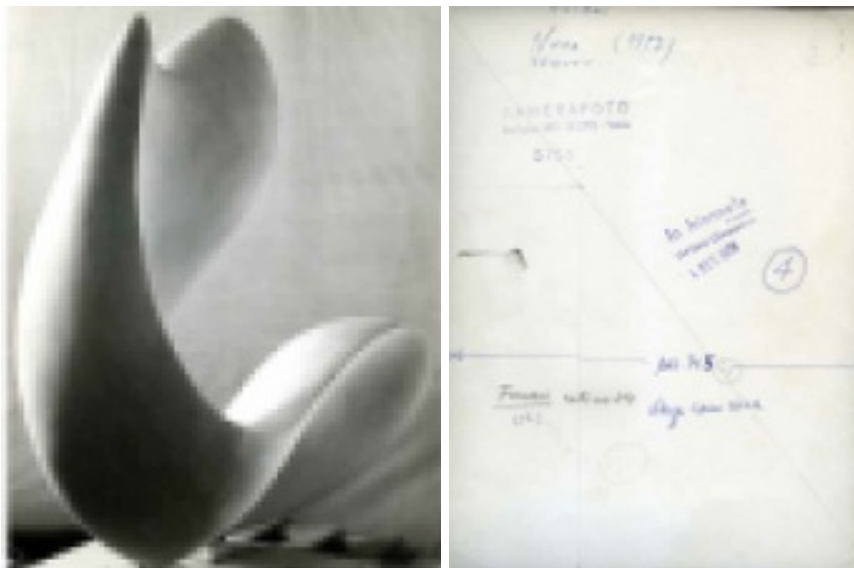
"Camerafoto Riva Carbon 4092 - Tel 27875 - Venezia" (timbratura)

"6056" (timbratura)

"la biennale di venezia rivista illustrata 4 set. 1958" (timbratura)

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista "La Biennale", Fotografie 1950-1969,

busta: rivista n. 31



[Immagine XVIII del testo]

Camerafoto

L'opera *Nudo seduto* di Alberto Viani

Stampa fotografica gelatina bromuro d'argento da negativo 5753; cm 27 x 21

Data dell'assunzione fotografica: 24 novembre 1953

Al recto sul supporto iscrizioni:

"VIANI", "NUDO SEDUTO" (a inchiostro)

Geometria della composizione e iscrizioni a grafite e inchiostro:

Accorgimenti grafici per la messa in pagina e la riduzione della fotografia in modo regolare (a grafite)

"4", "14.5 cm", "altezza come viene" (a inchiostro)

"Ferrari retino 54" (a grafite)

"Camerafoto Riva Carbon 4092 - Tel 27875 - Venezia" (timbratura)

"5753" (timbratura)

"la biennale di venezia rivista illustrata 4 set. 1958" (timbratura)

Venezia, ASAC, Fondo Storico, attività, sottoserie 4.13.3 rivista "La Biennale", Fotografie 1950-1969,
busta: rivista n. 31

Bibliografia

A

AGAZZI 2006

M. AGAZZI, 1946, *Alberto Viani e Sergio Bettini. Scultura e fotografia*, in N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 31-34.

AGAZZI 2007

M. AGAZZI, *Wladimiro Dorigo. Bibliografia scientifica di Wladimiro Dorigo*, in “Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di Storia delle arti e conservazione dei beni artistici Giuseppe Mazzariol”, Università Ca’ Foscari di Venezia, n. 19/20, 2005/2006, Roma - Viella, 2007, pp. 7-10.

AGOSTI 1996

G. AGOSTI, *Adolfo Venturi, Ulrico Hoepli e la storia dell’arte nazionale*, in S. VALERI (a cura di), *Adolfo Venturi e l’insegnamento della storia dell’arte*, atti del Convegno, Roma 14-15 dicembre 1992, Roma, Lithos 1996, pp. 20-38.

AGOSTI-CERIANA 1997

G. AGOSTI - M. CERIANA, *Le raccolte storiche dell’Accademia di Brera*, Firenze, Centro Di, 1997.

AGOSTI 1999

G. AGOSTI, *Una breve rassegna della diateca storica dell’Accademia di Brera*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 51-52.

ALFIER 2008

A. ALFIER, *La vendita di opere d’arte alle edizioni della Biennale di Venezia dal 1920 al 1942*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2008, pp.95-114.

ALINARI 1991

La Fratelli Alinari, gli archivi, i procedimenti a stampa degli Archivi Alinari, la fototeca, le nuove campagne fotografiche, la stamperia d’arte, la casa editrice, il museo, la biblioteca, gli strumenti della fotografia, l’immagine presentata e l’immagine custodita, le mostre fotografiche, Firenze, Pubblicazioni Alinari, 1991.

ALINARI 1992

Alinari colore. Le nuove campagne fotografiche a colori e gli archivi storici a colori, Firenze, Pubblicazioni Alinari, 1992.

ALINOVI-MARRA 1981

F. ALINOVI, C. MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981.

ALLOWAY 1968

L. ALLOWAY, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968.

ANGARAN 2009/2010

L. ANGARAN, *Cameraphoto. Indagine sull'attività dell'Agenzia fotografica. Venezia 1946-1987*, Tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici (relatore prof. A. Prandi) Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2009/2010.

APOLLONIO 1947

U. APOLLONIO, *Domenico Varagnolo*, in "Cronache Veneziane. Settimanale di vita e problemi cittadini", anno I, n. 1, 4 settembre 1947, p. 6.

APOLLONIO 1948

U. APOLLONIO, *La XXIV Biennale d'Arte di Venezia*, in "Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano", anno LIV, n. 7, luglio 1948, pp. 597-606.

APOLLONIO 1950

U. APOLLONIO, *Pittura italiana moderna. Idee per una storia*, Venezia, Neri Pozza, 1950.

APOLLONIO-ARGAN-MASCIOTTA 1960

U. APOLLONIO, G. C. ARGAN, M. MASCIOTTA (a cura di), *Cinque scultori d'oggi, Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Edizioni Minerva artistica, 1960.

ARCHIVIO CAMERAPHOTO

On line: <http://www.archiviocameraphoto.com>. Data di consultazione: 21 marzo 2014

ARCHIVIO COMUNALE DELLA CITTÀ DI VENEZIA

Fondo Fotografico Giacomelli. *On line*: <http://www.albumdivenezia.it>. Data di consultazione: 21 marzo 2014

ARCHIVIO GIANCOLOMBO

On line: <http://my.momapix.it/giancolombo/archive/it/1>. Data di consultazione: 21 marzo 2014

ARGAN-APOLLONIO-FALDI-MARCHIORI-VENTURI 1948

G. C. ARGAN, U. APOLLONIO, I. FALDI, G. MARCHIORI, L. VENTURI, *La XXIV Biennale di Venezia*, in "Ulisse", vol. II, fasc. IV, luglio 1948, pp. 691-756.

ARGAN-PONENTE 1959

G. C. ARGAN, N. PONENTE, *Italia*, in W. GROHMANN (a cura di), *L'Arte dopo il 1945, La pittura*, Colonia, M. DuMont Schauberg e Milano, Il Saggiatore, 1959, pp. 87-120.

ARGAN 1964

G. C. ARGAN, *Arte d'oggi nei musei*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, (catalogo della mostra), Venezia, Stamperia di Venezia, 1964, pp. 9-13.

ARGAN 1974

G. C. ARGAN, *Interventi di alcuni critici sui problemi della Biennale*, in "Le Arti", anno XXIV, n. 7/8, luglio - agosto 1974, pp. 27-30.

ARGAN 1986

G. C. ARGAN, *Il valore critico della stampa di traduzione*, in B. CONTARDI (a cura di), *Immagine e persuasione. Saggi sul Barocco*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 5-9.

ARNHEIM 1997

R. ARNHEIM, *The Two Authenticities of the Photographic Media*, in "Leonardo", vol. 30, n. 1, 1997, pp. 53-55.

ART NEWS 1950

UNESCO for duty-free art, in "ART NEWS", vol. XLIX, n. 5, september 1950, p. 7.

ASTARITA 2010

R. ASTARITA, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Milano, Jaca Book, 2010.

B

BACCI-FERRETTI-FILETI MAZZA 2009

G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2009.

BACCI 2009a

G. BACCI, *Le illustrazioni in Italia tra otto e novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009.

BACCI 2009b

G. BACCI, *Parole e figure: fotografia e testo tra le pagine di "Emporium" e "Il Secolo XX"*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2009, pp. 95-154.

BACCI 2012

G. BACCI, *Da Pinocchio a Harry Potter. 150 anni di illustrazione italiana dall'Archivio Salani 1862-2012* (catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 18 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013), Milano, Ariano Salani Editore, 2012.

BACCI 2013

G. BACCI, *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. Un progetto Futuro in Ricerca 2012*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 10/2013, Firenze, Fondazione Memofonte 2013, pp. 141-153. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.10/g.-bacci-diffondere-la-cultura-visiva-un-progetto-firb-per-l-arte-contemporanea-tra-archivi-rivis.html>

BANDERA 1999

M. C. BANDERA, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini, 1948-1956*, Milano, Charta, 1999.

BANDERA 2001

M. C. BANDERA, *Pallucchini Segretario generale della Biennale e il suo carteggio con Longhi*, in G. M. PILO (a cura di), *Una vita per l'arte veneta: atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, "Arte Documento", n. 8, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 128-149.

BANDERA 2012

M. C. BANDERA, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 75-92.

BANN 2011

S. BANN (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, (catalogo della mostra), Washington, National Gallery of Art, 2011.

BARBANTINI 1945

N. BARBANTINI, *Biennali*, Venezia, Il Tridente, 1945.

BARBANTINI 1954

N. BARBANTINI, *Il Museo orientale di Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954.

BARBERO 1997

L. M. BARBERO (a cura di), *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60*, (catalogo della mostra), Milano, Edizioni Charta, 1997.

BARBERO 1999

L. M. BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. L'Arte Italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, [1. ed. 1997], Cosenza, Fondazione Carical, 1999.

BARBERO 2006

L. M. BARBERO (a cura di), *Venezia 1948-1986 La scena dell'arte - fotografie da ArchivioArte Fondazione*, (catalogo della mostra), Milano, Skira, 2006.

BARBERO 2008

L. M. BARBERO (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, (catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre - 9 febbraio 2009), Milano, Mondadori-Electa, 2008.

BARONI-VITTA 2003

D. BARONI, M. VITTA, *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi, 2003.

BARRON BAILLY 2011

A. BARRON BAILLY, *Vetting the Canon: Galerie contemporaine, 1879-1884*, in S. BANN (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, (catalogo della mostra) Washington, National Gallery of Art, 2011, pp. 175-194.

BARTOLINI 1941

L. BARTOLINI, *La Mostra Cardazzo*, in "Punto. Mensile di lettere, arti e cultura", anno I, n. 1, giugno 1941, Milano Edizioni del Poligono pp. 26-30.

BARTOLINI 1948

L. BARTOLINI, *Il fallimento della pittura*, Ascoli Piceno, Società tipolitografica editrice, 1948.

BAZZONI 1962

R. BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso, 1962.

BECHERINI-POSSENTI 2002

C. BECHERINI, M. A. POSSENTI 2002, *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, (catalogo della mostra), Firenze, Alinari editori, 2002.

BECK LEMKE 2011

M. BECK LEMKE, *A Connoisseur's Canvas: The Photographic Collection of Clarence Kennedy*, in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di), *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, Roma, Carocci, 2012, pp. 323-334.

BELLI 1995

G. BELLI, *Millenovecentoquarantotto e dintorni*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 91-94.

BELLONI 1952

G. A. BELLONI, *Maestri vaganti, ispettori strani, diavolerie nelle Belle Arti e altre cose scolastiche. Discutendosi il bilancio della Pubblica Istruzione*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1952.

BELTRAMI 2002

C. BELTRAMI (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002.

BENJAMIN 1936

W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1936, traduzione italiana, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1970.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze, Electa, 1948.

BERGSTEIN 1992

M. BERGSTEIN, *Lonely Aphrodites: on the documentary photography of sculpture*, in "Art Bulletin", vol. 74, n. 3, settembre 1992, College Art Association, pp. 475-498.

BERGSTEIN 1995a

M. BERGSTEIN, "Evidences" Again: *Aron Siskind and the Modernist Documentation of Art*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 11, n. 2, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1995, pp. 121-134.

BERGSTEIN 1995b

M. BERGSTEIN, *Introductory Essay, "We May Imagine It": Living with Photographic Reproduction at the End of Our Century*, in H. E. ROBERTS (a cura di), *Art History through the Camera's Lens*, New York, Gordon and Breach publishers, 1995, pp. 3-36.

BERGSTEIN 1995c

M. BERGSTEIN, *The Artist in His Studio: Photography, Art, and the Masculine Mystique*, "Oxford Art Journal", vol. 18, n. 2, 1995, pp. 45-58.

BERTELLI 1979

C. BERTELLI, *Fotografia dell'arte*, in C. BERTELLI, G. BOLLATI (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 2, L'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 158-159.

BEZZOLA 2013

T. BEZZOLA, *From sculpture in photography to photography as plastic art*, in R. MARCOCI (a cura di), *The Original Copy. Photography of sculpture, 1839 to today*, The Museum of Modern Art, New York, 2013, pp. 28-35.

BIANCHI 2000

G. BIANCHI, *Cronologia - Bibliografie*, in M. G. MESSINA (a cura di), *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia* (catalogo della mostra), Ferrara, Pubblicazione Ferrara Arte, 1999, pp. 177-208.

BIANCHI 2003

G. BIANCHI, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: "La Biennale" ed "Evento"*, in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Ginevra-Milano, Skira, 2003, pp. 271-282.

BIANCHI 2006

G. BIANCHI, *Un cavallino come logo. La storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia, Cavallino, 2006.

BIANCHI 2007

G. BIANCHI, *Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia*, n. 16, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2007, pp. 67-79.

BIANCHI-BARADEL-MANZATO-DE GRASSI-PORTINARI-CASOTTO-ROMAGNOLO 2008
 G. BIANCHI, V. BARADEL, E. MANZATO, M. DE GRASSI, S. PORTINARI, E. CASOTTO, A. ROMAGNOLO, *Gallerie, mercato, collezionismo*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*. Tomo Secondo, Milano, Electa, 2008, pp. 537-626.

BIANCHI 2010

G. BIANCHI, *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia, Cicero editore, 2010.

BIANCHINO 2004

G. BIANCHINO, *Fotografia e grafica*, in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 613-628.

BIGNAMI 2008

S. BIGNAMI (a cura di), *"Aria d'Italia" di Daria Guarnati. L'arte della rivista intorno al 1940*, Ginevra-Milano, Skira, 2008.

BIGNAMI 2009

S. BIGNAMI, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in R. DE BERTI, I. PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario Monduzzi Editore, 2009, pp.591-624.

BIGNAMI-RUSCONI 2014

S. BIGNAMI, G. RUSCONI (a cura di), *Gli anni trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Milano - Udine, Mimesis edizioni, 2014.

BILL 2002

M. BILL, *L'arte della stampa*, "Domus", n. 811, gennaio 1999, Milano, Editoriale Domus, 2002.

BINAZZI 2013

M. BINAZZI, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013*, in B. CINELLI, T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, in "Studi di Memofonte. Rivista online semestrale", n. 11 a. 2013, Firenze, Fondazione Memofonte, 2013, pp. 178-197. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/m.-binazzi-la-lamentatrice-di-franco-pinna.html>

BIZZOTTO 1999

F. BIZZOTTO, *La pubblicitaria degli anni Cinquanta: frammenti di cronaca e critica*, in M. G. MESSINA (a cura di), *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia* (catalogo della mostra), Ferrara, Pubblicazione Ferrara Arte, 1999, pp. 53–67.

BLACKWELL 1998

L. BLACKWELL, *I caratteri del XX Secolo, l'evoluzione del lettering dall'Espressionismo a oggi*, Milano, Leonardo Arte, 1998.

BOHRER 2002

F. N. BOHRER, *Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History*, in E. MANSFIELD (a cura di), *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, London, Routledge, 2002, pp. 246-259.

BOLTIN 1988

L. BOLTIN, *reviewing How to Photograph Works of Art by Sheldon Collins*, in “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, vol. 5, n. 1, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1988, pp. 41-42.

BONETTI 2013

M. F. BONETTI, *Il collezionismo fotografico nelle istituzioni: una necessità o una scelta?* in F. FAETA, G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*. (atti del Convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia, Noto, 7-8 ottobre 2010), Roma-Messina, Corsico Edizioni, 2013, pp. 53-62.

BORDINI 2007

S. BORDINI, *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in “DATA”*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, (atti del Convegno Milano, Università del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 501-508.

BOTTAI 1941

G. BOTTAI, *Fronte dell'Arte*, in “Punto. Mensile di lettere, arti e cultura”, anno I, n. 1, giugno 1941, Milano, Edizioni del Poligono, pp. 2-4.

BOTTINELLI 2009

S. BOTTINELLI, *La divulgazione della storia dell'arte in Italia dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta. L'ultimo “Emporium” (1946-1964)*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2009, pp. 555-587.

BOTTINELLI 2011

S. BOTTINELLI, *“seleArte” (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011.

BOURDIEU 1965

BOURDIEU, *La fotografia*, [1965]. Firenze, Guaraldi, 1972, (titolo originale: *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965).

BRANDANI 2013

C. BRANDANI, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta*, in B. CINELLI, T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, in “Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale”, n. 11 a. 2013, Firenze, Fondazione Memofonte, 2013, pp. 100-121. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/c.-brandani-la-trasformazione-dei-modelli-autoriali-nelle-riviste-di-fotografia-negli-anni-50.html>

BRANZAGLIA 2003

C. BRANZAGLIA, *Comunicare con le immagini*, Milano, Mondadori, 2003.

BRANZI 1948

S. BRANZI, *La XXIV Biennale di Venezia*, in “Carro Minore”, a. III, nn. 5-7, maggio-luglio 1948, pp. 179-272.

BRAUN 2008

M. BRAUN, *The trame des images: Histoires de l'illustration photographique*, (by André Gunther and Thierry Gervais), in “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, vol. 24, n. 4, Abingdon, Routledge, 2008, pp. 400-405.

BROWN 1971

M. W. BROWN, *The History of Photography as Art History*, in “Art Journal”, vol. 31, n. 1, autunno 1971, pp. 31-36.

BROWN 1999

E. A. BROWN, *Brancusi's Photographic In-sights*, in D. KOSINSKI (a cura di), *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, (catalogo della mostra, San Francisco, Dallas, Bilbao del 1999-2000), New Haven London, 1999, pp. 264-285.

BRUNETTA-ZOTTI MINICI 2014

G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014.

BUCKLEY 2006

L. BUCKLEY, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 22, n. 2, June 2006, Abingdon, Routledge, pp. 171-175.

BUDILLON PUMA 1995

P. BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi: 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995.

C

CACCIA 2013

P. CACCIA (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Milano, Franco Angeli, 2013.

CALLEGARI-GABRIELLI 2009

P. CALLEGARI, E. GABRIELLI (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere*, Milano, Skira, 2009.

CALVESI 1995

M. CALVESI, *Le Biennali dell'avanguardia*, in J. CLAIR, D. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 95-102.

CALVESI 1997

M. CALVESI, *Prefazione*, in S. VALERI (a cura di), *La memoria riprodotta*, Roma 1997.

CALZINI 1931

R. CALZINI, *Ricordo di Vittorio Pica*, in "Poligono". Rivista internazionale d'arte, a. V, n. 2, febbraio 1931, pp. 106-108.

CAPANO 2002

L. CAPANO, *Il museo e gli artisti contemporanei*, in A. NEGRI (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 99-116.

CARAFFA 2009

C. CARAFFA, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin – München, Deutscher Kunstverlag, 2009.

CARAFFA 2011

C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2011.

CARAFFA-SERENA 2012

C. CARAFFA, T. SERENA, *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, “Ricerche di Storia dell’arte”, n. 106, Roma, Carocci, 2012.

CARAFFA 2012

C. CARAFFA, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di), *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, n. 106, Roma, Carocci, 2012, pp. 37-52.

CARDINALI 1992

M. CARDINALI, *Adolfo Venturi e la fotografia per “...un metodo più corretto, più fino e più sicuro”*, in S. VALERI (a cura di), *Adolfo Venturi e l’insegnamento della storia dell’arte*, (catalogo della mostra), Roma, Tipografia Albanese, 1992, pp. 80-86.

CARRIERI 1990

R. CARRIERI, *Giovanni Scheiwiller libraio, editore, critico d'arte 1889-1965*, Milano, Libri Scheiwiller, 1990.

CASADORO 2006

E. CASADORO (a cura di), *“Flavia Paulon è il Festival”*, Fondazione La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 2006.

CASINI 2010

T. CASINI, *Ragghianti. Fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in “Predella”, anno X, n. 2, 2010, pp. 277-297. *On line*: http://www.predella.it/archivio/indexe6bf.html?option=com_content&view=article&id=114&catid=60&Itemid=88

CASINI 2011

T. CASINI, *La mano “parlante” dell’artista*, in “Predella”, n. 3, 2011, pp. 25-37. *On line*: http://www.predella.it/archivio/index1168.html?option=com_content&view=article&id=167:la-mano-parlante-dellartista&catid=65:nd-29-titolo-del-numero&Itemid=94

CASTAGNOLI-ITALIANO-MATTIROLO 2007

P. G. CASTAGNOLI, C. ITALIANO, A. MATTIROLO (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte* (catalogo della mostra), Milano, Mondadori Electa, 2007.

CASTELLANI 2002

A. CASTELLANI, *Alcune considerazioni sulle tendenze espositive a Venezia nei primi anni sessanta*, in C. BELTRAMI (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 97-108.

CASTELLANI 2004

A. CASTELLANI, *Il rinnovamento della pittura nel secondo dopoguerra: la personale di Pollock del 1950*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, n. 13, (atti della giornata di studio alla Fondazione Querini Stampalia 12 dicembre 2003), Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2004, pp. 75-82.

CASTELLANI 2006

A. CASTELLANI, *Venezia 1948-1968. Politiche espositive tra pubblico e privato*, Padova, Cluep, 2006.

CASTELLANI 1997

F. CASTELLANI, *"L'éclat de la lumière, le luxe de la couleur". Un itinerario nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento*, in A. BETTAGNO (a cura di), *Venezia da stato a mito*, (catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Cini, 30 agosto-30 novembre 1997), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1997, pp. 134-145.

CASTELLANI 2010

F. CASTELLANI, *Keywords on la biennale: the strategies of a journal in the Rodolfo Pallucchini years*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, et. al. Edizioni, 2010, pp. 179-186.

CASTELLANI 2012

F. CASTELLANI, *Posizione di Matisse*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 157-166.

CAVALLI 2005

L. CAVALLI, *Un'età dell'oro dell'editoria italiana*, in *Anni Cinquanta. La nascita della creatività italiana*, (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 marzo-3 luglio 2005, Milano, Artificio Skira, 2005, pp. 51-55.

CAVANNA 2012

P. CAVANNA, *Mostrare i documenti: una questione diplomatica*, in “L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, nuova serie, anno IX, n. 9, dicembre 2012, pp.175-193.

CELANT 1993

G. CELANT (a cura di), *Ugo Mulas*, (catalogo della mostra), Milano, Motta, 1993.

CERIANA-FLORE 1999

M. CERIANA, E. FLORE, *La Fototeca della Pinacoteca di Brera*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 1999, pp. 61-62.

CERIANA 2000

M. CERIANA, *Un ritratto di gruppo: i fondatori del “ricetto fotografico”*, in M. MIRAGLIA, M. CERIANA (a cura di), *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000, pp. 22-35.

CESANA 2009

R. CESANA, *I cataloghi di un editore bibliografo*, in A. CADIOLI, A. KERBAKER, A. NEGRI (a cura di), *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Skira, 2009, pp. 233-243.

CESCHIN 2001

D. CESCHIN, *La voce di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

CESTELLI GIUDI 2001

B. CESTELLI GUIDI, *Genesi e ricezione internazionale de “L'Arte dei Bambini” di Corrado Ricci (1887)*, in A. EMILIANI, D. DOMINI (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, (atti del Convegno, Ravenna 27-28 settembre 2001), Ravenna, Longo Editore, 2001, pp. 29-49.

CHINI 1969

R. CHINI, *La fotologia: metodi, problemi e prospettive*, in “la biennale di venezia”, n. 64-65, gennaio-giugno 1969, pp. 70-80.

CHINI 2003

R. CHINI, *Sul fotoracconto*, in C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003, pp. 77-81.

CINELLI-SERENA 2013

B. CINELLI, T. SERENA, *Editoriale*, in B. CINELLI, T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 11 a. 2013, Firenze, Fondazione Memofonte, 2013, pp. 1-2. *On line*: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/XI_2013_SALZA.pdf

CIOFFI-ROVETTA 2007

R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, (atti del Convegno, Milano 30 novembre – 1 dicembre 2009), Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Vita e Pensiero, 2007.

CIOLI 2011

M. CIOLI, *Il Fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2011.

CLAIR-ROMANELLI 1995

J. CLAIR, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, (catalogo della mostra, 46^a Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Palazzo Ducale – Appartamenti del Doge – e alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), Milano, Fabbri Editori, 1995.

CODELL 2010

J. F. CODELL, "Second Hand Images": *On Art's Surrogate Means and Media - Introduction*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 26, n. 3, September 2010, Abingdon, Routledge, pp. 3-9.

COLIN 2004

G. COLIN, *La tirannia della visione, Fotografia, informazione, ambiguità*, in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 685-697.

COLLICELLI CAGOL 2001

S. COLLICELLI CAGOL, *Le Grandi Esposizioni di Venezia tra il 1950 e il 2000 da Palazzo Grassi alla Biennale di Venezia*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento* vol. II, Milano, Electa Mondadori, 2001, p. 699.

COLLICELLI CAGOL 2008

S. COLLICELLI CAGOL, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, (prefazione di Nico Stringa), Padova, Il Poligrafo, 2008.

COLLIN 1985

S. COLLIN, *How to Photograph Works of Art*, Nashville, AASLH Press, 1985.

COLOMBO 2003

C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003.

COLOMBO 2005

C. COLOMBO, *Nuovi linguaggi per un paese antico*, in *Anni Cinquanta. La nascita della creatività italiana*, (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 marzo-3 luglio 2005, Milano, Artificio Skira, 2005, pp. 323-418.

COLOMBO 2006

C. COLOMBO, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 69-86.

COLOMBO 2011

D. COLOMBO, “*Arti Visive*” e *Ann Salzman: un ponte tra Italia e America sulla scena artistica degli anni Cinquanta*, in “L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, nuova serie, anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 87-108.

COMUNE DI VENEZIA-PROVINCIA DI VENEZIA 1957

Atti del Convegno di studio sulla Biennale, Venezia, Ca' Loredan, 13 ottobre 1957, Venezia, Arti Grafiche Sorteni, 1957.

CONTINI 2006

F. CONTINI, *Franco Contini*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2006.

CORTELLAZZO-ZOLLI 1979

M. CORTELLAZZO - P. ZOLLI, *Il Dizionario Etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979.

CORTI-GIOFFREDI SUPERBI 1995

L. CORTI, F. G. SUPERBI, *Fotografia e fotografie negli archivi e nelle fototeche*, Firenze, Edizioni Regione Toscana, 1995.

CORTI 1999

L. CORTI, *Specchi con memoria delle arti*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini, Fotografie e raccolte fotografiche*, vol. I, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 57-61.

CORTI 2007

L. CORTI, *Girare il mondo con le fotografie, on line*: <http://www.comune.siena.it/main.asp?id=6310>.

CORTI 2010

L. CORTI, *Fototeche diversamente istituzionali*, in A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti limitrofi*, (atti della giornata di studio Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 85-92.

COSTA 1995

A. COSTA, *Carlo Ludovico Ragghianti. I critofilm d'arte*, Udine, Campanotto, 1995.

COSTANTINI 1990

P. COSTANTINI, «*La Fotografia Artistica*» 1904-1917. *Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

CURLEY 2012

J. J. CURLEY, *Bad Manners: A 1944 Life Magazine "Picture of the Week"*, in "Visual Resources, An International Journal of Documentation", vol. 28, n. 3, September 2012, Taylor & Francis, pp. 240-262.

CURWEN 1963

H. CURWEN, *Processes of Graphic Reproduction in printing*, Londra, Faber and Faber Limited, 1963, (Prima edizione 1949).

CURTI-DOLFI AGOSTINI 2010

D. CURTI, S. DOLFI AGOSTINI (a cura di), *Collezione Fotografia. Il mercato delle immagini*, Roma, Contrasto, 2010.

CUZIN-DUPUY 1993

J. P. CUZIN, A. M. DUPY (a cura di), *Copier créer. De Turner a Picasso. 300 oeuvres inspirees par les maitres du Louvre*, Musée du Louvre, Paris, 25 avril-26 juillet 1993, Parigi, Réunion des musées nationaux, 1993.

D

D'ANGELO 2013

L. D'ANGELO, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù, 1950-1970*, in B. CINELLI - T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, in "Studi di Memofonte, Rivista on-line semestrale", n. 11 a. 2013, Firenze, Fondazione Memofonte, 2013, pp. 65-81. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/1.-d-angelo-ri-costruire-l-italia-attraverso-l-immagine-degli-artisti-il-caso-di-giacomo-manz.html>

D'AUTILIA 2005

G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.

D'AUTILIA 2012

G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

D'AUTILIA 2013

G. D'AUTILIA, *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di conoscenza visiva: il caso italiano*, in F. FAETA, G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, (atti del Convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia, Noto, 7-8 ottobre 2010), Roma-Messina, Corsico Edizioni, 2013, pp. 9-22.

D'AUTILIA 2014

G. D'AUTILIA, *Fotografia: storia e storie*, in G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 117-128.

DA TOS-FONTANIN 2007

V. DA TOS, R. FONTANIN, *Il fondo dei Periodici Rari della Biennale di Venezia. Catalogo e spoglio*, Fondazione la Biennale di Venezia, ASAC strumenti n. 4, Venezia, Stampa Grafiche Veneziane, 2007.

DAL CANTON 1982

G. DAL CANTON, *Umbro Apollonio: un critico militante e le sue occasioni*, in *13. Biennale internazionale del bronretto piccola scultura*, (catalogo della mostra), Padova, Pubblicazione Padova, 1982, pp. 1-4.

DAL CANTON 1986

G. DAL CANTON, *Testimonianze per Umbro Apollonio Conservatore dell'Archivio Storico della Biennale (1949-1972)*, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1986.

DAL CANTON 2000

G. DAL CANTON, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti*, in M. G. MESSINA (a cura di), *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia* (catalogo della mostra), Ferrara, Pubblicazione Ferrara Arte, 1999, pp. 33-50.

DAL CANTON 2001

G. DAL CANTON, *Fra attiva partecipazione al "rinnovamento della cultura artistica italiana" e "collaudo della propria sensibilità": Pallucchini e l'arte contemporanea*, in G. M. PILO (a cura di), *Una vita per l'arte veneta: atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, "Arte Documento", n. 8, Monfalcone, Edizioni Laguna, 2001, pp. 119-127.

DAL CANTON 2003

G. DAL CANTON, *Riviste d'arte a Venezia negli anni sessanta: "la biennale di venezia" e "la vernice"*, in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Ginevra – Milano, Skira, 2003, pp. 271-282.

DAL CANTON 2007

G. DAL CANTON, *Arti visive e critica nelle pagine del "verri"*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, (atti del Convegno, Milano, Università del Sacro Cuore, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 489-499.

DAL CANTON 2012

G. DAL CANTON, *Gli scritti di Rodolfo Pallucchini sull'arte contemporanea*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 157-166.

DAMI 1997

K. DAMI (a cura di), *Cameraphoto. Venezia 1946-1976*, Brescia, Edizioni del Museo, 1997.

DAMI 2008

K. DAMI (a cura di), *Cameraphoto. Il volto del Novecento. Arte, Cinema e Spettacolo alla Biennale e al Festival di Venezia, 1946-1976*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

DATE-HAMBER 1990

C. DATE, A. HAMBER, *The Origin of Photography at the British Museum, 1839-1860*, "History of photography", volume 14, n. 4, october - december 1990, pp. 309-325.

DE BERTI-PIAZZONI 2009

R. DE BERTI, I. PIAZZONI, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di ACME, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, Monduzzi Editoriale S.r.l., 2009.

DE BERTI 2014

R. DE BERTI, *“La settimana del mondo su un metro quadrato di carta”*: la fotografia in *“Il Secolo Illustrato” tra la fine degli anni venti e gli anni trenta*, in G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 129-154.

DE FONT-RÉAULX-BOLLOCH 2006

D. DE FONT RÉAULX, J. BOLLOCH, *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, Milano, 5 Continents Editions, 2006.

DE GRASSI 2012

M. DE GRASSI, *Pallucchini a Trieste: occasioni mancate*, in “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 117-128.

DE LORENZI 2010

G. DE LORENZI, *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma, Gangemi, 2010.

DE MARCHIS 1982

G. DE MARCHIS, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*. Vol. III, Torino, Einaudi, 1982, pp. 553-625.

DE MARCHIS 2005

G. DE MARCHIS, *Album di viaggio in quarant'anni di arte italiana: 1960-2000*, Torino, Allemandi, 2005.

DE PAZ 1989

A. DE PAZ, *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1989.

DE SABBATA 2006

M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, FORUM-Editrice Universitaria Udinese srl, 2006.

DEL GRANDE 2007

R. DEL GRANDE, *Enrico Cattaneo. Atti critico-fotografici*, in A. DEL PUPPO, G. SIRCH (a cura di), *Palinsesti 2007. Dimensione e territorio variabili. Forme della scultura*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2007, pp. 143-156.

DEL GRANDE 2012

R. DEL GRANDE, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, in F. FERGONZI, A. DEL PUPPO (a cura di), "Studi di Memofonte", n. 9, anno 2012, Firenze, Fondazione Memofonte, pp. 3-37. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.9/r.-del-grande-su-enrico-cattaneo.-casi-di-studio-dallarchivio-di-un-fotografo-darte-milanese.html>

DEL GRANDE 2014

R. DEL GRANDE, *L'immagine dell'arte in Italia negli anni Sessanta. La documentazione fotografica dell'arte contemporanea. Il circuito milanese tra il 1959 e il 1968 negli archivi di tre fotografi professionisti*, tesi di Dottorato, (relatore, prof. A. Del Puppo), Università degli Studi di Udine, 2014.

DEL MONTE 2007-2008

M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del cinema di Venezia*, tesi di Dottorato, (tutor prof. G. Barbieri), Dottorato di ricerca in Storia antica e archeologia, storia dell'arte, XXII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2007-2008.

DEL PUPPO 1998

A. DEL PUPPO, *La seconda stagione di Ca' Pesaro*, in G. DAL CANTON, V. BARADEL (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, n. 4, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 1998, pp. 27-49.

DEL PUPPO 2002

A. DEL PUPPO, *Venezia anni Quaranta. Le grandi manovre*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, undicesimo numero, (atti della giornata di studio alla Fondazione Querini Stampalia, novembre 2001), Venezia, Grafiche veneziane, 2002, pp. 85-96.

DEL PUPPO 2012

A. DEL PUPPO, *La biblioteca del novecentista*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 167-174.

DERRIDA 1995

J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996, (Prima Ed. *Mal d'archive un impression freudienne*, Paris, Edition Galilée, 1995).

DESOLE 2014

A. P. DESOLE, *Il ruolo della fotografia nella "battaglia per il moderno"*, in G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 155-174.

DICORATO 1953

G. DICORATO, *Il primo costruttore italiano di rotative rotocalcografiche*, in "Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica", a. VI, n. 3, giugno 1953, pp. 23-25.

DI MARTINO 1995

E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia: 1895-1995, cento anni di arte e cultura*, Milano, Mondadori Editore, 1995.

DI MARTINO 2003

E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003*, Torino, Papiro Arte 2003.

DI MARTINO 2008

E. DI MARTINO (a cura di), *Venezia e il secolo della Biennale: dipinti, vetri e fotografie dalla collezione della Fondazione Venezia*, Torino, Fondazione di Venezia, Umberto Allemandi Editore 2007, catalogo della mostra Palazzo della Ragione, Verona, 15 marzo – 29 giugno 2008.

DI NATALE 2014

G. DI NATALE, *La (s)fortuna di Matisse in Italia, 1910-1954*, in I. MONOD-FONTAINE (a cura di), *Matisse La Figura La forza della linea, l'emozione del colore*, (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 22 febbraio -15 giugno 2014), Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2014, pp. 67-85.

DI STEFANO 2008-2009

C. DI STEFANO, *Il Fascismo e le Arti Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, tesi di Laurea specialistica, (relatore A. Vettese), Università IUAV di Venezia, A.A. 2008-2009.

DOLZANI 2001

F. DOLZANI, *L'immagine emancipata. Fotografia in mostra a Venezia dagli anni cinquanta alla fine del secolo*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento Vol. II*, Milano, Electa - Mondadori, 2001, pp. 489-498.

DOLZANI 2002

F. DOLZANI, *Ferruccio Leiss, fotografo d'arte e d'architettura*, in C. BELTRAMI (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 87-96.

DOLZANI 2004

F. DOLZANI, *La Biennale e la fotografia*, in S. COLLICELLI CAGOL, F. CANCELLIER (a cura di), *50. Biennale Revisited*, Venezia, Mazzanti, 2004, pp. 203-207.

DOLZANI 2006

F. DOLZANI, *Venezia 1952-1963: dalle mostre internazionali alle biennali di fotografia*, in N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 117-124.

DOLZANI 2007-2008

F. DOLZANI, *CAMERA, Revue mensuelle internationale del la photographie et du film, 1953-1975: gli anni di Romeo Martinez*, tesi di Dottorato, (relatore Prof. N. Stringa), Dottorato di ricerca in Storia antica e archeologia, storia dell'arte, XXII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2007/2008.

DOLZANI 2008

F. DOLZANI, *L'immagine emancipata. Fotografia in mostra a Venezia dagli anni cinquanta alla fine del secolo*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*. Tomo Secondo, Milano, Electa Mondadori, 2008, pp. 489-498.

DONAGGIO 1988

A. DONAGGIO, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, inserto redazionale in "Art Dossier" allegato al n. 26, luglio-agosto, Firenze, Giunti, 1988.

DORFLES 1951

G. DORFLES, *Arte e tecnica nella società moderna*, in "aut aut. Rivista di filosofia e di cultura", n. 3, maggio 1951, Torino, Taylor Editore, 1951, pp. 240-242.

DORFLES 1954

G. DORFLES, *Creazione e interpretazione*, in "aut aut. Rivista di filosofia e di cultura", n. 20, marzo 1954, Torino, Taylor Editore, 1954, pp. 135-138.

DORFLES 1956

G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto e la fruizione estetica*, in "aut aut. Rivista di filosofia e di cultura", n. 32, marzo 1956, Torino, Taylor Editore, 1956, pp. 127-138.

DORFLES 1963

G. DORFLES, *Per un'estetica fotografica*, in "la biennale di venezia", n. 50-51, dicembre 1963, pp. 23-31.

DORFLES 1965

G. DORFLES, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino, Einaudi, 1965.

DORFLES 1967

G. DORFLES, *Appunti per un'estetica fotografica* [1967], in C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003, pp. 33-37.

DORFLES 1976

G. DORFLES, *Fotografia e pubblicità nella società contemporanea* [1976], in C. MARRA (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 81-83.

DORFLES 2009

G. DORFLES, *Arte e comunicazione*, Milano, Mondadori Electa, 2009.

DORFLES 2010

G. DORFLES, *Inviato alla Biennale. Venezia: 1949-2009*, Milano, Libri Scheiwiller, 2010.

DORIGO 1973

W. DORIGO, *Le edizioni della Biennale di Venezia*, in Fondazione Giorgio Cini (a cura di), *Venezia Città del libro. Cinque secoli di editoria veneta e mostra dell'editoria italiana*, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore 2 settembre - 7 ottobre 1973, Fondazione Giorgio Cini, 1973, pp. 52-53.

DORIGO 1975

W. DORIGO, *Leggi e decreti concernenti la Biennale di Venezia*, in *Annuario 1975. Eventi del 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, pp. 711-715.

DORIGO 1975

W. DORIGO, *Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1975, p. 707.

DORIGO 1975

W. DORIGO, *L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Storia, situazione, prospettive*, in *Annuario 1975. Eventi del 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, pp. 698-706.

DORIGO 1976

W. DORIGO, *L'Archivio storico delle arti contemporanee a Ca' Corner della Regina*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1976.

DORIGO 1977

W. DORIGO, *Attività dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee*, in *Annuario 1977. Eventi 1976*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977, pp. 489-517.

DRAGONE 1978

P. DRAGONE, *La conoscenza dell'opera d'arte attraverso la sua riproduzione fotografica*, in "Il Diaframma", n. 238, 1978, pp. 9-12.

DURANTE 2006

L. DURANTE, *Le mostre all'estero della Biennale di Venezia*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, quindicesimo numero, (atti della giornata di studio Museo Civico di Rovereto, dicembre 2005), Venezia, Europrint, 2006, pp. 91-101.

DURANTE 2012

L. DURANTE, *Le mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 93-116.

E

EATON 2002

H. EATON, *reviewing Transforming Images: How Photography Complicates the Picture by Barbara Savedoff*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 18, n. 4, Abingdon, Routledge, 2002, pp. 318-321.

ECO 1973

U. ECO, *Introduzione*, in P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, Milano, Fabbri, 1973.

EDWARDS-HART 2004

E. EDWARDS, J. HART, *Introduction. Photographs as objects*, in *Photographs objects histories*, 2004, pp. 1-15.

EDWARDS-HART 2012

E. EDWARDS, J. HART, *La biografia di una scatola di fotografie "etnografiche"*, in n. C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di), *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, Roma, Carocci, 2012, pp. 25-36.

ELECTA 2007

L'arte di rappresentare l'arte. The art of representing art, Milano, Electa, 2007.

EMILIANI-DOMINI 2001

A. EMILIANI, D. DOMINI (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, (atti del Convegno di Studi, Ravenna 27-28 settembre 2001), Ravenna, Longo Editore, 2001.

EMMER 1951

C. EMMER, *Ho fotografato i capolavori*, in "Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica", anno IV, n. 6, dicembre 1951, pp. 13-15.

EMPORIUM RIVISTA MENSILE D'ARTE E DI CULTURA 1948

La XXIV Biennale di Venezia, in "Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura", anno LIV nn. 7-8. vol. CVIII luglio-agosto, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

EMPORIUM RIVISTA MENSILE D'ARTE E DI CULTURA 1950-1951

"Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura", dal fascicolo LVI, n. 1 - 1950 vol. CXI-CXII al fascicolo LVII, vol. CXVI, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1951.

F

FABI 2013

C. FABI, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi*, in B. CINELLI, T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, in "Studi di Memofonte", Rivista *on-line* semestrale, n. 11 a. 2013, Firenze, Fondazione Memofonte, 2013, pp. 24-45. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/c.-fabi-divulgazione-della-scultura-nel-secondo-dopoguerra.html>

FAGIOLO DELL'ARCO 1991

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Letteratura artistica. Documenti del Novecento in Italia*, (catalogo della mostra), Milano, Fabbri Editore, 1991.

FALCHETTI PEZZOLI-GINEX 1999

D. FALCHETTI PEZZOLI, G. GINEX, *Biblioteca Nazionale Braidense*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini, Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 1999, pp. 53-55.

FALCONE 2006

U. FALCONE, *Gli Archivi e l'archivistica nell'Italia fascista, storia e teoria e legislazione*, Udine, Forum, 2006.

FAETA-FRAGAPANE 2013

F. FAETA - G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, (atti del Convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia, Noto 7-9 ottobre 2010), Roma – Messina, Corsico Edizioni, 2013.

FAVARO 2006

A. FAVARO (a cura di), *Guida ai fondi fotografici del Veneto*, Regione del Veneto, Canova, 2006.

FAWCETT 1983

T. FAWCETT, *Visual Facts and the nineteenth century art lecture*, in “Art History”, vol. 6, n. 4, 1983, Blackwell Publishing Limited, pp. 442-460.

FAWCETT 1986

T. FAWCETT, *Graphic versus photographic in the Nineteenth-Century reproduction*, in “Art History”, vol. 9, n. 2, Blackwell Publishing Limited, pp. 185-212.

FAWCETT 1987

T. FAWCETT, *Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century*, in “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, vol. 4, n. 1, Spring 1987, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1987, pp. 3-9.

FAWCETT 1988

T. FAWCETT, *Pygmalion photographe: la sculpture devant la caméra, 1844-1936*, Book Reviews, in “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, vol. 4, n. 4, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1988, pp. 407-409.

FAWCETT 1995

T. FAWCETT, *Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century*, in H. E. ROBERTS (a cura di), *Art History through the Camera's Lens*, New York, Gordon and Breach publishers, 1995, pp. 59-88.

FEININGER 1954

A. FEININGER, *Il libro della fotografia. Tecnica e applicazione* [1954], Torino, Aldo Garzanti Editore, 1961, [Prima edizione, *Successful Photography*, 1954].

FERGONZI 1993

F. FERGONZI, *La critica militante*, in C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento*, Tomo Secondo 1945-1990, Milano, Electa, 1993, pp. 568-591.

FERGONZI 1996a

F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, vol. I, Pisa, Servizio Stamperia Scuola Normale Superiore, 1996.

FERGONZI 1996b

F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, vol. II, Pisa, Servizio Stamperia Scuola Normale Superiore, 1996.

FERGONZI 2003

F. FERGONZI (a cura di), *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo scientifico, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Milano, Skira, 2003.

FERGONZI 2006

F. FERGONZI, *Maraini e la musa dell'uniformità*, in M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, FORUM-Editrice Universitaria Udinese srl, 2006, pp. 9-11.

FERRARIS 2009

M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari 2009.

FERRETTI-CONTI-SPALLETTI 1985

M. FERRETTI, A. CONTI, E. SPALLETTI, *La documentazione dell'arte*, in W. SETTIMELLI, F. ZEVI, (a cura di) *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Fratelli Alinari Editrice, 1985, pp. 101-174.

FERRETTI 1985

M. FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione*, in M. FERRETTI, A. CONTI, E. SPALLETTI (a cura di), *La documentazione dell'arte*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Fratelli Alinari Editrice, 1985, pp. 101-128 (Prima edizione 1977).

FERRETTI 2003a

M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, in "Ricerche di storia dell'arte". *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, n. 79, Roma, Carocci Editore, 2003, pp. 39-59.

FERRETTI 2003b

M. FERRETTI, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in A. C. QUINTAVALLE, M. MAFFIOLI (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi a Firenze, 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 2003, pp. 217-238.

FERRETTI 2003c

M. FERRETTI, *Memoria dei luoghi e luoghi della memoria nella riproduzione d'arte (Per una mostra del 1980 in Emilia Romagna)*, in I. ZANNIER (a cura di), "Fotologia. Studi di storia della fotografia", collana del Museo di storia della fotografia Fratelli Alinari, vol. 2324, anno 2003, Firenze, Fratelli Alinari, pp. 3-11.

FERRETTI 2009

M. FERRETTI, *Un "archivio di cognizioni" visive*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 2009. pp. VII-XXXVIII.

FEZZI 1974

E. FEZZI, *Intervista a Umbro Apollonio*, in "Le Arti", anno XXIV, n. 7/8, luglio - agosto 1974, pp. 21-24.

FILETI MAZZA 2009

M. FILETI MAZZA, *"Emporium" esplorato: una banca dati tra testo e immagini*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 1-18.

FILIPPIN (studio in corso)

S. FILIPPIN, *La riproduzione delle opere d'arte a Venezia dalla seconda metà dell'Ottocento al 1930 ca. Materiali per una ricostruzione storica*, (tesi di Dottorato in corso), Università degli Studi di Padova.

FILIPPIN 2014

S. FILIPPIN, *Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane* in G. P. BRUNETTA, C. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, (atti del Convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 305-362.

FIORAVANTI 1997

G. FIORAVANTI, L. PASSARELLI, S. SFLIGIOTTI, *La grafica in Italia*, Milano, Leonardo Arte, 1997.

FONDAZIONE LA BIENNALE 2005

110 anni di attività de La Biennnale di Venezia: arte, architettura, cinema, danza, musica, teatro, archivio storico, Venezia, Fondazione La Biennale, 2005.

FORNARI 1960

A. FORNARI, *Libertà per trentacinque alla Biennale di Venezia*, "IL BORGHESE", 23 giugno 1960, pp. 987-988.

FORSTER-MAZZUCCO 2002

K. FORSTER, K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e l'atlante della memoria* (a cura di M. CENTANNI), Milano, Bruno Mondadori, 2002.

FOUCAULT 1969

M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FREEDBERG 2009

D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini, Il mondo delle figure, reazioni e emozioni del pubblico*, [prima ed. 1989 *The power of images*], Milano, Einaudi, 2009.

FREITAG 1979-1980

W. M. FREITAG, *Early Uses of Photography in the History of Art*, in "Art Journal", n. 2, Winter 1979-1980, vol. 39, College Art Association, pp. 117-123.

FREITAG 1997

W. M. FREITAG, *Histoire de l'art et nouvelles techniques de reproduction*, in E. POMMIER (a cura di), *Histoire de l'histoire de l'art*, vol. II, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 255-292.

FREUND 1974

G. FREUND, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*, [tit. orig. *Photographie et société*], Torino, Einaudi, 1976.

FUGENZI 2004

M. FUGENZI, *L'evoluzione del mezzo tecnico*, in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 667-684.

FURLAN 2006

C. FURLAN, *Giuseppe Fiocco e la fotografia*, N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 159-166.

G

GERVAIS-MOREL 2007

T. GERVAIS - G. MOREL, *Le forme dell'informazione*, in A. GUNTHERT, M. POIVERT, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori Electa, 2008, [prima ed. *L'art de la photographie*, Parigi, Citadelles e Mezenod, 2007], pp. 304-355.

GHEZZI 2005

A. G. GHEZZI, *L'Archivio: teoria, funzione, gestione e legislazione*, Milano, Università Cattolica 2005.

GIAIER 2007-2008

A. GIAIER, *Cameraphoto 1946-1987: l'archivio dell'agenzia fotografica*, tesi di Laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, (relatore prof. A. Prandi), Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2007/2008.

GIANI 1957

G. GIANI, *L. Fontana*, in "Evento. Critica e storia delle arti", anno 2, novembre-dicembre 1957, pp. 8-10.

GILARDI 1981

A. GILARDI, *Creatività e informazione fotografica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Grafica e immagine*, Tomo II, *Illustrazione e Fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 547-586.

GILARDI 2000

A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.

GILARDI 2007

A. GILARDI, *Meglio ladro che fotografo. Tutto quello che dovrete sapere sulla fotografia ma preferirete non aver mai saputo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

GINEX 1999

G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano: appunti per una storia delle collezioni*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore Pisa, 1999, pp. 71-76.

GINEX 2000

G. GINEX, *Luca Beltrami e le origini del Civico Archivio Fotografico di Milano*, in M. MIRAGLIA, M. CERIANA (a cura di), *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000, pp. 58-65.

GIOFFREDI SUPERBI 1999

F. GIOFFREDI SUPERBI, *La Fototeca Berenson*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 189-192.

GIOFFREDI SUPERBI 2010

F. GIOFFREDI SUPERBI, *The Photograph and Bernard Berenson: The Story of a Collection*, "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 26, n. 3, September 2010, Abingdon, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 36-44.

GIOLI 2001

A. GIOLI, *L'ordinamento della Pinacoteca di Brera*, in A. EMILIANI, D. DOMINI (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, (atti del Convegno di Studi, Ravenna, 27-28 settembre 2001), Ravenna, Longo Editore, 2001, pp. 105-123.

GIULIANI 1999

C. GIULIANI, *Il Fondo fotografico di Corrado Ricci alla Biblioteca Classense di Ravenna*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 171-174.

GIUVA-VITALI-ZANNI ROSIELLO 2001

L. GIUVA - S. VITALI - I. ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano, 2007.

GNOCCHI 2001

L. GNOCCHI, *La fotografia di scultura nell'attività di uno storico dell'arte* in M. G. MESSINA (a cura di), *Scultura e fotografia: questioni di luce*, (catalogo della mostra), Firenze, Alinari, 2001.

GOTI-LUSINI 2001

O. GOTI - S. LUSINI, *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, (atti del Convegno, Prato, Biblioteca Comunale Lazzerini, 30 novembre 2000), Regione Toscana, Comune di Prato, Archivio Fotografico Toscano, 2001.

GOTTSCHALLER 2012

P. GOTTSCHALLER, *Lucio Fontana. The Artist's Materials*, Getty Publication, 2012.

GRAZIOLI 2004

E. GRAZIOLI (a cura di), *Ugo Mulas. Dentro la fotografia* (catalogo della mostra), Nuoro, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 2004.

GRAZIOLI 2010

E. GRAZIOLI, *Ugo Mulas*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

GRIENER 2011

Art History in the Age of Photography: Constant Leber's Pantographie of 1865 and the "Painful Birth of the Art Book", in S. BANN (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, (catalogo della mostra), Washington, National Gallery of Art, 2011, pp. 55-68.

GROHMANN 1959

W. GROHMANN (a cura di), *L'Arte dopo il 1945, La pittura*, Colonia, M. DuMont Schauberg e Milano, Il Saggiatore, 1959.

GUADAGNINI 1988

W. GUADAGNINI (a cura di), *Storie dell'occhio/1. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all' '80*, (catalogo della mostra), Modena, Edizioni Cooptip, 1988.

H

HABERSTICH 1973

D. HABERSTICH, *Photography and the Plastic Arts*, "Leonardo", vol. 6, n. 2, Spring 1973, pp. 113-119.

HAFTMANN 1954

W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, Prestel, 1954.

HALBWACHS 1925

M. HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, 1925.

HALBWACHS 1950

M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, 1950.

HAMBER 1989a

A. HAMBER, *Conventional photography vs analogue and digital electronic imaging*, in A. HAMBER, J. MILES, W. VAUGHAN, *Computers and the history of art*, London, Vaughan, Editors, Computers and the History of Art, 1989, pp. 23-49.

HAMBER 1989b

A. HAMBER, *The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part 1*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 5, n. 4, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1989, pp. 289-310.

HAMBER 1989c

A. HAMBER, *The Photography of the Visual Arts, 1839-1880 Part 2*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 6, n. 1, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1989, pp. 19-41.

HAMBER 1989d

A. HAMBER, *The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part 3*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 6, n. 2, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1989, pp. 165-179.

HAMBER 1989e

A. HAMBER, *The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part 4*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 6, n. 3, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1989, pp. 219-241.

HAMBER 1990

A. HAMBER, *The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 7, n. 2, 3, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1990, pp. 135-161.

HAMBER 1995

A. HAMBER, *The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*, in H. E. ROBERTS (a cura di), *Art History through the Camera's Lens*, New York, Gordon and Breach publishers, 1995, pp. 89-122.

HAMBER 1996a

A. HAMBER, *"A Higher Branch of the Art": Photographing the fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996.

HAMBER 1996b

A. HAMBER, *Photography of work of art*, in JACOBSON, A. HAMBER, *Étude d'après nature. 19th Century Photographs in Relation to Art*, Petches Bridge, K. & J. Jacobson, 1996, pp. 114-119.

HAMBER 1999

A. HAMBER, *Communicating Colour: Advances in Reprographic Technology 1840-1967*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 15, n. 3, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1999, pp. 355-370.

HAMBER 2003

A. HAMBER, *Photography in nineteenth-century art publications*, in R. PALMER, T. FRANGENBERG (a cura di), *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Farnham, Ashgate, 2003.

HAMBER 2011

A. HAMBER, *Facsimile, Scholarship, and Commerce: Aspect of the Photographically Illustrated Art Book (1839-1880)*, in S. BANN (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, (catalogo della mostra), Washington, National Gallery of Art, 2011, pp. 123-150.

HARVEY 1984

M. HARVEY, *Ruskin and Photography*, "Oxford Art Journal", vol. 7, n. 2, 1984, pp. 25-33.

HASKELL 1982

F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

HASKELL 1987

F. HASKELL, *La difficile nascita del libro d'arte*, Venezia, Electa, 1987.

HERSHBERGER 2002

A. E. HERSHBERGER, *Malraux's Photography*, in "History of Photography", vol. 26, n. 4, inverno 2002, London-Philadelphia, Taylor & Francis, 2002, pp. 269-275.

HOHENEGGER 1979

A. HOHENEGGER, *Graphic Design. Estetica e funzione, tecnica e progettazione*, Romana Libri Alfabeto, 1979.

I

ICOM NEWS 1954

Les musées et l'éducation de base, in "ICOM NEWS. News bulletin published by the international council of museum", vol. 7, n. 4, Août 1954, Maison de l'Unesco, Paris, Ysel Press, 1954.

IL CHI È? DEL GIORNALISMO ITALIANO 1971

Apollonio, Umbro, Milano, Nuova Mercurio, 1971, pp. 363-364.

INFORMAZIONI CULTURALI MENSILE A CURA DEL MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
DIREZIONE GENERALE DELLE RELAZIONI CULTURALI 1955

La Fondazione Giorgio Cini, anno VIII, dicembre 1955, pp. 5-6.

ISLER DE JONGH 1994

A. ISLER DE JONGH, *The origin of colour photography*, in "History of Photography", volume 18 n. 2, 1994, pp. 111-119.

ISRAËLS 2011

M. ISRAËLS, *The Berensons, Photography, and the Discovery of Sassetta*, in C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 157-180.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE 1920

L'Istituto italiano d'arti grafiche dalla sua fondazione 1893-1920, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1920.

J

JACHEC 2007

N. JACHEC, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64. Italy and the Idea of Europe*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

JACKSON 1987

E. JACKSON, *Errol Jackson Discusses His Photographs of the Work of Henry Moore*, "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 3, n. 4, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1987, pp. 263-271.

JARJAT 2011

P. JARJAT, *Michelangelo's Frescoes through the Camera's Lens: The Photographic Album and Visual Identity*, in S. BANN (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, (catalogo della mostra), Washington, National Gallery of Art, 2011, pp. 153-172.

JOHNSON 1998

G. A. JOHNSON, *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

JOHNSON 2011

G. A. JOHNSON, *Using the Photographic Archive: On the Life (and Death) of Images*, in C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 145-156.

JOURNAL OF VISUAL CULTURE 2013

The Archive Issue, n. 12/13, dicembre 2013, Londra, SAGE Publication Ltd, 2013.

K

KENNEDY 1937

C. KENNEDY, *Photographing Art*, in "Magazine of Art", vol. 30, aprile 1937, pp. 212-218.

KENNEDY 1943

C. KENNEDY, *Sculpture Photography. The Complete Photographer*, Willard B. Morgan general Edition, National Education Alliance, Inc., vol. 9, 1943, pp. 3190-3199.

KENNEDY 1949

C. KENNEDY, *The Selection Copy for Illustration*, in "Art Bulletin", n. XXXI, June, 1949, pp. 135-138.

KENNEDY 1964

C. KENNEDY, *Photographing Sculpture*, in *Encyclopedia of Photography*, New York, Greystone Press, vol. 18, 1964, pp. 3346-3357.

KINROSS 1992

R. KINROSS, *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*, Pavona, Stampa Alternativa & Graffiti, 2005.

KINROSS-EERME 2002

R. KINROSS, L. EERME, *Gli architetti del libro*, in "Domus", n. 847, aprile 2002, Milano, Editoriale Domus, 2002, pp. 50-79.

KOPYTOFF 1986

G. KOPYTOFF, *The cultural Biography of things: commoditization as process*, in *The Social life of things*, pp. 64-91.

KOSINSKY 2000

D. KOSINSKY (a cura di), *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, (catalogo della mostra), New Haven, London, Yale University Press, 2000.

L

LA BIENNALE DI VENEZIA 1928

XVI[^] *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928*, Venezia, Premiate Officine Carlo Ferrari, 1928, [2[^] edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1928

"La Biennale" (dal n.1 maggio al n.12 dicembre 1928 - fascicoli 9 -), Venezia, Officine Grafiche Fantoni & C.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1928-1934

"Le Mostre d'Arte in Italia" (dal n.1 gennaio al n.12 dicembre 1934 - fascicoli 11 -), Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1930

XVII[^] *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1930*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930, [2[^] edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1932a

XVIII[^] *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1932*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1932, [2[^] edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1932b

La Biennale di Venezia. Storia e statistiche. Con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932, Venezia, Ufficio Stampa dell'Esposizione, 1932.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1932c

Primo Congresso Internazionale d'arte contemporanea organizzato dalla XVIII Biennale, Venezia 30 aprile - 3 maggio 1932, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1932, pp. 1-20.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1935

Mostra dei Quarant'Anni della Biennale, maggio-luglio 1935.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1938

XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1938, (catalogo della mostra), Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1938.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1942

Ente Autonomo, Esposizione internazionale d'Arte, *Regolamento Organico per gli impiegati e i salariati, Deliberato dal Consiglio d'Amministrazione nell'adunanza del 15 novembre 1939 - XVIII*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1948

XXIV Biennale di Venezia – 1948, (catalogo), Venezia, Ed. Serenissima, 1948, [4^a edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1950a

XXV Biennale di Venezia – 1950, (catalogo), Venezia, Alfieri Editore, 1950, [2^a edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1950b

“la biennale di venezia”, n. 1, luglio 1950, Venezia, Alfieri Editore, 1950.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1950c

“la biennale di venezia”, n. 2, ottobre 1950, Venezia, Alfieri Editore, 1950.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1951

“la biennale di venezia”, n. 3, gennaio 1951, Venezia, Alfieri Editore, 1951.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1951

“la biennale di venezia”, n. 4, aprile 1951, Venezia, Alfieri Editore, 1951.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1951

“la biennale di venezia”, n. 5, agosto 1951, Venezia, Alfieri Editore, 1951.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1951

“la biennale di venezia”, n. 6, ottobre 1951, Venezia, Alfieri Editore, 1951.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1952

XXVI Biennale di Venezia – 1952, (catalogo), Venezia, Alfieri Editore, 1952, [2^a edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1952

“la biennale di venezia”, n. 8, aprile 1952, Venezia, Alfieri Editore, 1952.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1952

“la biennale di venezia”, n. 9, luglio 1952, Venezia, Alfieri Editore, 1952.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1952

“la biennale di venezia”, n. 10, novembre 1952, Venezia, Alfieri Editore, 1952.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1952

“la biennale di venezia”, n. 11, dicembre 1952, Venezia, Alfieri Editore, 1952.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1953

Art italien d'aujourd'hui (catalogo della mostra Musée de peinture et sculpture, Istanbul 26 avril - 16 mai 1953), Venezia, Arti Grafiche Fantoni, 1953.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1953

“la biennale di venezia”, n. 12, febbraio 1953, Venezia, Alfieri Editore, 1953.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1953

“la biennale di venezia”, n. 13/14 aprile-giugno 1953, Venezia, Alfieri Editore, 1953.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1953

“la biennale di venezia”, n. 15, agosto 1953, Venezia, Alfieri Editore, 1953.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1953

“la biennale di venezia”, n. 16, ottobre 1953, Venezia, Alfieri Editore, 1953.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1953

“la biennale di venezia”, n. 17, dicembre 1953, Venezia, Alfieri Editore, 1953.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1954a

XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'arte di Venezia, (catalogo), Venezia, Lombroso Editore, 1954, [3[^] edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1954b

“la biennale di venezia”, n. 18, febbraio 1954, Venezia, Alfieri Editore, 1954.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1954c

“la biennale di venezia”, n. 19/20 aprile-giugno 1954, Venezia, Alfieri Editore, 1954.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1954d

“la biennale di venezia”, n. 21 agosto 1954, Venezia, Alfieri Editore, 1954.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1954e

“la biennale di venezia”, n. 22 settembre-ottobre 1954, Venezia, Alfieri Editore, 1954.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1955a

“la biennale di venezia”, n. 23, gennaio 1955, Venezia, Alfieri Editore, 1955.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1955b

“la biennale di venezia”, n. 24, giugno 1955, Venezia, Alfieri Editore, 1955.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1955c

“la biennale di venezia”, n. 25, settembre 1955, Firenze, Sansoni, 1955.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1955d

“la biennale di venezia”, n. 26, dicembre 1955, Firenze, Sansoni, 1955.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1956a

XXVIII Biennale di Venezia – 1956, (catalogo), Venezia, Alfieri Editore, 1956, [4[^] edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1956b

“la biennale di venezia”, n. 27, marzo 1956, Firenze, Sansoni, 1956.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1957a

Atti del Convegno di studio sulla Biennale, Venezia, Ca' Loredan, 13 ottobre 1957, Venezia, Arti Grafiche Sorteni, 1957.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1957b

“la biennale di venezia”, n. 28/29 giugno-settembre 1957, Firenze, Sansoni, 1957.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1958a

XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'arte, (catalogo), Venezia, Stamperia di Venezia S.p.A., 1958, [3^a edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1958b

“la biennale di venezia”, n. 30, gennaio-marzo 1958, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1958.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1958c

“la biennale di venezia”, n. 31, aprile-giugno 1958, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1958.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1958d

“la biennale di venezia”, n. 32, luglio-settembre 1958, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1958.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1958e

“la biennale di venezia”, n. 33, ottobre-dicembre 1958, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1958.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1958f

Maestri d'oggi, Torino, Stamperia ILTE, 1958.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1959

“la biennale di venezia”, n. 34, gennaio-marzo 1959, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1959.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1959

“la biennale di venezia”, n. 35, aprile-giugno 1959, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1959.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1959

“la biennale di venezia”, n. 36/37, luglio-dicembre 1959, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1959.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1960

Il Futurismo e il suo tempo, Venezia, Stamperia di Venezia, 1960.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1960

XXX Biennale Internazionale d'Arte - 1960, (catalogo), Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", [3^a edizione].

LA BIENNALE DI VENEZIA 1960

"la biennale di venezia", n. 38, gennaio-marzo 1960, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1960.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1960

"la biennale di venezia", n. 39 aprile-giugno 1960, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1960.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1960

"la biennale di venezia", n. 40, luglio-settembre 1960, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1960.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1960

"la biennale di venezia", n. 41, ottobre-dicembre 1960, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1960.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1961

"la biennale di venezia", n. 42, gennaio-marzo 1961, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1960.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1961

"la biennale di venezia", n. 43, aprile-giugno 1961, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1961.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1961

"la biennale di venezia", n. 44/45, dicembre 1961, Venezia, Arti Grafiche Fantoni, 1961.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1962

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, (catalogo), Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1962.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1962

Arte d'oggi alla XXXI Biennale, Bologna, Steb, 1962.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1962

“la biennale di venezia”, n. 46/47, dicembre 1962, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1962.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1963

“la biennale di venezia”, n. 48, marzo 1963, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1963.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1963

“la biennale di venezia”, n. 49, giugno 1963, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1963.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1963

“la biennale di venezia”, n. 50/51, dicembre 1963, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1963.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1964

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, (catalogo), Venezia, Stamperia di Venezia, 1964.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1964

“la biennale di venezia”, n. 52/53, giugno 1964, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1964.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1964

“la biennale di venezia”, n. 54, settembre 1964, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1964.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1964

“la biennale di venezia”, n. 55, dicembre 1964, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1964.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1965

“la biennale di venezia”, n. 56, marzo 1965, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1964.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1965

“la biennale di venezia”, n. 57/58, settembre 1965, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1965.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1965

“la biennale di venezia”, n. 59, dicembre 1965, Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1965.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1966

XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, (catalogo), Venezia, Stamperia di Venezia, 1966.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1966

“la biennale di venezia”, n. 60, dicembre 1966, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1966.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1967

“la biennale di venezia”, n. 61, marzo 1967, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1966.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1967

“la biennale di venezia”, n. 62, giugno-settembre 1967, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1967.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1968

XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, (catalogo), Venezia, Alfieri Edizioni d'arte, 1968.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1968

“la biennale di venezia”, n. 63, gennaio-marzo 1968, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1968.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1969

“la biennale di venezia”, n. 64/65 gennaio-giugno 1969, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1969.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1970

XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, (catalogo), Venezia, Stamperia di Venezia, 1970.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1970

Catalogo della 35. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia, Stamperia di Venezia, 1970.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1970

“la biennale di venezia”, n. 66 settembre 1970, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1970.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1971

“la biennale di venezia”, n. 67/68 dicembre 1971, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1970.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1974

Ugo Mulas. “Le Verifiche e la storia delle Biennali”, Magazzini del Sale alle Zattere (Saloni) 16 ottobre-15 novembre 1974, Milano, Grafiche Tonolo, 1974.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1976

Annuario 1976 Eventi del 1975, Venezia, Stamperia di Venezia, 1976.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1986

Testimonianze per Umbro Apollonio Conservatore dell’Archivio Storico della Biennale (1949-1972), Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1986.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1995

Elenco dei negativi Fototeca A.S.A.C. (Lastre) Arti Visive, documento di Microsoft Excel, 1995.

LA BIENNALE DI VENEZIA 1996

Le esposizioni Internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, Venezia, Milano, La Biennale di Venezia, Electa 1996.

LA BIENNALE DI VENEZIA

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Asac Dati: <http://asac.labiennale.org/it/ricerca/> Data di consultazione: 22 febbraio 2014.

LACAGNINA 2009

D. LACAGNINA, *Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica)*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium: parole e figure 1895-1964*, (atti del Convegno, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), Pisa, 2009, pp. 403-433.

LACAGNINA 2010

D. LACAGNINA, *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes*, in *Symbolism, Its Origin and Its Consequences*, edited by R. Neginsky, Cambridge Scholars Publishing 2010, pp. 455-480.

LAMBERT 2000

C. LAMBERT, *Documentary Dialectics: Performance Lost and Found*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 16, n. 3, New York, Gordon and Breach publishers, 2000, pp. 275-285.

LAMBERTI 1975

M. M. LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'Impressionismo in Italia*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", III, V. 1975, pp. 1149-1201.

LAMBERTI 1982

M. M. LAMBERTI, *I giovani di Ca' Pesaro, fa parte di 1870-1915 I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'Arte Italiana, Parte Seconda, dal Medioevo al Novecento*, vol. terzo, *Il Novecento*, Torino, Einaudi Editore, 1982, pp. 122-126.

LAMBERTI 1995

M. M. LAMBERTI, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 39-47.

LAMBERTI 1996

M. M. LAMBERTI, *Del carteggio di Adolfo e Lionello Venturi: il programma della nuova serie de "L'Arte"*, in S. VALERI (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, (atti del Convegno, Roma, 14-15 dicembre 1992), Roma, Lithos, 1996, pp. 60-66.

LANCELOTTI 1926

A. LANCELOTTI, *Le Biennali veneziane del dopoguerra (XII-XIII-XIV-XV)*, Roma, Loescher, 1926.

LANZARINI 2003

O. LANZARINI, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia, Marsilio, 2003.

LARDERA 1953

B. LARDERA, *L'Associazione Internazionale delle Arti Plastiche diventa una realtà*, in "la biennale di venezia", n. 12, febbraio 1953, Venezia, Alfieri Editore, 1953, pp. 24-25.

LE GOFF 1977

J. LE GOFF, *Storia e Memoria*, Torino, 1977.

LEVI 2010

D. LEVI, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti limitrofi*, (atti della giornata di studio Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 23-33.

LEWIS-SMITH 1969

J. LEWIS - E. SMITH, *Reproducing Art. The photography, graphic reproduction and printing of work of art*, New York-Washington, Frederick A. Praeger Publishers, 1969.

LIEBERMAN 1995

R. LIEBERMAN, *Thoughts of an Art Historian/Photographer on the Relationship of His two Disciplines*, in H. R. ROBERTS (a cura di), *Art History through the Camera's Lens*, New York, Gordon and Breach publishers, 1995. pp. 217-248.

LODOLINI 1995

E. LODOLINI, *Archivi e archivistica in Italia dagli anni trenta agli anni settanta*, Roma, Centro di Cultura e storia amalfitana, 1995.

LORANDI 1985

M. LORANDI, «*Emporium*» e *l'Arte contemporanea. Una cultura dell'immagine, una scienza dell'illustrazione tra positivismo e idealità*, in G. MIRANDOLA, «*Emporium*» e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 21-38.

LONGHI 1952

R. LONGHI, *Editoriale. Pittura-Colore-Storia: e una domanda*, in "Paragone", anno 1952, n. 33, pp. 3-6.

LONGHI 1964

R. LONGHI, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in "Paragone", anno 1964, n. 169, pp. 29-38.

LORANDI 1991

M. LORANDI, *Tracce per una storia del collezionismo bergamasco del Novecento: 1900-1950*, in F. ROSSI, M. C. RODESCHINI GALATI (a cura di), *Collezione Privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo* (catalogo della mostra, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 – 31 gennaio 1992), Milano, Mazzotta, 1991, pp. 31-44.

LUCAS-AGLIANI 2004

U. LUCAS, T. AGLIANI, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 3-22.

LUCAS 2004

U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004.

LUCAS-AGLIANI 2008

U. LUCAS - T. AGLIANI, *La "Verifica" mancante. Ugo Mulas e il colore*, in P. G. CASTAGNOLI, *Ugo Mulas. La scena dell'arte photocolors*, (catalogo della mostra GAM, Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea Torino), Milano, Electa, 2008, pp. 11-14.

LUGON 2007

O. LUGON, *L'estetica del documento. 1890-2000. Il reale in tutte le sue forme*, in A. GUNTHER, M. POIVERT (a cura di), *Storia della fotografia. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008, [Prima Ed. *L'art de la photographie*, Parigi, Citadelles e Mezenod, 2007]. pp. 357-422.

LUGON 2008

O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, [1. ed. 2001], Milano, Mondadori Electa, 2008.

LUGON 2012

O. LUGON, *Le "documentaire", l'art et son dépassement*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", Nuova serie, anno IX, n. 9, dicembre 2012, pp.165-174.

M

MAFFEI-PETERLINI 2005

G. MAFFEI - P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia, eseditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005.

MAFFIOLI-QUINTAVALLE 2003

M. MAFFIOLI - A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Firenze, Alinari Editori, 2003.

MAFFIOLI 2013

M. MAFFIOLI, *Per un profilo del collezionismo della fotografia del XIX secolo in Italia*, in F. FAETA, G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, (atti del Convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia Noto, 7-8 ottobre 2010), Roma-Messina, Corsico Edizioni, 2013, pp. 41-52.

MAFFIOLI-BIETOLETTI 2014

M. MAFFIOLI, S. BIETOLETTI (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo: la scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'ottocento a oggi*, (catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 18 febbraio-18 maggio 2014), Firenze-Milano, Giunti, 2014.

MALBERT 2006

M. MALBERT, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, Tesi Dottorato (Directeur de thèse, P. Dagen), Université Paris I Pantheon Sorbonne, 2006.

MALBERT 2009

M. MALBERT, *De l'utilité de l'Ecole de Paris pour relancer la Biennale de Venise en 1948*, Studiolo 7, Académie de France à Rome - Villa Médicis, Roma, De Luca Editori d'arte, 2009, pp. 213-234.

MALRAUX 1947

A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

MALRAUX 1951

A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

MALRAUX 1957

A. MALRAUX, *Il museo immaginario* in *Il museo dei musei*, Milano, Mondadori, 1957.

MALTESE 1996

C. MALTESE, *Adolfo Venturi e i metodi di individuazione delle costanti d'immagine*, in S. VALERI (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, (atti del Convegno, Roma 14-15 dicembre 1992), Roma, Lithos 1996, pp. 73-76.

MANENTE 2011a

E. MANENTE, *Vittorio Pica critico d'arte e organizzatore alla Biennale di Venezia*, tesi di Laurea specialistica, Corso di laurea in Storia dell'arte (relatore Prof.ssa G. Tomasella), Università degli Studi di Padova, 2011.

MANENTE 2011b

E. MANENTE, *Vittorio Pica. La successione ad Antonio Fradeletto attraverso la Biennale del 1944*, in A. G. CASSANI (a cura di), *Accademia e Biennali. Passato, presente e futuro*, "Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia", Padova, il Poligrafo, 2011, pp. 41-58.

MANZELLA 1957

D. MANZELLA, *Photography and Art Education*, in "Art Education", vol. 10, n. 6, 1957, pp. 15-19.

MARAINI 1929-1930

A. MARAINI, *Un anno di mostre dei Sindacati Regionali*, in "Dedalo. Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti", aprile 1930 (VIII), vol. III, Casa Editrice D'Arte Bessetti e Tumminelli, Milano, Roma, 1929-1930, pp. 679-720.

MARAINI 1930-1931

A. MARAINI, *La Quadriennale di Roma*, in "Dedalo. Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti", marzo 1931 (IX), vol. III, Casa Editrice D'Arte Bessetti e Tumminelli, Milano, Roma, 1931, pp. 682-707.

MARAINI 1931

A. MARAINI, *La XVIII Biennale d'arte a Venezia*, estratto dalla rivista "Le Tre Venezie", n. 8, agosto 1931, Venezia, Tipografia del "Gazzettino illustrato", 1931, pp. 1-8.

MARANGON 2000

D. MARANGON, *Cronaca veneziana 1949-59. Eventi e protagonisti*, in M. G. MESSINA (a cura di), *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia* (catalogo della mostra), Ferrara, Pubblicazione Ferrara Arte, 1999, pp. 159-176.

MARCHIORI 1950a

G. MARCHIORI, *Pittura moderna in Europa. (Da Manet a Pignon)*, Venezia, Neri Pozza, 1950.

MARCHIORI 1950b

G. MARCHIORI, *Viani*, Venezia, Alfieri Editore, 1950.

MARCHIORI 1951

G. MARCHIORI, *Emilio Vedova*, Venezia, Tipografia A. Vidotti, 1951.

MARCHIORI 1953

G. MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia, Alfieri Editore, 1953.

MARCHIORI 1955

G. MARCHIORI, *Papiers découpés*, in "la biennale di venezia", n. 26, dicembre 1955, pp. 28-29.

MARCHIORI 1958a

G. MARCHIORI, *Il Fronte nuovo delle Arti I*, in "Comunità", n. 56, gennaio 1958, pp. 53-59.

MARCHIORI 1958b

G. MARCHIORI, *Il Fronte nuovo delle Arti II*, in "Comunità", n. 57, febbraio 1958, pp. 71-78.

MARCHIORI 1958c

G. MARCHIORI, *Le sculture di Brancusi*, in "la biennale di venezia" n. 32, luglio - settembre 1958, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1958, pp. 13-20.

MARCHIORI 1978

G. MARCHIORI, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Vercelli, Tacchini, 1978.

MARCOCI 2013

R. MARCOCI, *The Original Copy. Photography of sculpture, 1839 to today*, New York, The Museum of Modern Art, 2013.

MARGOZZI 2001

M. MARGOZZI, *L'azione per l'arte contemporanea le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in V. CAZZATO (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 27-34.

MARIANI 2007-2008

F. MARIANI, *La fototeca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Analisi gestionale dal 1928 al 2006*, tesi di Laurea specialistica, Corso di Laurea specialistica in Conservazione dei Beni culturali, (relatore prof. G. Busetto), Università Ca' Foscari di Venezia A.A. 2007-2008.

MARIN 1964

C. MARIN, *La fotografia di quadri e opere d'arte*, Trieste, Edizioni Tecniche Fotografiche, 1964.

MARINO 1956

G. M. MARINO, *Periodici d'arte in Italia*, in "Notiziario d'ARTE". Rassegna mensile delle arti, anno VI, n. 10-11, novembre 1956, pp. 173-176.

MARRA 1999

C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Milano, Mondadori, 1999.

MARRA 2001

C. MARRA, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001.

MARTINI 2008

M. V. MARTINI, *"Publish or Perish". Le riviste e l'arte contemporanea*, in *Arte Contemporanea, scenari e materiali*, vol. 8, Milano, Mondadori-Electa, 2008, pp. 161-171.

MARUSSI 1974

G. MARUSSI, *Intervista a Gian Alberto dell'Acqua*, in "Le Arti", anno XXIV, n. 7/8, luglio - agosto 1974, pp. 12-13.

MASCIOTTA 1960

M. MASCIOTTA, *Viani*, in U. APOLLONIO, G. C. ARGAN, M. MASCIOTTA (a cura di), *Cinque scultori d'oggi, Moore Fontana Mastroianni, Mirko, Viani*, Edizioni Minerva artistica, 1960, pp. 187-226.

MAZZARIOL 1960

G. MAZZARIOL, *Pittura italiana contemporanea*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1960.

MESSINA 1999

M. G. MESSINA (a cura di), *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia* (catalogo della mostra), Ferrara, Pubblicazione Ferrara Arte, 1999.

MESSINA 2001

M. G. MESSINA (a cura di), *Scultura e fotografia: questioni di luce*, (catalogo della mostra), Firenze, Alinari, 2001.

MESSINA 2013

M. G. MESSINA, *Storie dell'arte parallele: l'arte contemporanea attraverso i fotoservizi dal dopoguerra agli anni cinquanta*, in B. CINELLI, F. FERGONZI, M. G. MESSINA, A. NEGRI (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 101-116.

MICHAUD 2004

P. A. MICHAUD, *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York, Zone Books, 2004.

MIGLIORE 2010

T. MIGLIORE, *The catalogue of the Venice Art Biennale: Forms of expression, forms of content*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, et. al. Edizioni, 2010, pp.147-163.

MIGLIORE 2012

T. MIGLIORE, *Biennale di Venezia: il catalogo è questo*, Roma, Arcane, 2012.

MIGLIORINI 2007

M. MIGLIORINI, *Roberto Longhi editorialista: il caso "Paragone Arte"*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, (atti del Convegno, Milano 30 novembre – 1 dicembre 2009), Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 472–499.

MIGNEMI 2013

A. MIGNEMI, *Dall'immagine al documento*, in F. FAETA, G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, (atti del Convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia, Noto, 7-8 ottobre 2010), Roma-Messina, Corsico Edizioni, 2013, pp. 1-8.

MINERVINI 1980

E. MINERVINI, *Fotografia: tra documento e interpretazione*, in "La Ricerca Folklorica", ottobre 1980, n. 2, Grafo s.p.a, pp. 33-35.

MIRAGLIA-CERIANA 2000

M. MIRAGLIA, M. CERIANA, *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000.

MIRAGLIA 1991

M. MIRAGLIA, *Dalla "traduzione" incisoria alla "documentazione" fotografica*, in A. MOLTEDO (a cura di), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, (catalogo della mostra, Roma, Calcografia, 28 maggio-14 luglio 1991) Roma, Palombi, 1991, pp. 221-232.

MIRAGLIA 1996

M. MIRAGLIA, *Fotografia e documentazione: questioni di metodo* in S. LUSINI (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Quaderni della rivista AFT, Prato, 1996, pp. 211-217.

MIRAGLIA 2000

M. MIRAGLIA, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in M. MIRAGLIA, M. CERIANA (a cura di), *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000, pp. 11-21.

MIRAGLIA 2001

M. MIRAGLIA, *Modernità della fotografia*, in G. PIANTONI, A. PINGEOT (a cura di), *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, (catalogo della mostra), Torino, Allemandi, 2001.

MIRAGLIA 2011

M. MIRAGLIA, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2011.

MIRANDOLA 1985

G. MIRANDOLA, «*Emporium*» e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985.

MOLA-TABART 2005

P. MOLA, M. TABART (a cura di), *Brançusi. L'opera al bianco*, (catalogo della mostra), Venezia, Pubblicazione Venezia-Peggy Guggenheim Collection, 2005.

MONONI 1957

I. MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano, La Rete Edizioni, 1957.

MONTANARO 2006

C. MONTANARO, *Dalla tricromia all'RGB. L'ambulante Claudio Emmer fotografo d'arte o artista fotografo?*, in N. STRINGA (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 239-244.

MORELLI 2000

F. R. MORELLI, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma, Edizioni De Luca, 2000.

MUCCI 1979

E. MUCCI, *La fotografia dell'opera d'arte documento e/o linguaggio*, in "D'Ars. Periodico d'arte contemporanea", v. 20, n. 91, 1979, pp. 64-75.

MULAS 1963

U. MULAS, *La fotografia* (a cura di Paolo Fossati), Torino, Einaudi, 1963.

MULAS 1967

U. MULAS, *New York, Arte e persone*, Milano, Longanesi, 1967.

MULAS 1988

U. MULAS, *Vent'anni di Biennale*, Milano, Mondadori Editore, 1988.

MUTTI 2004

R. MUTTI, *L'editoria fotografica: uno sguardo critico*, in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 629-648.

N

NAIM 2013

M. NAIM, *I Fondi fotografici "storici" a Venezia*, in X. BARRAL I ALET, M. GOTTARDI (a cura di), *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, (atti del Convegno di studi Venezia, 5-6 novembre 2012), in "Ateneo Veneto. Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti Atti e memorie dell'Ateneo Veneto", terza serie, 12/1, Venezia, Ateneo Veneto, 2013, pp. 663-676.

NEGRI 1982

A. NEGRI, *Storia dell'arte e cultura dell'industria: possibili indirizzi di ricerca*, in A. CASTELLANO (a cura di), *La macchina arrugginita. Materiali per un'archeologia dell'industria*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 23-32.

NEGRI 2009

A. NEGRI, *Arte a colori, "La Lettura" negli anni Trenta*, in R. DE BERTI, I. PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario Monduzzi Editore, 2009, pp. 575-590.

NEGRI 2009

A. NEGRI, *Sorprese da fototeca*, in A. CADIOLI, A. KERBAKER, A. NEGRI (a cura di), *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Skira, 2009, pp. 169-168.

NEGRI 2011

A. NEGRI, *L'Arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

NEGRI 2012

A. NEGRI (a cura di), *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il Fascismo*, (catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012 - 27 gennaio 2013), Firenze, Giunti Arte Mostre e Musei, 2012.

NELSON 2000

R. S. NELSON, *The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction*, in "Critical Inquiry", vol. 26, n. 3, 2000, pp. 414-434.

NELSON 2006

A. NELSON, *László Moholy-Nagy and "Painting Photography Film": A Guide to Narrative Montage*, in "History of Photography", vol. 30, n. 3, autunno 2006, pp. 258-269.

NERI POZZA 1957

N. POZZA, *Un istituto che non funziona*, "il Mondo. Settimanale politico economico e letterario", 12 marzo 1957, Anno IX, n. 11, p. 13.

NEWHALL 1967

B. NEWHALL, *Clarence Kennedy*, in SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, *Clarence Kennedy. An exhibition of his photographs organized by the Museum Seminar*, (28 aprile-5 giugno 1967), The Smith College Museum of Art, 1967, pp. 11-13.

NEZZO 2003

M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra Ogetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

NEZZO 2005

M. NEZZO, *Ogetti e le prime Biennali di Maraini: spunti per una ricerca*, in G. DAL CANTON, E. DAL CARLO (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia*, n. 14, Venezia, 2005, pp. 47-58.

NONVEILLER 1999a

G. NONVEILLER, *Alberto Viani. Una scelta mediata dalla scultura*, in L. M. BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. L'Arte Italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, [1. ed. 1997], Cosenza, Fondazione Carical, 1999, pp. 104-111.

NONVEILLER 1999b

G. NONVEILLER, *Appunti su Rodolfo Pallucchini e l'arte contemporanea*, in "Arte Documento", 13, 1999, Venezia, Edizioni della Laguna, 1999, pp. 303-307.

NOTARNICOLA 1953

V. NOTARNICOLA, *Ha quasi un secolo la fotografia a colori*, in "Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica", anno VI, n. 2, aprile 1953, pp. 42-43.

NUOVO 2010

L. NUOVO, *La pagina d'arte de il Mondo di Mario Pannunzio (1949-1966)*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2010.

O

OJETTI 1921

U. OJETTI, *Lo scultore Antonio Maraini, con 17 illustrazioni*, in “Dedalo. Rassegna d’arte diretta da Ugo Ojetti”, anno I, vol. III, aprile 1921, Casa Editrice D’Arte Bessetti e Tumminelli, Milano, Roma, 1921, pp. 743-758.

OTTANI CAVINA 2009

A. O. CAVINA (a cura di), *Federico Zeri, dietro l’immagine. Opere d’arte e fotografia*, (catalogo della mostra - Bologna Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Torino, Allemandi, 2009.

OTTANI CAVINA 2014

A. OTTANI CAVINA, *Federico Zeri, il suo archivio fotografico*, in G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 457-472.

P

PAGLIARULO 2011

G. PAGLIARULO, *Photographs to Read: Berensonian Annotations*, in C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 181-192.

PAJUSCO 2009-2010

V. PAJUSCO, *L’Archivio Storico della Biennale di Venezia. Origini e sviluppo del primo archivio di arte contemporanea in Italia*, tesi di Laurea specialistica, (relatore Prof. N. Stringa), Corso di Laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, Università Ca’ Foscari di Venezia. A.A. 2009-2010.

PAJUSCO 2013

V. PAJUSCO, *Archiviare il presente. Domenico Varagnolo e l’Archivio storico d’Arte Contemporanea (con un testo indebito di Domenico Varganolo: I clienti di un archivio)*, in X. BARRAL I ALET, M. GOTTARDI (a cura di), *La storia dell’arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, (atti del Convegno di studi Venezia, 5-6 novembre 2012), in “Ateneo Veneto”. Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti Atti e memorie dell’Ateneo Veneto, terza serie, 12/1, Venezia, Ateneo Veneto, 2013, pp. 103-117.

PAJUSCO 2014

V. PAJUSCO, *L'agenzia Cameraphoto e il fotogiornalismo nel Veneto: note per una storia*, in G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 559-584.

PALAZZOLI 1976

D. PALAZZOLI (a cura di), *Fotografia Cinema Videotape*, Milano, Fratelli Fabbri, 1976.

PALAZZOLO 2009

M. I. PALAZZOLO, *L'editoria illustrata in Italia: modelli di produzione e di consumo tra Otto e Novecento*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 19-38.

PALLOTTINO 2009

P. PALLOTTINO, «*La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni*»: *l'opera pionieristica di Vittorio pica su «Emporium»*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 203-234.

PALLUCCHINI 1948

R. PALLUCCHINI, *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Daria Guarnati, 1948.

PALLUCCHINI 1948

R. PALLUCCHINI, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in LA BIENNALE DI VENEZIA, catalogo della XXIV Biennale di Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, pp. XII-XVI.

PALLUCCHINI 1948

R. PALLUCCHINI, *Si riapre a Ca' Giustinian L'Archivio Storico della Biennale*, in "Il Gazzettino", 3 marzo 1948.

PALLUCCHINI 1950a

R. PALLUCCHINI, *Funzione della XXV Biennale*, in "la biennale di venezia", n 1, luglio 1950, Venezia, Alfieri Editore, 1950, p. 5.

PALLUCCHINI 1950b

R. PALLUCCHINI, *Qualità contro numero*, in "la biennale di venezia", n. 2, ottobre 1950, Venezia, Alfieri Editore, 1950, p. 1.

PALLUCCHINI 1950c

R. PALLUCCHINI, *Sguardo alla Biennale del 1950*, in “Produzioni d’Arte”, n. 1, aprile 1950, Venezia, Artifex, 1950, pp. 29-31.

PALLUCCHINI 1951

R. PALLUCCHINI, *Significato della I Biennale d’Arte Triveneta*, in “Le Tre Venezie. Rivista mensile”, (catalogo IX Biennale d’Arte triveneta Padova 2-24 giugno 1951), Padova, Le Tre Venezie Casa Editrice, 1951, pp. 18-21.

PALLUCCHINI 1954

R. PALLUCCHINI, *Per la XXVII Biennale, Venezia 8 giugno 1954*, in “la biennale di venezia”, n. 19-20, aprile-giugno 1954, Venezia, Alfieri Editore, 1950, p. 2.

PALLUCCHINI 1955

R. PALLUCCHINI, *Ricordo di Elio Zorzi*, in “la biennale di venezia”, n. 26, dicembre 1955, Firenze, Sansoni, 1955, p. 2.

PALLUCCHINI 1960

R. PALLUCCHINI, *Significato e valore della “Biennale” nella vita artistica veneziana e italiana*, Estratto da Venezia nell’Unità d’Italia, Firenze, Sansoni, 1960.

PALLUCCHINI 1978

R. PALLUCCHINI, *Al Lettore*, in “Arte Veneta”, vol. XXXII, 1978, p. IX.

PAOLI 1996

S. PAOLI, *Linguaggio fotografico e opere d’arte: un problema di traduzione o interpretazione?*, in S. LUSINI (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Quaderni della rivista AFT, Prato, 1996, pp. 243-247.

PAOLI 2004

S. PAOLI, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

PAOLI 2009

S. PAOLI, *Cultura fotografica e periodici d’attualità alla fine degli anni Trenta*, in R. DE BERTI, I. PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario Monduzzi Editore, 2009, pp. 645-672.

PAOLI 2011

S. PAOLI, *Fotografia come documento. Luca Beltrami architetto, storico dell'arte, collezionista, fotografo* in C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 205-216.

PARET 1998

P. PARET, *Sculpture and its negative: the photographs of Costantin Brancusi*, in G. A. JOHNSON, (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998, pp. 101-115.

PELLEGRINI 2009

E. PELLEGRINI, *Carlo Ludovico Ragghianti*, in G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 521-544.

PEROCCO 1958

G. PEROCCO, *Primi espositori di Ca' Pesaro*, (catalogo della mostra, Venezia, Sala Napoleonica, 28 agosto-19 ottobre 1958), Venezia, Stamperia di Venezia, 1958.

PEROCCO 1959

G. PEROCCO, *La Galleria moderna di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1959.

PETERLINI 2005

P. PETERLINI, *Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in G. MAFFEI, P. PETERLINI (a cura di), *Riviste d'arte d'avanguardia, esoeeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005, p. 7-27.

PETRUCCI 1956

A. PETRUCCI (a cura di), *L'avventura del colore*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956.

PHILLIPS 1982

C. PHILLIPS, *The Judgment Seat of Photography*, in "October", Autumn 1982, vol. 22, pp. 27-63.

PIAZZA 2005

M. PIAZZA, *Creativi negli anni cinquanta*, in *Anni Cinquanta. La nascita della creatività italiana*, (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 marzo-3 luglio 2005, Milano, Artificio Skira, 2005, pp. 163-191.

PICA 1954

A. PICA, *Lucio Fontana*, in “la biennale di venezia”, n. 19-20, aprile-giugno 1954, Venezia, Alfieri Editore, 1954, p. 80.

PICA 1974

A. PICA, *Le Biennali di Vittorio Pica*, in “Le Arti”, anno XXIV, n. 7/8, luglio-agosto 1974, pp. 25-26.

PICONE PETRUSA-PESSOLANO-BIANCO 1988

M. PICONE PETRUSA, M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori Editore, 1988.

PILO 2001

G. M. PILO, *Pallucchini, una lezione etica e il metodo: la ricerca della verità*, in G. M. PILO (a cura di), *Una vita per l'arte veneta: atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, “Arte Documento”, n. 8, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 24-35.

PODESTÀ 1948

A. PODESTÀ, *Il Padiglione italiano e la partecipazione straniera*, in “Emporium”, vol. CVIII, nn. 613-614, luglio-agosto 1948, pp. 79-100.

POLANO-VETTA 2005

S. POLANO, P. VETTA, *Abecedario, la grafica del Novecento*, Venezia, Electa, 2005.

POLETTI 2013

L. POLETTI, *La Biennale di Venezia: dai professori ai curatori*, in X. BARRAL I ALET, M. GOTTARDI (a cura di), *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, (atti del Convegno di studi Venezia, 5-6 novembre 2012), in “Ateneo Veneto, Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti Atti e memorie dell'Ateneo Veneto”, terza serie, 12/1, Venezia, Ateneo Veneto, 2013, pp. 583-598.

POLLOCK 2011

G. POLLOCK, *Aby Warburg and Mnemosyne: Photography as aide-mémoire, Optical Unconscious and Philosophy*, in C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 73-97.

PONTI 1950

G. PONTI, *Inizio*, in “la biennale di venezia”, n. 1, luglio 1950, Venezia, Alfieri Editore, 1950.

PONTI 1951

G. PONTI, *Relazione sulla gestione del Commissario Straordinario dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia"*, dal 1946 al 1950, Venezia, 1951, p. 1.

PREZIOSI 1979

D. PREZIOSI, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1979.

Q

QUINTAVALLE 1973

A. C. QUINTAVALLE, *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Parma, La Nazionale, 1973.

QUINTAVALLE 1977

A. C. QUINTAVALLE, *La fotografia e i suoi modelli*, in C. DE SETA (a cura di), *Quale storia dell'arte?*, (atti del Convegno, Napoli, 1976), Napoli, Guida Editori, 1977, pp. 61-68.

QUINTAVALLE 2003

A. C. QUINTAVALLE, *Anni 50. Ugo Mulas, gli inizi*, in C. COLOMBO (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003, pp. 183-189.

QUINTAVALLE-MAFFIOLI 2003

A. C. QUINTAVALLE, M. MAFFIOLI, *Fratelli Alinari. Fotografi a Firenze, 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 2003.

QUINTAVALLE 2008a

A. C. QUINTAVALLE, *Gli storici dell'arte e la fotografia: un problema*, in C. DE CARLI, F. TEDESCHI (a cura di), *Il presente si fa storia, Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 597-607.

QUINTAVALLE 2008b

A. C. QUINTAVALLE, *Metodi e problemi della Storia dell'Arte oggi: lo scenario italiano*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, (atti del Convegno, Roma 25-28 ottobre 2006), Roma, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 355-378.

QUINTAVALLE 2014

A. C. QUINTAVALLE, *Fotografia: figure dei significati*, in G. P. BRUNETTA, G. A. ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia* (atti del Convegno di studi Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 23-74.

R**RABITTI 1995**

C. RABITTI, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 26-38.

RATTIN-RICCI 1997

M. RATTIN, M. RICCI, *Questioni di carattere. La tipografia in Italia dall'Unità nazionale agli anni Settanta*, Roma, Stampa Alternativa - Graffiti, 1997.

RECINE 2006

F. RECINE, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb, 2006.

RESINI 1998

D. RESINI (a cura di), *Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli*, (catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Fortuny, 30 maggio - 20 settembre 1998), Milano, Skira 1998.

RESINI 2000

D. RESINI (a cura di), *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, (catalogo della mostra), Venezia, Pubblicazione Venezia IRE, 2000.

RIATTI 2008-2009

E. RIATTI, *La fotografia nell'editoria d'immagine: Neri Pozza e Silvio Negro*, Tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, (relatore: Prof. A. Prandi), Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2008-2009.

RICCI 1905

C. RICCI, *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, in "Il Secolo XX", n. 1, 1905, pp. 21-36.

RICCI 2010

C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, et. al. Edizioni, 2010.

RICOEUR 2000

P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, 2000.

ROBERTS 1993

H. E. ROBERTS, *Second Hand Images: The Role of Surrogates in Artistic and Cultural Exchange*, 9, "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 9, n. 4, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1993, pp. 335-346.

ROBERTS 1995

H. E.ROBERTS (a cura di), *Art History through the Camera's Lens*, New York, Gordon and Breach publishers, 1995.

RODELLA 1991-1992

A. RODELLA, *Pallucchini e la Biennale dal 1948 al 1956: uno storico dell'arte antica alla direzione di una rassegna internazionale d'arte contemporanea*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 1991-1992.

ROMANELLI 1975

G. ROMANELLI, *Le sedi della Biennale*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1975.

ROMANELLI 1977

G. ROMANELLI (a cura di), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Cá Corner della Regina, 3 dicembre 1977-29 gennaio 1978*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1977.

ROMANELLI 2002

G. ROMANELLI, *Le Arti*, in *Storia di Venezia: l'Ottocento e il Novecento*, I volume, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002.

ROMANELLI 2011

G. ROMANELLI, *Ca' Pesaro, il palazzo, le collezioni*, Venezia, Marsilio, 2011.

ROMANO 1990

J. ROMANO, *Connoisseurship and Photography: The Methodology of Mojmir Frinta*, in "Visual Resources", An International Journal of Documentation, vol. 7, nn. 2, 3, Abingdon, Routledge, 1990, pp. 163-183.

ROSADA 2003

B. ROSADA, *Gli anni de "La Vernice": vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta: giornata di studi in memoria di Enrico Buda*, (atti del Convegno, Brescia, 8 maggio 2003), Brescia, Starrylink, 2003.

ROSENBERG 1967

H. ROSENBERG, *Libri d'arte, arte del libro, arte*, in H. ROSENBERG, *L'oggetto ansioso*, [1. ed. 1964], Milano, Bompiani, 1967.

ROSITANI-ZANNIER 2005

N. ROSITANI, I. ZANNIER (a cura di), *La fotografia dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, Milano, Skira, 2005.

ROUBERT 2006

P. L. ROUBERT, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie: 1839-1859*, Paris, Édition du patrimoine, 2006.

RUBINO 2012a

G. RUBINO, *Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964*, in "Studi di Memofonte", n. 9, 2012, Firenze, Fondazione Memofonte, 2012, pp. 65-90. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.9/g.-rubino-sviluppi-dellarte-programmata-italiana-in-jugoslavia-dal-1961-al-1964.html>

RUBINO 2012b

G. RUBINO, *Arte programmata: ultima avanguardia o breve tendenza?*, tesi di Dottorato (Tutor Prof. A. Del Puppo), Università degli Studi di Udine, 2012.

RUSCONI 2005

P. RUSCONI, *Aspetti del sistema delle arti nell'Italia degli anni trenta*, (atti del Convegno di studi, Milano, dicembre 2003-gennaio 2004), Milano, 2005.

RUSCONI 2009

P. RUSCONI, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate Rizzoli*, in R. DE BERTI, I. PIAZZONI (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario Monduzzi Editore, 2009, pp. 527-574.

RUSCONI 2013

P. RUSCONI, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in B. CINELLI, F. FERGONZI, M. G. MESSINA (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Ricerca, 2013, pp. 47-66.

RUSSO 2011

A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.

S

SAGGI E MEMORIE DI STORIA DELL'ARTE 2012

“Saggi e Memorie di storia dell'arte”, n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012.

SAIBENE 2008

A. SAIBENE, *L'arte e la storia dell'arte nelle edizioni Hoepli*, in P. REDONDI, A. SAIBENE (a cura di), *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura, 1890-1950*, Lugano, Edizioni Città di Lugano-Archivio storico, Milano, Hoepli, 2008, pp. 23-60.

SAINATI 1953

V. SAINATI, *L'estetica di Benedetto Croce dall'intuizione visiva all'intuizione catartica*, Firenze, Le Monnier, 1953.

SALARIS 2004

C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia, Marsilio, 2004.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema della arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva Edizioni Editoriali srl, 2000.

SALVAGNINI 2002

S. SALVAGNINI, *Giuseppe Marchiori critico d'arte nel centenario della nascita*, in *Donazione Eugenio Da Venezia, i quaderni*, vol. 11, (atti della giornata di studio, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, novembre 2001), Venezia, Stampa Grafiche Veneziane, 2002, pp. 71-84.

SALVAGNINI 2006

S. SALVAGNINI, *Da Barbantini a Marchiori. Formazioni, passioni, idiosincrasie della critica veneta d'arte nella prima metà del Novecento* in N. STRINGA (a cura di), *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, Treviso (Casa dei Carraresi, 27 ottobre - 8 aprile 2007), Venezia, Marsilio, 2006, pp. 310-333.

SALVAGNINI 2009

S. SALVAGNINI (a cura di), *“La civiltà europea è crollata in un polverone, l'artista è completamente solo...”*, *Lettere di Giuseppe Santomaso a Umbro Apollonio conservatore all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1942-1947)*, Il pensiero e le arti. Saggi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Padova, Il Poligrafo, 2009.

SALVAGNINI 2012

S. SALVAGNINI, *Pallucchini, Marchiori, Apollonio. La critica d'arte a Venezia 1942-1947*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno idi studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 35-48.

SANDRINI 2004-2005

C. SANDRINI, *Il ruolo della bibliografia della Biennale nella gestione dell'A.S.A.C.*, (vol. 2), (relatore Prof. G. Busetto), Tesi di laurea specialistica, Università Ca' Foscari, Venezia, A/A 2004/2005.

SCALISE 2006

A. SCALISE, *La Biennale di Venezia - Archivio Storico delle Arti contemporanee - Fototeca*, in *Storia e Tutela del Patrimonio Fotografico*, (atti del Convegno, Museo Guttuso, Bagheria, 24-26 settembre 2006), pp. 33-38.

SCALISE 2008

A. SCALISE, *La Biennale di Venezia - Archivio Storico delle Arti Contemporanee - Fototeca*, "Fotostorica". Gli archivi della fotografia, n. 19-20, agosto 2002.

SCALISE 2008

A. SCALISE, *La fotografia e l'arte: considerazioni e casi emblematici*, documento di Microsoft Word, 2008.

SCHEIWILLER 1983

V. SCHEIWILLER, "Arte italiana" ed editoria minima 1925-40, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, (atti del Convegno, Milano, 19-20-21 febbraio 1981), Milano, Mondadori, 1983, pp. 135-139.

SCHILDT 1958

G. SCHILDT, *Colloqui con Brancusi*, "la biennale di venezia" n. 32, luglio - settembre 1958, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1958, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", 1958, pp. 21-25.

SCHRAF 1979

A. SCHRAF, *Arte e fotografia*, [1^a edizione 1968], Torino, Einaudi, 1979.

SCHWARTZ 2012

J. M. SCHWARTZ, «*To speak again with a full distinct voice*», *Diplomatics, Archives, and Photographs*, in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di), *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, “Ricerche di Storia dell’arte”, n. 106, Roma, Carocci, 2012, pp. 7-24.

SCHWARZ 2003

A. SCHWARZ, *Fotografia, fotografi e fotografie*, in V. BARADEL, E. CHIGGIO, R. MASIERO (a cura di), *La grande svolta. Anni '60- Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, Skira, Milano-Ginevra, 2003, pp. 184-193.

SCIOLLA 1995

G. C. SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento*, Torino, UTET, 1995.

SCIOLLA 2003a

G. C. SCIOLLA, *Studiare l’arte. Metodo analisi e prassi*, Torino, UTET, 2001.

SCIOLLA 2003b

G. C. SCIOLLA (a cura di), *Per le riviste d’arte*, in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d’arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Ginevra-Milano, Skira editore, 2003, pp. 7-9.

SCIOLLA 2008

G. C. SCIOLLA, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell’arte oggi*, in M. D’ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell’arte oggi*, (atti del Convegno Modena, 25-28 ottobre 2006), Roma, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 231-234.

SCOTINI 2000

M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (catalogo della mostra), Milano, Charta, 2000.

SCOTTON 2002

F. SCOTTON, *Ca’ Pesaro, Galleria Internazionale d’arte moderna*, Venezia, Marsilio, 2002.

SCOTTON 2006

F. SCOTTON, *La scultura. Galleria internazionale d’arte moderna di Ca’ Pesaro*, Venezia, Marsilio, 2006.

SCREMIN 2000

P. SCREMIN, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta Sessanta*, in M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (catalogo della mostra), Milano, Charta, 2000, pp. 150-165.

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

Scuola Normale Superiore di Pisa, Laboratorio di Documentazione Storico Artistica. *On line*: http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html. Data di consultazione: 7 aprile 2014.

SERENA 1999a

T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografie e raccolte fotografiche*, vol. I, *Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999.

SERENA 1999b

T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagini sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999.

SERENA 2010

T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti limitrofi*, (atti della giornata di studio Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 103-125.

SERENA 2012a

T. SERENA, *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in B. CATTANEO (a cura di), *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici analogici e digitali*, Nardini Editore, 2012, pp. 15-25.

SERENA 2012b

T. SERENA, *Le parole dell'archivio fotografico*, in E. CESETTA, P. KOBAN, I. MOSCA (a cura di), *A partire da Documentalità*, in "Rivista di Estetica", n. 2, 2012, pp. 163-177.

SERENA 2012c

T. SERENA, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in C. CARAFFA, T. SERENA (a cura di), *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, Roma, Carocci Editore, 2012, pp. 53-69.

SERENA 2013a

T. SERENA, *Il tesoro dei pirati*, in B. CINELLI, F. FERGONZI, M.G. MESSINA (a cura di), *Arte Moltiplicata. L'immagine del '900 nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Ricerca, 2013, pp. 130-132.

SERENA 2013b

T. SERENA, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, in F. FAETA, G. D. FRAGAPANE (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, (atti del Convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia Noto, 7-8 ottobre 2010), Roma-Messina, Corsico Edizioni, 2013, pp. 23-40.

SERENA 2014

T. SERENA, *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da "outils pratiques" a "outils intellectuels"*, in M. MAFFIOLI, S. BIETOLETTI (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo: la scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'ottocento a oggi*, catalogo della mostra a cura di, Firenze-Milano, Giunti, 2014, pp. 63-77.

SERGIO 2011

G. SERGIO (a cura di), *Ugo Mulas, Vitalità del negativo*, Milano, Johan & Levi editore, 2011.

SETTIMELLI-ZEVI 1985

W. SETTIMELLI, F. ZEVI (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1895-1920*, Firenze, Fratelli Alinari Editrice, 1985.

SIRONI 2011

M. SIRONI, *Le fotografie di Giovanni Scheiwiller e le riviste degli anni Trenta*, in "L'Uomo nero. Materiali per una storia della modernità", Nuova serie, anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, Mimesis Edizioni, 2011, pp. 59-69.

SKIRA 1966

A. SKIRA, *Reflections on the Art Book*, in D. L. STROUT (a cura di), *Albert Skira. The man and his work*, New York, Hallmark Gallery, 1966, pp. 24-25.

SMITH 2011

G. SMITH, *From Album to Archive: The Alinari Catalogues of 1856 and 1857*, in C. CARAFFA (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunsverlag, 2011, pp. 117-127.

SOMAINI 2004

A. SOMAINI, *Percorsi di fotografia pubblicitaria*, in U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 581-599.

SOUSSLOFF 2008

C. M. SOUSSLOFF, *The Art Book as Aesthetic Object*, in "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. 24, n. 1, Abingdon, Routledge, 2008, pp. 40-42.

SPALLETTI 1979

E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 417-484.

SPIAZZI-MAJOLI-GIUDICI 2010

A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI, *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti limitrofi*, (atti della giornata di studio Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010.

STEEDMAN 1998

C. STEEDMAN, *The Space of Memory in an Archive*, in "History of the Human Sciences", n. 11, a. 4, 1998, pp. 65-83.

STEINER 1978

A. STEINER, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978.

STINCHI 1985

A. C. STINCHI, *Un programma di organizzazione culturale al servizio della documentazione*, in "Fotologia", vol. 2, gennaio 1985, Firenze, Alinari IDEA, 1985, pp. 84-85.

STRAMBIO 2000

A. STRAMBIO, *Profilo documentario della Fototeca di Brera*, in M. MIRAGLIA, M. CERIANA (a cura di), *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000, pp. 29-35.

STRINATI 1996

C. STRINATI, *Genesis progettuale della storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi*, in S. VALERI (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, (atti del Convegno, Roma, 14-15 dicembre 1992), Roma, Lithos 1996, pp. 11-19.

STRINGA 2008a

N. STRINGA, *La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Tomo Secondo, Milano, Electa Mondadori, 2008, pp. 655-670.

STRINGA 2008b

N. STRINGA, *Venezia*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Tomo Primo, Milano, Electa Mondadori, 2008, pp. 13-124.

STRINGA 2009

N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Milano, Electa, 2009.

STRINGA 2012

N. STRINGA, “*Preistoria di Rodolfo Pallucchini: gennaio 1931, la recensione alla I Quadriennale di Roma*”, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, n. 35, (atti del Convegno Venezia 3-4 novembre 2008, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell’arte), Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 7-24.

T

TAMASSIA 2014

M. TAMASSIA, *La documentazione delle sculture di Michelangelo nel Gabinetto fotografico della Soprintendenza fiorentina*, in M. MAFFIOLI, S. BIETOLETTI (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo: la scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall’ottocento a oggi*, (catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell’Accademia, 18 febbraio-18 maggio 2014), Firenze-Milano, Giunti, 2014, pp. 78-89.

TEMPESTI 1996

F. TEMPESTI, *Storiografia dell’arte e fotografia*, in S. LUSINI (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Quaderni della rivista AFT, Prato, 1996, pp. 22-223.

THE BURLINGTON MAGAZINE 1947

Editorial: UNESCO and the future of museum, in “The Burlington Magazine”, n. 527, vol. XXXIX, February 1947, pp. 29-30.

TOMASELLA 2001

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

TOMASELLA 2007a

G. TOMASELLA, *Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini. La critica d'arte dei "professori"*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, vol. 16, (atti della giornata di studio, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 dicembre 2006), Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2007, pp. 81-87.

TOMASELLA 2007b

G. TOMASELLA, *Un'esperienza di secondo dopoguerra: la critica d'arte sulla "Fiera Letteraria"*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, (atti del Convegno, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2009), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 457-472.

TOMASELLA 2008

G. TOMASELLA, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in N. STRINGA, G. PAVANELLO (a cura di), *La pittura in Veneto. Il Novecento*. Tomo II, Milano, Electa, 2008, pp. 499-536.

TOMASELLA 2011

G. TOMASELLA (a cura di), *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, Verona, Scripta Edizioni, 2011.

TOMASELLA 2012

G. TOMASELLA, *"Caro Fromentin libico...": il rapporto con Giuseppe Marchiori e gli inizi di Pallucchini contemporaneista*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", n. 35, *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, (atti del Convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 2008), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2012, pp. 25-34.

TOMASELLA 2013

G. TOMASELLA, *Venezia fra tradizione e modernità: il contributo della scuola padovana di storia dell'arte*, in X. BARRAL I ALET, M. GOTTARDI (a cura di), *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, (atti del Convegno di studi Venezia, 5-6 novembre 2012), in "Ateneo Veneto". Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti Atti e memorie dell'Ateneo Veneto, terza serie, 12/1, Venezia, Ateneo Veneto, 2013, pp. 541-554.

TONICELLO 2010

A. TONICELLO, *The image of the Biennale: The contribution of graphic arts*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, et. al. Edizioni, 2010, pp. 171-178.

TORCELLINI 2009

D. TORCELLINI, *La riproduzione fotografica del colore nelle collane d'arte della prima metà del novecento*, in *Colore e fotogrammetria. Contributi multidisciplinari*, vol. V, (atti della V. Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore, Palermo 7-9 ottobre 2009), Collana "Quaderni di ottica e fotonica", 18, SIOF, Centro Editoriale toscano, 2009.

TORCELLINI 2010

D. TORCELLINI, *Il secondo dopoguerra tutto a colori? La riproduzione dell'arte tra entusiasmi ed incertezze*, in a cura di M. ROSSI, *Colore e fotogrammetria. Contributi multidisciplinari*, vol. VI, Quaderno di ottica e fotonica, Saronno di Romagna, Maggioli editore, 2010, pp. 373-381.

TROTTA 1950

G. TROTTA, *Wifredo Lam. Paints a picture*, in "Art News", vol. XLIX, n. 5 september 1950, pp. 42-45.

TURI 1997

G. TURI (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Milano, Giunti, 1997.

TURRONI 1959

G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959.

U

UNESCO 1949

UNESCO, *Exposition itinérante de reproductions peintures antérieures a 1860*, Paris, Paul Dupont, 1949.

UNESCO 1950

UNESCO, *Répertoire international des Archives photographiques d'œuvres d'art - International Directory of Photographic Archives of Works of Art*, Paris, Dunod, 1950.

UNESCO 1951

UNESCO, *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures - 1860 à 1950*, Paris, Paul Dupont, 1951.

UNESCO 1952

UNESCO, *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures 1860 a 1952*, Paris, Paul Dupont, 1952, terza edizione.

UNESCO 1954

UNESCO, *L'UNESCO et son programme X. Arts et Lettres*, Paris 16, Union Typographique de Villeneuve Saint Georges pour l'Organisation des Nation Unies pour l'éducation, la science et la culture, 1954, pp. 1-27.

UNESCO 1956a

UNESCO, *Conférence Général, neuvième session - Commission administrative*, Nouvelle - Delhi - 5 novembre - 5 décembre 1956, 9C/ADM/15. Paris, le 28 août 1956, (senza numerazione progressiva delle pagine).

UNESCO 1956b

UNESCO, *Conférence Général, Neuvième session, Commission administrative, Annexe I Dixieme liste d'Organisations internationales non gouvernementales ayant sollicité leur admission au bénéfice des arrangements consultatifs*, 9C/ADM/17, Appendice 5, Conseil International des musées, Nouvelle Delhi, 5 novembre - 5 décembre 1956, pp. 1-5.

V

VALENTE 2013

L. VALENTE, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio*, in B. CINELLI, T. SERENA (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, in "Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale", n. 11, a. 2013, Firenze, Fondazione Memofonte, 2013, pp. 82-99. *On line*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.11/l.-valente-biografia-politica-dell-oggetto-fotografico.-la-rivista-illustrata-della-cgil-lavoro.html>

VALERI 1994; 2000

S. VALERI, *La fototeca di Adolfo Venturi e il nuovo archivio storico fotografico*, in "BTA. Bollettino Telematico dell'Arte", n. 4 ottobre 1994, 11 luglio 2000. *On line*: <http://www.bta.it/txt/a0/00/bta00004.html>.

VALERI 1997a

S. VALERI, *La memoria riprodotta* con una prefazione di M. CALVESI, Roma, Lithos, 1997.

VALERI 1997b

S. VALERI, *La riproduzione fotografica nelle edizioni storico-artistiche*, in S. MARCONI (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di, Roma Edizioni Quasar, 1997, pp. 217-220.

VALERI 1999

S. VALERI, *L'Archivio storico fotografico dell'Istituto di Storia dell'arte de "La Sapienza" a Roma*, in T. SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 275-284.

VALERI 2005

S. VALERI, *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi*, Collana di Manuali e Monografie del Dipartimento di Storia dell'Arte de "La Sapienza", Napoli, Scriptaweb on line publishing, 2005.

VALERI 2008

S. VALERI, *I volumi della Storia dell'Arte italiana*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, M. D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, (atti del Convegno, Roma, 25-28 ottobre 2006), Roma, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 37-42.

VALSECCHI-APOLLONIO 1950

M. VALSECCHI, U. APOLLONIO, *Panorama dell'arte italiana*, Torino, Editori Lattes, 1950.

VALSECCHI-APOLLONIO 1951

M. VALSECCHI, U. APOLLONIO, *Panorama dell'arte italiana*, Torino, Editori Lattes, 1951.

VAN WESEMAEL 2001

P. VAN WESEMAEL, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798 – 1851 – 1970)*, Rotterdam, 010 Publishers, 2001.

VARAGNOLO 1930

D. VARAGNOLO, *L'Istituto Storico d'Arte Contemporanea*, in "Le Tre Venezie", anno VIII, aprile 1930, pp. 53-55.

VARAGNOLO 1932

D. VARAGNOLO, *L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee*, in *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, Venezia, Ufficio Stampa dell'Esposizione, Venezia, Premiate Arti Grafiche Fantoni, 1932, pp. 55-72.

VARAGNOLO 1937

D. VARAGNOLO, *Un fatto d'archivio e un caso di coscienza*, in "Ateneo Veneto". Rivista di scienze lettere ed arti, anno CXXVIII, marzo aprile, vol. 121, fasc. 2, pp.103-109.

VARAGNOLO 1940

D. VARAGNOLO, *Anno settimo*, in “L’Arte nelle mostre italiane. Bollettino a cura dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale”, anno VII, n. 1-4, gennaio-aprile 1940, pp. 1-3.

VARAGNOLO 1941

D. VARAGNOLO, *Il soggetto nell’opera d’arte*, in “Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti”, CXXXII (1941), agosto - settembre - ottobre 1941, vol. 128, fasc. 8-9-10, pp. 409-417.

VEIGA 1992

R. VEIGA (a cura di), *Biennale di Venezia: da istituzione italiana a istituzione Europea?*, (atti del convegno), Venezia, La Biennale di Venezia, 1992.

VENTRONI 2013

D. VENTRONI, *Così i lettori italiani hanno visto Picasso. La fortuna dell’immagine dell’artista nei settimanali illustrati (1947-1959)*, in B. CINELLI, F. FERGONZI, M. G. MESSINA (a cura di), *Arte Moltiplicata. L’immagine del ‘900 nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Ricerca, 2013, pp. 143-156.

VENTURI 1952

L. VENTURI, *Introduction*, in UNESCO (a cura di), *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures 1860 a 1952*, Paris, Paul Dupont, 1952, terza edizione, pp. 7-11.

VENTUROLI 1972

M. VENTUROLI, *Cronistoria delle Biennali*, in “Le Arti”, anno XXII, n. 6, giugno 1972, pp. 4-17.

VENTUROLI 1965

M. VENTUROLI, *Le Biennali dalla prima all’ultima. Personaggi e cronaca*, in U. APOLLONIO, E. CRISPOLTI, G. DORFLES, D. MICACCHI, M. VENTUROLI (a cura di), *Arte d’oggi*, Armando Curcio Editore, 1965, pp. 15-53.

VENTUROLI 2000a

P. VENTUROLI, *La riscoperta della Pubblica Raccolta Fotografica*, in M. MIRAGLIA, M. CERIANA (a cura di), *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000, pp. 45-55.

VENTUROLI 2000b

P. VENTUROLI, *Pietro Toesca a Milano e la Pubblica Raccolta Fotografica di Brera*, in M. MIRAGLIA, M. CERIANA (a cura di), *1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il Ricetto fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000, pp. 36-44.

VERCORS 1958

VERCORS, *Les musées imaginaires sont-ils possibles?*, in “la biennale di venezia”, n. 33, ottobre-dicembre 1958, Venezia, Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, 1958, pp. 3-6.

VERGANI 1948

O. VERGANI, *La XXIV Biennale di Venezia*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. 75, vol. II, nn. 29-30, 18-25 luglio, pp. 93-120.

VINTI 2007

C. VINTI, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Venezia, Marsilio, 2007.

VISUAL RESOURCES 1980

André Malreaux (sic), *Photography as Metamorphosis* in “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, [Editorial], vol. 1, n. 1, spring 1980, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1980, pp. 3-6.

VITA ITALIANA DOCUMENTI E INFORMAZIONI-PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI SERVIZI INFORMAZIONI E PROPRIETÀ LETTERARIA 1977

La Biennale di Venezia, in “VITA ITALIANA. Documenti e informazioni”, a. XXII, n. 3, marzo 1977, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Informazioni e Proprietà letteraria, 1977, pp. 445-495.

VITA ITALIANA DOCUMENTI E INFORMAZIONI-PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI SERVIZI INFORMAZIONI E PROPRIETÀ LETTERARIA 1978

L’arte della fotografia come strumento di conoscenza, in “VITA ITALIANA. Documenti e informazioni” a. XXVIII, n. 5-6, maggio-giugno 1978, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Informazioni e Proprietà letteraria, 1978, pp. 603-620.

VITTORIA 1983

A. VITTORIA, *Le riviste del Duce. Politica e cultura del regime*, Torino, Guanda, 1983.

VIVARELLI 1979

P. VIVARELLI, *Riviste italiane di arte figurativa negli anni '20 e '30*, in Z. BIROLI (a cura di), *Letteratura-Arte Miti del '900*, Milano, Edizioni Padiglione d’arte Contemporanea/Idea Editions, 1979, pp. 180-187.

W

WALSH 1980-1981

J. WALSH, *Brancusi Photographer*, [Editorial], “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, vol. 1, nn. 2, 3, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1981, pp. 122.

WALSH-WALSH-MILLMAN 1981-1982

J. WALSH, P. WALSH, R. MILLMAN, *On Photographing Sculpture: Interview with David Finn*, in “Visual Resources. An International Journal of Documentation”, vol. 2, nn. 1, 2, 3, 1981-1982, New York, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, pp. 68-91.

WICK 2011

O. WICK (a cura di), *Serra Brancusi. Costantin Brancusi and Richard Serra. A handbook of possibilities*, (catalogo della mostra, Basilea, Fondazione Beyeler, 22 maggio 2011 - 21 agosto 2011), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011.

WIND 1963

E. WIND, *Arte e Anarchia*, [1. ed. 1963 *Art and anarchy*], Milano, Adelphi, 2007.

FONDAZIONE GIORGIO CINI - FOTOTECA

<http://www.cini.it/all-photos/fondi-fotografici> – Data di consultazione: 3 luglio 2014.

Z

ZABALA 1995

H. ZABALA, *The Image of Duplication*, “Leonardo”, vol. 25, No. 1, 1995, pp. 47-50.

ZAMENGO 2003-2004

E. ZAMENGO, *La Biennale Internazionale d'Arte negli anni del fascismo, 1930-1942*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, A.A. 2003-2004.

ZAMBON 2010-2011

A. ZAMBON, *Eventi di storia veneziana dal dopoguerra agli anni di piombo visti attraverso le fotografie dell'agenzia Cameraphoto di Venezia*, tesi di Laurea triennale in Discipline dell'Arte della Musica e dello Spettacolo, (relatore prof. C. A. Zotti Minici), Università degli Studi di Padova, A.A. 2010-2011.

ZANINI 1981

W. ZANINI, *Rapporti tra istituzioni e artisti*, in F. HASKELL (a cura di), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, (atti del XXIV Congresso C.I.H.A., Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna, Editrice Clueb, 1981, pp.177-180.

ZANNI 2007

N. ZANNI, *Una consorella parigina di "Le Arti": "La Galerie des Arts" (1962-1985). Appunti per una ricerca*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, (atti del Convegno Milano, Università del Sacro Cuore, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 509-522.

ZANNIER-COSTANTINI 1985

I. ZANNIER, P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*, Milano, Franco Angeli, 1985.

ZANNIER-TARTAGLIA 2000

I. ZANNIER - D. TARTAGLIA, *La fotografia in archivio*, Milano, RCS, 2000.

ZANNIER 1992

I. ZANNIER, *Sublime fotografia. Il Veneto. Una breve storia*, Venezia, Corbo e Fiore 1992.

ZANNIER 1993

I. ZANNIER, *Fotogiornalismo in Italia oggi*, Venezia, Corbo e Fiore, 1993.

ZANNIER 1998

I. ZANNIER, *Gli archivi della fotografia. Problematiche*, Treviso, Canova Edizioni, 1998.

ZANNIER 2001

I. ZANNIER, *Bruno Munari: Fotocronache e fotomontaggi*, in "Fotologia", n. 21/22, Firenze, Alinari IDEA, 2001, pp. 11-13.

ZANNIER 2005

I. ZANNIER, *Fotografia a Venezia nel dopoguerra da Ferruccio Leiss al circolo della Gondola*, Firenze, Alinari, 2005.

ZANNIER 2011

I. ZANNIER, *Fotografi nel Veneto del Novecento*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento* Vol. II, Milano, Electa Mondadori, 2011 pp. 465-488.

ZATTI 1995

P. ZATTI, *Bibliografia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 456-460.

ZERNER 1998

H. ZERNER, *Malraux and the power of photography*, in G. A. JOHNSON (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998, pp. 116-130.

ZORZI 1934

E. ZORZI, *I quarant'anni della Biennale. Storia d'una geniale impresa veneziana*, "Le Tre Venezie". Rivista mensile, febbraio 1934, anno 10, n. 2, 65-73.

ZORZI 1948

E. ZORZI, *La "Società delle Nazioni" Artistica*, in "L'Illustrazione Italiana", Anno 75, luglio 1948, n. 27, pp. 14-15.

ZORZI 1954

E. ZORZI, *Dodici lustri di vita della Biennale*, in LA BIENNALE DI VENEZIA, *XXVII Biennale di Venezia*, (catalogo della mostra), Venezia, Lombroso Editore, 1954, pp. V-XI, [3. edizione, 1 settembre 1954], pp. V-XI.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Mauro Perosin

matricola: 955885

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti

Ciclo: XXVI

Titolo della tesi: *Per una biblioteca di immagini del moderno. Storia, ruoli e usi della fotografia d'arte dall'archivio della Biennale veneziana (1946-1958)*

Estratto

La tesi *Per una biblioteca di immagini del moderno. Storia, ruoli ed usi della fotografia d'arte dall'archivio della Biennale veneziana (1946-1958)* si propone di considerare una parte della storia della Biennale di Venezia a partire dal suo archivio e in particolare dalle sue fotografie e dai suoi apparati illustrativi.

La prima parte della trattazione, di carattere storico, è dedicata al senso dell'archivio della Biennale e della sua fototeca, nel tentativo di ricostruire una storia della fotografia d'arte con particolare riguardo al suo ruolo di *medium* progettuale (“politica delle immagini”) la cui utilità si è dimostrata importante per assolvere ad alcune delle finalità sia istituzionali che didascaliche della Biennale, in una stagione determinante per l'educazione del pubblico al moderno.

La seconda parte della tesi esplora ed applica alcune questioni metodologiche che intercorrono tra “traduzione” e divulgazione delle opere d'arte e il sistema delle arti così come presentato in un'iniziativa editoriale importante nella stagione culturale degli anni cinquanta: la rivista “la biennale di venezia”. Nel segno di una prospettiva “altra” rispetto agli studi classici dedicati alla Biennale, è indagato il contesto delle scelte d'archivio, della *governance* di riferimento, e delle possibilità narrative della fotografia e della sua “trasformazione” mediante la ricostruzione della genesi progettuale di alcune fotografie d'arte prese in esame nei casi di studio.

Firma

Abstract

The thesis *Per una biblioteca di immagini del moderno. Storia, ruoli ed usi della fotografia d'arte dall'archivio della Biennale veneziana (1946-1958)* intends to describe part of La Biennale di Venezia's history through its Archive, especially focusing on the role that photography of art and some illustrated apparatus have had for its history.

The first part of the thesis, mainly historical, is dedicated to the reconstruction of the Archive's meaning with a particular objective: to draw the history of the La Biennale di Venezia through the photography of art. This research shows how photography of art has been used as a "project *medium*" whose usefulness was very important to reach some of the Biennale's purposes – both institutional and educational – in a period that was crucial for the visual education of the public to Modern art.

The second part of this thesis explores the methodologies that are between the concept of "translation" and the divulgation of the art works. This aim is reached through the analysis of the magazine "la biennale di venezia" – an important tool and one of the leading publication in the 1950s cultural season.

This is a different perspective compared to the classic studies dedicated to the La Biennale di Venezia, the present thesis investigates the context of the archive's choices, linked to the leading governance and the narrative possibilities of photography. That means that the "photography's biography", the "transformation" of this *medium* in images emerges when investigating some case studies in which the use of photography of art is outstanding.