

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

38

(2014)

ISTITUTO DI
STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*

Rosa Barovier Mentasti

Ester Coen

Francesca Flores d'Arcais

Caterina Furlan

Lauro Magnani

Jean Luc Olivière

Wolfgang Prohaska

Nico Stringa

Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Chiara Ceschi, *segreteria*

Simone Guerriero

Ruggero Rugolo

Sileno Salvagnini

Marzia Scalon

Sabina Tutone

Istituto di Storia dell'Arte

Fondazione Giorgio Cini

Venezia

Tel. 041-27.10.230

Fax 041-52.05.842

redazione.arte@cini.it

I testi vengono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico,
della Redazione e del Comitato revisori anonimi

L'immagine della copertina della rivista *Domus* di pag. 184
è pubblicata per gentile concessione di Editoriale Domus S.p.A.

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile

Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale

di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze

ISBN: 978 88 222 6457 2

ISSN: 0392-713X

SOMMARIO

Mario Canato, <i>Domenico Molin: un riflesso del Tintoretto</i>	7
Vincenzo Mancini, <i>Andrea Schiavone e la Scuola Grande di San Marco: qualche riflessione sulla tarda attività</i>	29
Maichol Clemente, <i>Giusto Le Court, Enrico Merengo e la Diana della collezione di Livio Odescalchi</i>	39
Raffaello Padovan, <i>Ludovico Seitz per la Basilica di Loreto: disegni della Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso</i>	51
Motoaki Ishii, <i>Kawamura Kiyo among International Artists in Modern Venice</i>	111
Vittorio Pajusco, <i>Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)</i>	135
 TOMASO BUZZI, PROTAGONISTA DI UN GUSTO ITALIANO MODERNO	
Stefania Portinari, <i>Tomaso Buzzzi osservatore e allestitore delle arti decorative tra Milano e Venezia</i>	155
Alberto Anselmi, <i>Tomaso Buzzzi e Venini: clienti e committenti</i>	179
Elena Pontiggia, <i>Oltre le Colonne d'Ercole: temi e suggestioni simboliche nelle opere di Buzzzi alle grandi mostre milanesi degli anni trenta</i>	185
Lucia Borromeo Dina, <i>L'intervento di Tomaso Buzzzi a villa Necchi Campiglio 1938-1957</i>	190
Paola Tognon, <i>L'ideario di Tomaso Buzzzi</i>	199
Giovanna D'Amia, <i>Tomaso Buzzzi e la Valtellina: l'architettura vernacolare e la tradizione artigiana</i>	209
Alberto Giorgio Cassani, <i>"E farmi tutto un occhio solo". La vocazione teatrale di Tomaso Buzzzi</i>	219
<i>Abstract</i>	237

XVI

ESPOSIZIONE IN-
TERNAZIONALE
D'ARTE



DELLA
CITTA'
DI VENEZIA
APRILE - OTTOBRE
1928

AGEVOLEZZE
DI VIAGGIO

ANTONIO MARAINI E L'ISTITUTO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA (1928-1944)

... sarebbe un centro di studi, cui gli storici dell'arte moderna nell'avvenire ricorreranno, come alla più sicura e documentata fonte di notizie di ogni genere, sugli artisti operanti dallo scorcio del secolo decimonono a speriamo a tutto il ventesimo. Le Biennali si differenzerebbero così da ogni altra Esposizione di Belle Arti e assurgerebbero a quel primato che attende solo questa valorizzazione per affermarsi del tutto. (Antonio Maraini, 1927)

Antonio Maraini (1886-1963), scultore e critico d'arte, comincia presto a intrecciare la sua storia con quella della Biennale di Venezia. La sua formazione è articolata fin da subito: spinto dalla famiglia, si laurea in giurisprudenza, frequenta i corsi serali dell'Accademia di Belle arti fiorentina e segue le lezioni di storia dell'arte di Adolfo Venturi e Pietro Toesca¹. L'esordio artistico avviene con la presentazione al pubblico e alla critica del *Perseo*, una scultura di bronzo che viene premiata con la medaglia d'argento all'Esposizione universale di Bruxelles del 1910, due anni dopo la quale partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia². In questi anni comincia l'attività di giornalista e critico d'arte scrivendo per la *Tribuna* e vincendo nel 1912 il concorso per il monumento all'attrice Adelaide Ristori a Cividale del Friuli³. Lo scoppio della guerra e l'impegno come

ufficiale dell'aeronautica rallentano le molteplici attività di Maraini, che alla fine del conflitto mondiale deve confrontarsi con un orizzonte di gusto molto mutato. L'art déco si sta diffondendo anche in Italia, Libero Andreotti e Adolfo Wildt sono i campioni della nuova moda e l'artista con la sua compostezza classica si vede scartare dalle giurie di concorso e di accettazione alle mostre⁴. Le cose cambiano qualche anno dopo, nel 1921, quando Maraini vince il premio della critica alla Prima Biennale romana per i suoi articoli sulla *Tribuna*, nello stesso anno in cui la Galleria Nazionale d'Arte Moderna acquista il suo bassorilievo *Maternità*⁵, segnando un punto di svolta nella sua carriera professionale tanto che ancora nel 1944 lui stesso ricorda che “da quel momento cominciai ad avere un nome come artista e come studioso e critico d'arte”⁶.

Nel 1923 organizza e allestisce la sezione toscana alla I Mostra Biennale di arte decorativa di Monza⁷. L'anno successivo viene celebrato alla Biennale di Venezia con una sala personale composta da ben quarantotto opere, curata personalmente dallo stesso artista con l'inserimento di propri arredi e ornata da stoffe di Mariano Fortuny⁸ (fig. 1). Nella presentazione della mostra Lionello Venturi elogia particolarmente la “squisita sensibilità decorativa” del Maraini e il gusto nel disporre le opere⁹. Maraini quindi è all'apice del successo sia come artista sia come critico e collabora con numerose riviste, italiane ed internazionali¹⁰, tra le quali “Domus”, “Dedalo”, “La Ronda”, “L'Illu-

1 Per la biografia di Antonio Maraini si rimanda a F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984; *Antonio Maraini 1900-1940: sculture e disegni*, a cura di L. Laureati, G. Pratesi, Milano 1988; M. Grasso, *Maraini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma 2007, pp. 384-388.

2 Antonio Maraini partecipa per la prima volta alla X Biennale con tre sculture: *Busto di signora*, *Perseo* e *Statuetta* (X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1912, pp. 51, 77).

3 M. De Sabbata, *Sul far grande in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, a cura di A. Del Puppo, Milano 2005, pp. 37-61.

4 P. Spadini, *Antonio Maraini artista e critico del ventennio*, in *Officina della critica. Libri, cataloghi e carte d'archivio*, Milano 1991, p. 71.

5 L'acquisto da parte del Ministero della Pubblica Istruzione avvenne su proposta di Ojetti, all'e-

poca presidente della commissione ministeriale preposta agli acquisti per la Galleria Nazionale (P. Spadini, *Antonio Maraini artista e critico del ventennio*, cit., p. 70). La scultura *Maternità* è stata esposta per la prima volta alla bottega dell'A. M. I. (Arte Moderna Italiana) a Roma (F. Saporiti, *Una mostra di Antonio Maraini in Roma* in “Emporium”, LIII, 1921, 318, pp. 332-334). Si cita inoltre per la ricchezza di illustrazioni l'articolo di U. Ojetti, *Lo scultore Antonio Maraini* in “Dedalo”, III, 1921, pp. 742-758.

6 A. Maraini, in *Memorie riassuntive dell'attività e dei proventi professionali dal 1926 al 1944*, redatto il 28 novembre 1944; P. Spadini, *Antonio Maraini artista e critico del ventennio*, cit., p. 70.

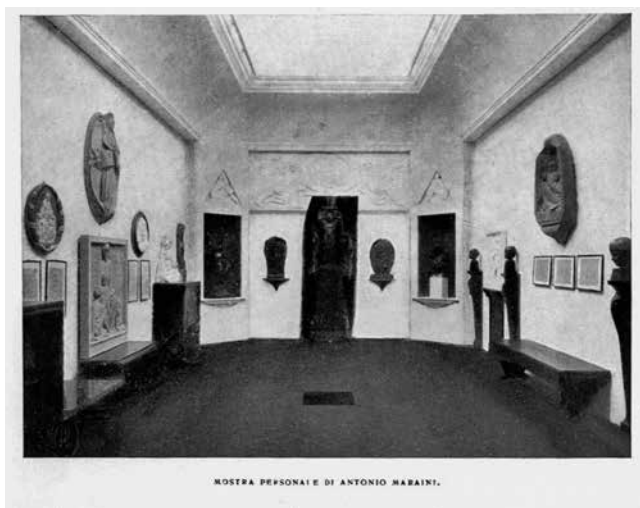
7 La sezione toscana della prima Biennale di Monza è curata oltre che da Maraini da Guido Balsamo Stella (G. Marangoni, *La I^a Mostra Internazionale delle arti decorative nella Villa reale di Monza*, in “Nuova Antologia”, 58, gennaio

1923, p. 57; C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Milano 1923, pp. 34, 119).

8 *Catalogo XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 2 ed., Venezia 1924, pp. 79-82.

9 “Antonio Maraini ha il coraggio di chiamarsi un decoratore: oggi, per uno scultore, il coraggio è notevole. Della sala che gli è stata affidata a Venezia si è preoccupato di fare un ambiente simpatico, dove le sculture possano disporsi come in casa propria. [...] I vantaggi che Antonio Maraini ha tratto dalla sua squisita sensibilità decorativa sono molteplici” (L. Venturi, *Mostra individuale di Antonio Maraini*, in *Catalogo XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, IV ed., Venezia 1924, pp. 79-80).

10 M.B. Giorio, *Gli interventi di Antonio Maraini sulla stampa d'arte parigina*, in “Arte in Friuli Arte a Trieste”, 29, 2010, pp. 191-204.



1 *Sala della Mostra personale di Antonio Maraini alla XIV Biennale, 1924 (in U. Nebbia, La XIV Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, 1924, p. 76)*

strazione italiana”, “The Studio”, oltre a essere il capo redattore della sezione artistica della “Tribuna di Roma”. Nel 1925 realizza due sculture policrome sopraporta per lo stand della designer di tessuti Maria Monaci Gallenga all’Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi¹¹.

Nel 1926 viene nominato consigliere della Biennale di Venezia: l’evento, di grande importanza per Maraini, viene anticipato l’anno precedente da una conversazione privata con Pompeo Molmenti, testimonianza di questo fatto si trova in una lettera manoscritta inviata all’amico Ugo Ojetti, che di seguito viene riportata nei passaggi fondamentali.

Caro Ojetti. Dunque (continuammo la conversazione di stamane al telefono) un giorno nell’inverno 25 fui invitato a trovarmi nel pomeriggio alla [...] per ricevere Molmenti. Uscendo Molmenti desiderò lo accompagnassi fino all’Helvetia e strada facendo mi disse di colpo: Lei dovrebbe assumere la segreteria della Biennale. Rimasi meravigliato dell’uscita che non attendevo e per molto tempo non ci pensai, finché un bel giorno fui chiamato dall’allora Commissario prefettizio Fornaciari

a far parte del Consiglio Direttivo della Biennale, sempre in proposta e per interessamento del Molmenti.

Ecco perché trattandosi di fare un ricordo marmoreo alla casa del Molmenti, quando Bratti me ne fece parola, ricordai il fatto e offrii; se lo desiderasse il comune la mia opera: che del resto non venne poi richiesta.

Ma so benissimo che quando passata la XV Biennale del 1926, venni chiamato dal Conte Orsi subentrato come Podestà al Fornaciari, a segretario della Biennale, ciò fu per la sua parola e proposta efficacissime e carissime.

Ricordo volentieri questi fatti per poter ancora e col medesimo calore d’allora quando fui eletto [...]¹².

Come si intende da queste righe Molmenti in maniera sorprendente non propone a Maraini la carica di consigliere, ma direttamente il ruolo di segretario generale dell’Esposizione che dal 1920 deteneva Vittorio Pica¹³.

La XV Biennale si presentava con una gerarchia organizzativa formata in particolare da un numeroso consiglio direttivo composto da molti artisti e critici celebri¹⁴. Dal punto di vista espositivo la mostra del 1926 non propone diversità dalle precedenti nelle scelte degli artisti e l’unica eccezione sembra essere la presenza per la prima volta del Futurismo italiano, celebrato, tardivamente, nel Padiglione dell’URSS¹⁵. Sfolgiando il catalogo si nota che l’unico scritto di Maraini è l’introduzione alla sala personale dell’amico Felice Carena¹⁶, ma dai carteggi emerge anche il non facile compito di organizzatore delle partecipazioni straniere¹⁷. Il lavoro di Maraini evidentemente viene molto apprezzato dal consiglio o, come dice lui stesso nella già citata lettera inviata a Ojetti, le parole e la proposta di Molmenti al podestà Orsi sono state “efficacissime e carissime”¹⁸, al punto che il primo marzo 1927 viene nominato segretario generale dell’Esposizione, succedendo al più vecchio Vittorio Pica. Oltre all’aiuto *locale* di Molmenti è da constatare l’indubbia l’influenza che lo scultore aveva sulle riviste specializzate e sull’ambiente governativo dove si stava pensando di regolare, a livello sindacale, le attività artistiche.

Maraini si mette subito a lavorare per la XVI Biennale, riuscendo ad assicurarsi la fiducia del Podestà Orsi tanto da “ristabilire tra il Segretario Generale e il Capo del Comune rapporti equi-

11 *Catalogue Général Officiel. Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925, pp. 600-601. Maria Monaci Gallenga (1880-1944) creatrice di stoffe e vestiti, all’Esposizione parigina del 1925 ricevette anche il *Grand Prix*. Nel 1924 le stoffe della Gallenga già decoravano la sala personale di Maraini alla Biennale veneziana, anche se nel catalogo della mostra viene riportato solo l’intervento di Fortuny (G. Raimondi, *Maria Monaci Gallenga. Un’artista imprenditrice romana degli anni Venti e Trenta* in “Studi romani”, XLIV, 1996, 3-4, pp. 295-307; Ead., *Monaci, Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011, pp. 509-5011).

12 GNAM, Fondo Ojetti, lettera di Antonio Maraini a Ugo Ojetti del 7 febbraio 1931.

13 Si rimanda alla bibliografia presente nel saggio di E. Manente, *Vittorio Pica. La successione ad Antonio Fradeletto attraverso la Biennale del 1914*, in *Accademia & Biennale*, a cura di A.G. Cassani, Padova 2012, pp. 41-58.

14 Giovanni Bordiga è il presidente, i consiglieri invece sono Nino Barbantini, Guido Cadornin, Felice Carena, Felice Casorati, Cesare Laurenti, Antonio Maraini, Luigi Marangoni, Edoardo Rubino, Arturo Tosi, Angelo Zanelli (*Catalogo XV Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia*, 2 ed., Venezia 1926, p. 3).

15 T. Migliore, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, a cura di T. Migliore e B. Buscaroli, Venezia 2009, pp. 26-118.

16 *Catalogo XV Esposizione*, cit., pp. 28-29. Maraini sarà l’autore anche della piccola monografia della serie “Arte moderna italiana” curata da Giovanni Scheiwiller (*Felice Carena*, a cura di A. Maraini, Milano 1930).

17 GNAM, Fondo Ojetti, lettera di Antonio Maraini a Ugo Ojetti del 16 aprile 1926 con l’elenco degli autori suddivisi per nazioni; P. Spadini, *Antonio Maraini: la gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato nazionale fascista di belle arti. Primi risultati di una ricerca d’archivio*, in *E42. Utopia e scenario del Regime*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni e S. Lux, Venezia 1987, p. 261.

18 GNAM, Fondo Ojetti, lettera di Antonio Maraini a Ugo Ojetti del 7 febbraio 1931.



2 Brenno Del Giudice, *Manifesto della XV Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, Anno 1926*

valenti, se non uguali, a quelli già esistenti tra l'on. Fradeletto e il conte Grimani¹⁹. Nel luglio del 1927 Maraini scrive una dettagliata relazione per il Presidente, in cui insiste da una parte sulla necessità che il suo impegno per la Biennale sia temporaneo, quasi a differenziarsi dai suoi predecessori Fradeletto e Pica, dall'altra però mette l'accento sul progetto di continuità che vorrebbe dare alla stessa Biennale²⁰. Maraini si fa aiutare nell'impresa di rinnovamento dell'Istituzione veneziana da alcuni dei suoi influenti amici: Ugo Ojetti, Marcello Piacentini e Gio Ponti. La prima mossa è quindi quella di avvalersi "dell'ausilio di architetti, i quali saranno così per la prima volta chiamati accanto ai pittori scultori e incisori a figurare nelle Biennali"²¹ per sistemare il Palazzo dell'Esposizione, modificando in particolare gli ambienti principali. Il segretario affida a Ponti la realizzazione della moderna cupola rotonda per coprire il *passatista* ciclo decorativo di Galileo Chini²², a Piacentini il riallestimento del Salone delle Feste, a Brenno del Giudice la creazione di una terrazza/caffè, con affaccio sul canale di Sant'Elena, a Duilio Torres di disegnare gli arredi di varie sale così come avrebbero fatto Alberto Sartoris, Gigi Chessa, Gustavo Pulitzer, Luisa Lovarini²³.

Maraini inoltre pensa al Palazzo dell'Esposizione come sede di una serie di mostre curate ognuna da differenti critici d'arte, che si riferiscano da una parte al passato e dall'altra alle ultime tendenze artistiche, come dice lo stesso segretario: "La XVI Biennale del 28, solenne omaggio all'Ottocento italiano, con una esposizione riassuntiva quale mai s'era prima avuta, ma anche coraggiosa apertura delle porte alle correnti nuove"²⁴. La mostra dell'arte del teatro viene affidata a Margherita Sarfatti, la madre del *Novecento Italiano*²⁵, la rassegna della pittura italiana dell'Ottocento a Ugo Ojetti, esperto riconosciuto che del tema si era già occupato in varie pubblicazioni²⁶, la mostra della *Scuola di Parigi* infine al pittore René Paresce²⁷, mentre i futuristi

vengono relegati in una piccola sala laterale²⁸. L'attenzione di Maraini verso gli allestimenti lo porta a riservare per la prima volta nella storia della Biennale alcuni ambienti all'arte decorativa. Il *design*, come potremmo definirlo oggi, acquista in questo modo valore artistico proprio, e compaiono nel catalogo nomi e cognomi di artisti specializzati nell'arte vetraria, nel merletto e nella piccola scultura²⁹. Anche il manifesto ufficiale dell'Esposizione doveva evidenziare la differenza tra la concezione nuova di Maraini e quella precedente di Pica. Se si confronta infatti quello ideato nel 1926 da Brenno del Giudice (fig. 2) con quello del 1928 di Giulio Rosso (tav. a p. 134), si vede subito il trattamento radicalmente diverso riservato allo stesso soggetto, Palazzo Ducale. Mentre il primo rappresenta l'edificio in maniera bidimensionale con cornici dorate neo-barocchette, di stampo fortemente decorativo, il secondo sembra proiettare il vecchio Palazzo dei Dogi nel futuro usando una ardita visione prospettica che lo rende solido e geometrizzato, colorando il tutto alla fine con toni vivaci; tra le due immagini sembra sia trascorsa un'epoca.

Il 4 novembre 1928 si chiude la XVI Biennale che era iniziata esattamente sei mesi prima alla presenza del Podestà Orsi, del Duca d'Aosta e del conte Volpi, rappresentante del governo. Quest'ultimo nel discorso inaugurale aveva posto l'accento su "la primogenitura di Venezia nel panorama nazionale delle mostre"³⁰, argomento che avrebbe assillato Maraini per un lungo periodo, dal momento che proprio in quel periodo si cominciava a parlare del progetto di creare una nuova esposizione romana, la Quadriennale, già per l'anno 1929, la quale avrebbe sottratto molta visibilità a Venezia³¹. Il bilancio della XVI esposizione è positivo, l'affluenza del pubblico è stata notevole, quasi mille persone al giorno e le opere vendute sono circa un terzo delle esposte³².

19 E. Zorzi, *L'organismo delle Biennali e i suoi sviluppi*, in *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1885 al 1932*, Venezia 1932, p. 39.

20 GNAM, Fondo Ojetti, lettera di Antonio Maraini a Ugo Ojetti del 14 luglio 1927 scritta in matita con allegata copia della Relazione inviata al Podestà Orsi. La Relazione sarà oggetto di analisi nel paragrafo successivo.

21 A. Maraini, in *La Biennale. Cronache dall'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Venezia 1928, p. 17.

22 "Nel 1909, per l'ottava Esposizione, Galileo Chini aveva decorato la cupola di questa sala, nella sua parte interiore, con alcune figurazioni allegoriche, che si sarebbero dovute togliere l'Esposizione successiva, per sostituirle con altra espressione di decorazione muraria. Ciò non fu fatto né nel 1910, né negli anni successivi, per ragioni di economia. Quest'anno, pur senza distruggere i lavori del Chini, che sono stati soltanto coperti, si è finalmente dato, su disegno dell'architetto Giovanni Ponti di Milano, una fisionomia nuova alla sala" (E. Zorzi, in

La Biennale. Cronache, cit., pp. 21-22; La struttura di Gio Ponti viene eliminata in occasione della Biennale del 1986 per riportare alla luce gli affreschi di Chini (L. Durante, *Galileo Chini alla Biennale di Venezia*, in *Restauro. Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, Venezia 2006, pp. 22-31).

23 G.D. Romanelli, *Ottant'anni di architetture e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia 1976, p. 20.

24 A. Maraini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, cit., p. 9.

25 Maraini partecipa come artista alla prima mostra del *Novecento Italiano* del 1926 a Milano presentando tre bassorilievi della *Via Crucis* scolpita per la Cattedrale di Rodi (*Catalogo della prima mostra del Novecento italiano*, Milano, 1926, p. 27, fig. 69).

26 G. Piantoni, *L'Archivio Ojetti e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Officina della critica. Libri, cataloghi e carte d'archivio*, Milano 1991, pp. 65-67.

27 La mostra della Scuola di Parigi supera il limite convenzionale della Biennale di dividere gli artisti per nazionalità puntando invece sui loro legami artistici e culturali con la città di Pari-

gi: si potevano vedere quindi tra le altre, opere di Chagall, De Pisis, Ernst, Zadkine e Tozzi, quest'ultimo autore dell'introduzione alla mostra nel catalogo. Le sale del Padiglione dell'Esposizione non tematizzate vengono invece definite internazionali, usando quindi lo stesso concetto di quella della Scuola di Parigi (*Catalogo XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 2 ed., Venezia, 1928, pp. 121-124).

28 P. Spadini, *Antonio Maraini artista e critico del ventennio*, cit., p. 73.

29 Salette dell'Arte decorativa e del Bianco e Nero, in *Catalogo XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 2 ed., Venezia 1928, pp. 95-106.

30 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006, p. 16.

31 La Prima Quadriennale si sarebbe dovuta inaugurare nel 1929 poi spostata al 1931; per la storia dell'Esposizione romana si rimanda al volume di C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia 2004.

32 "La XVI Biennale di Venezia si è chiusa il 4

All'atto della chiusura è stata tenuta una adunanza dei Delegati della Nazioni straniere, convenuti per invito del Podestà di Venezia al fine di gettare le basi della prossima Biennale. In questa occasione il Podestà ha annunciato agli intervenuti di avere riconfermato nella sua carica di Segretario generale per la XVII Biennale, che avrà luogo nel 1930, lo scultore Maraini, presente all'adunanza³³.

Maraini quindi viene confermato alla segreteria generale. Grande il successo della critica sui giornali al punto che un personaggio fondamentale della storia delle Biennali, Rodolfo Pallucchini, alcuni anni dopo ricorderà questa come la migliore delle Biennali tra le due guerre³⁴.

Il Podestà Orsi, ha riconfermato in carica Antonio Maraini, che appena chiuse le porte del Palazzo della Mostra, ha riunito i delegati dei padiglioni stranieri. [...] E li ha riuniti perché la vita della Biennale non debba cessare con la chiusura per ricominciare dopo troppi mesi. Cessata una fatica, un'altra deve tosto succederne per le realizzazioni del domani³⁵.

Con queste parole si anticipa l'impegno che Maraini sta mettendo all'interno della Biennale per dare quel senso di continuità alle esposizioni che si realizzerà proprio alla chiusura della XVI Biennale con la solenne inaugurazione dell'Istituto storico delle arti contemporanee, l'archivio della mostra.

La Relazione di Maraini e la Nascita dell'Istituto Storico d'Arte contemporanea

Coma già accennato, pochi mesi dopo la nomina a segretario generale dell'esposizione, Maraini scrive una dettagliata relazione al Podestà Orsi, presidente della Biennale, dove enuncia i suoi progetti di rinnovamento dell'Ente. La carta in copia dattiloscritta rintracciata come allegato a una lettera inviata a Ugo Ojetti, della Galleria Nazionale viene riportata integralmente per la particolare importanza che assume nelle connessioni con la nascita dell'Archivio.

Nell'assumere l'incarico da Lei affidatomi di Segretario Generale delle Biennali, io Le chiesi che il mio impegno fosse limitato all'organizzazione di una sola Biennale e cioè avesse la durata di un anno. Con ciò io non intendevo affatto attribuire alla portata del mio compito un carattere transitorio, quasi che l'Esposizione dovesse interessarmi soltanto come un avvenimento senza passato e senza avvenire. Anzi è sem-

pre stato in me fisso il pensiero della continuità rappresentata dalla Biennale come organismo vivo e in continuo divenire, tanto è vero che alla prima Esposizione dopo guerra scrivendo nella Tribuna io esaminavo diffusamente l'opera passata delle Biennali e notavo come nella varietà dei mutamenti e miglioramenti recati di anno in anno al suo organismo, fosse la prova di una vitalità costantemente giovane e pronta ad accettare i suggerimenti dell'esperienza.

Era naturale quindi che io portassi la mia attenzione oltre che sulla preparazione della XVI Biennale anche sullo stato di questa mirabile attività della Città di Venezia, come istituzione avente una base di continuità, che di Biennali in Biennali si consolidi e si completi durevolmente. Ebbene debbo francamente confessare, che da questo lato ho trovato che nulla era stato fatto. Con ciò io non voglio diminuire i meriti grandissimi dei predecessori, i quali assorbiti evidentemente dalla necessità di sviluppare solidamente il succedersi dell'Esposizione non poterono portare su altro la loro attenzione. Ma certo de dell'attività in 30 anni dell'Esposizione di Venezia, fosse rimasto traccia in una raccolta metodica e ordinata di tutto il materiale che alle varie Esposizioni si riferisce, pubblicazioni, articoli, fotografie ecc, certo, dico, che oggi l'Esposizione di Venezia possederebbe un materiale incalcolabilmente prezioso per la storia, non solo delle Esposizioni stesse ma dell'arte italiana e dell'arte di tutti i tempi i paesi che all'Esposizione hanno partecipato, cioè in una parola, dell'arte del mondo intero.

Reputo però, da assaggi già compiuti, che non sia troppo tardi per iniziare oggi questo lavoro di raccolta documentaria, anche se il tempo trascorso possa renderlo più difficile nei riguardi sopra tutto delle pubblicazioni periodiche. Esso lavoro si può riassumere in questi principali compiti.

I – uno schedario di tutti gli artisti che hanno partecipato all'Esposizione di Venezia, con particolare riferimento alle opere da loro esposte appunto a Venezia.

II – un archivio fotografico di tutte le opere apparse alle Biennali.

III – una raccolta delle pubblicazioni e dei libri che alle Biennali si riferiscono.

IV – uno scambio regolare e diligente dei cataloghi delle Biennali con i cataloghi di tutte le Esposizioni che annualmente si tengono in Italia e all'Estero.

V – la creazione di una biblioteca sugli artisti e sull'arte contemporanea dall'800 in poi. Tutto ciò s'intende dovrebbe esser compiuto prima per quanto ha riferimento all'Italia, poi sugli altri paesi.

Conseguenza naturale di questo lavoro sarebbe che l'ufficio

novembre. Essendo stata inaugurata il 3 maggio, essa è rimasta aperta esattamente sei mesi, durante i quali è stata frequentata da 175.000 persone colla media giornaliera di circa mille visitatori. Le opere vendute ammontano a un terzo delle opere esposte vendibili, per un im-

porto complessivo di circa un milione e mezzo di lire, tenuto conto delle trattative ancora in corso" (A. Maraini, in *Cronache dell'esposizione*, in "Bollettino dall'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia", 11-12, 1928, p. 38).

33 A. Maraini, in *Cronache dell'esposizione*, cit, p. 38.

34 R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, Firenze 1962, p. 179.

35 U. Ojetti, in "Il Corriere della sera", 7 novembre 1928.

delle Esposizioni di Venezia acquisterebbe una importanza ben maggiore di quella che ha ora, circoscritta com'è semplicemente ad un lavoro d'indole amministrativa, senza tuttavia appropriarsi funzioni che le siano estranee o difficili. Poiché tutto il materiale del quale si propone la raccolta e la conservazione, passa necessariamente già per le sue mani, essendole necessario per l'organizzazione delle singole Esposizioni. Si tratterebbe in fondo soltanto di far sì che questo materiale invece d'andar disperso, di volta in volta venisse conservato e ordinato convenientemente. Nessun aggravio sensibile quindi alle finanze del Comune di Venezia e nessun mutamento della compagine dell'Ufficio delle Biennali, che dispone già di elementi mirabilmente addestrati e provati, con una competenza culturale che li rende singolarmente adatti ad aggiungere questo compito agli altri già da loro svolti. E superare le difficoltà del primo inizio del lavoro per mettersi in paro con gli anni passati, ciò che certo potrà costituire una piccola spesa iniziale, per l'avvenire poi le cose andrebbero avanti da sé con la massima facilità.

Ma quali vantaggi in compenso! L'istituzione delle Biennali Veneziane verrebbe ad assurgere alla dignità di una istituzione culturale di inestimabile vantaggio per l'arte nazionale e internazionale. Accanto alla sua già provata perfetta organizzazione finanziaria, della quale gli artisti si sono avvantaggiati per milioni ----- e della quale la Città di Venezia ha tratto inestimabili vantaggi, sarebbe un centro di studi, cui gli storici dell'arte moderna nell'avvenire ricorreranno, come alla più sicura e documentata fonte di notizie di ogni genere, sugli artisti operanti dallo scorcio del secolo decimo nono a speriamo a tutto il ventesimo. Le Biennali si differenzierebbero così da ogni altra Esposizione di Belle Arti e assurgerebbero a quel primato che attende solo questa valorizzazione per affermarsi del tutto. Infine sarebbe più facile che dinanzi a questa loro affermazione il governo italiano riconoscesse alle Biennali i suoi grandi meriti, conquistati in tanti anni di continua ascesa, e le concedesse quell'appoggio e quei privilegi già concessi al Teatro della Scala, cui possono le Biennali esser confrontate nel campo delle arti figurative.

Sono certo che all'Eccellenza Vostra, cultore insigne delle discipline storiche, non sfuggirà il valore ideale e l'importanza pratica di quanto son venuto esponendo, nell'intento che il compito assuntomi, non si esaurisca nell'organizzazione della XVI Biennale, ma giovi all'istituzione stessa delle Biennali in genere.

E confidando che questa relazione vorrà trovare presso di lei benevola accoglienza, mi permetto come ultima conclusione far presente, in rapporto quanto sopra, che l'ufficio di segreteria delle Biennali dovrebbe conseguentemente esser trasportato in sede più adatta ai suoi nuovi compiti, onde poterne facilitare la frequenza, decorosamente, a tutti gli artisti, cominciando dai veneziani, i quali saranno i primi a trarne giovamento.

Antonio Maraini³⁶

Di questo lungo testo mi preme sottolineare alcuni concetti fondamentali portati avanti da Maraini. Già dall'inizio del documento il segretario entra nel merito dell'argomento dicendo che nulla era stato fatto in precedenza per dare continuità alle Esposizioni. Se in trent'anni di attività dell'Ente si fosse proceduto a una raccolta metodica di documentazione "Venezia possederebbe un materiale incalcolabilmente prezioso per la storia, non solo delle Esposizioni stesse ma dell'arte italiana e dell'arte di tutti i tempi i paesi che all'Esposizione hanno partecipato, cioè in una parola, dell'arte del mondo intero"³⁷. E comunque, sempre parafrasando Maraini, non è troppo tardi per iniziare ed è possibile stilare linee guida da seguire e compiti da realizzare, come la costituzione di un archivio fotografico e di una biblioteca.

Alla fine Maraini chiede anche una sede idonea ai nuovi compiti della segreteria della Biennale. I desideri del segretario vengono esauditi cosicché nei mesi successivi cercherà un luogo adatto e, come riporta Domenico Varagnolo in maniera ironica, "non veneziano, e poco pratico della città, prese risolutamente e sicuramente la via di San Marco. E in Palazzo Ducale trovò il fatto suo. Un semibuio magazzino a pianterreno con ingresso dal cortile" nel quale il 12 ottobre 1927 la segreteria della Biennale si era già installata³⁸.

L'ufficio di segreteria era nato nel 1894 per organizzare la Prima Esposizione Internazionale d'Arte ed era stato collocato in una saletta di Ca' Farsetti, il palazzo comunale, dove si svolgeva il lavoro organizzativo e una volta finito l'evento tutto il materiale documentario accumulato veniva inscatolato e portato in un magazzino al primo piano di Palazzo Loredan. Varagnolo stesso si chiede perché in tutti questi trent'anni trascorsi non si sia mai pensato a una sistemazione idonea del materiale e la risposta sta secondo lui nella gestione "famigliare" degli eventi, e nella constatazione che "in quella famiglia si viveva alla giornata. La giornata di una stagione: quella dell'Esposizione"³⁹. Quindi la temporaneità della Biennale non consentiva un lavoro continuativo, anzi bisognava presto chiudere con la mostra precedente per passare alla successiva.

Maraini scegliendo quel buio magazzino al pianterreno non fa solo una scelta *da turista* come ci dice Varagnolo nel passo sopra citato ma intravede una possibilità ulteriore. Intanto Palazzo Ducale si trova nel centro della città, nel punto di maggior visibilità, e poi a lato del locale scelto nota uno stanzone usato come biblioteca dalla Soprintendenza ma abbastanza vuoto. Maraini chiede l'autorizzazione al Soprintendente di inserire una grande libreria che si rivelerà "lo storico cavallo di Troja"⁴⁰ per occupare poi gli ambienti adiacenti (fig. 3). Viene nominato conservatore del materiale che si sarebbe accumulato in queste stanze il già citato Domenico Varagnolo, del quale riporto il ricordo scritto dallo storico segretario amministrativo della Biennale Romolo Bazzoni.⁴¹

Domenico Varagnolo, un giovane poeta vernacolare e commediografo che avevamo tolto dalla Camera di Commercio dove, in contrasto con il suo naturale temperamento, era co-



3 Sala dell'Istituto Storico d'arte contemporanea, 1930 ca. Venezia, Palazzo Ducale

stretto 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 ufficio⁴².

L'edificio di Palazzo Ducale, pur essendo proprietà demaniale, era gestito dal Comune di Venezia; così infatti aveva deciso una convenzione del 1924 stipulata proprio tra Soprintendenza e Municipalità. La suddetta convenzione aveva formato anche un organo di controllo, la Commissione di Palazzo Ducale, a cui bisognava rivolgersi per la richiesta di usufrutto di spazi. Maraini ovviamente non poteva sapere di questi cavilli legali, infatti si rintraccia tra la documentazione solo il carteggio con il soprintendente Gino Fogolari⁴³. Nei primi giorni del 1928 però la commissione si riunisce e si scopre che la Biennale ha già occupato i locali a piano terreno del palazzo senza avvertire questo organo di governo. Va detto che sono assenti giustificati alla riunione Barbantini e Fogolari; infatti per questo motivo il verbale è piuttosto negativo si insiste sul pericolo d'incendi che ci poteva essere in quegli ambienti e si annuncia che se si aprirà la porta indipendente verso il Ponte della Paglia ma bisognerà

murare tutti gli ingressi verso il Palazzo dei dogi. Nella seduta successiva Fogolari e Barbantini chiariranno le cose facendo in particolare presente che la segreteria dell'Esposizione è un ufficio del Comune e quindi ha tutto il diritto di rimanere in questa sede storica⁴⁴.

L'archivio si inaugura alla presenza delle autorità e degli artisti ricevuti dal Podestà Orsi, dal presidente Maraini, dal direttore amministrativo Bazzoni e dal neo-conservatore Varagnolo.

La mattina dell'8 novembre [1928] alle 11 è stato inaugurato in una sala del pianterreno del Palazzo Ducale, austeramente e sontuosamente arredata, il nuovo Istituto Storico d'arte Contemporanea, filiazione e continuazione, della Biennale veneziana, nel quale è stato raccolto il materiale illustrativo, documentario e critico delle passate esposizioni e verrà raccolto di mano quelle delle future, così da costruire un centro di studi, di notizie e di divulgazione dell'arte contemporanea, quasi tutta passata per le nostre biennali⁴⁵.

Nel discorso inaugurale Maraini espone quelle che sono le finalità del neonato Istituto cioè di "raccolgere tutto quanto riguarda l'arte e gli artisti dall'800 perché il principio di tale secolo segna anche l'inizio della cosiddetta 'arte contemporanea', alla quale l'Istituto s'intitola"⁴⁶.

Si riesce col tempo a sistemare queste stanze a piano terra di Palazzo Ducale con alcuni oggetti e suppellettili recuperati in economia creando un ambiente elegante e confortevole (fig. 4).

All'arredamento pensò pure l'onnivagante Maraini. Egli disegnò i mobili e gli scaffali che la Ditta Giuseppe Da Ponte con cura e diligenza eseguì. L'architetto Torres regalò due specchi artistici e la V.S.M. Venini di Murano due vasi ornamentali. Romolo Bazzoni, il provvido Amministratore dell'Esposizione – poiché l'Istituto grava tutto sul bilancio della Biennale – fornì le verdi stoffe delle pareti (delicatamente sottraendole ai depositi dei Giardini) e i cortinaggi delle finestre.⁴⁷

Questo luogo diventa presto abituale per i veneziani artisti, critici o solo appassionati d'arte come si legge nella seguente citazione dello scrittore Guido Marta: "Ho incontrato, l'altro

36 GNAM, Fondo Ogetti, lettera di Antonio Maraini a Ugo Ogetti del 14 luglio 1927 scritta in matita con allegata copia della Relazione inviata al Podestà Orsi.

37 *Ibidem*.

38 R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale"*, cit., p. 58.

39 Ivi, p. 57.

40 Ivi, p. 59.

41 Romolo Bazzoni (Treviso 1874-Venezia 1960). "Impiegato come ragioniere presso il Comune di Venezia, viene assegnato nel 1894 all'Ufficio di segreteria dell'Esposizione. Ne diviene amministratore nel 1897, anno in cui gli viene affidata

anche la nuova Galleria d'Arte Moderna che cura fino alla nomina del direttore Nino Barbantini nel 1907. Amministratore capo dal 1903 al 1920 e direttore amministrativo dal 1920 al 1948, è il principale collaboratore di Antonio Fradeletto, di Vittorio Pica e di Antonio Maraini. Nel 1946, dopo la liberazione, consegna la Biennale al Commissario straordinario Giovanni Ponti. Collocato a riposo nel 1948, prosegue la sua attività in qualità di consulente dell'Ente assistendo prima Rodolfo Pallucchini e poi Gian Alberto Dell'Acqua fino al 31 dicembre 1958. Dei 64 anni vissuti nella Biennale scrive una storia, pubblicata postuma da Cesare Lombroso nel 1962"

(*Venezia e la Biennale/ Storia di un'istituzione/ apparato didascalico*, a cura di C. Rabitti, Biblioteca Querini Stampalia, Venezia 1995 [dattiloscritto]).

42 R. Bazzoni, *60 anni della Biennale*, cit., p. 122.

43 Archivio Storico Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici di Venezia, serie Palazzo Ducale, Gestione Municipio. b. A6.

44 Archivio Storico Comune di Venezia, 1926-30, fasc. VII, b.1.

45 "Bollettino dall'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia", cit., p. 40.

46 *Ibidem*.

47 D. Varagnolo, *L'Istituto storico d'arte contemporanea*, in "Le Tre Venezie", 4, aprile 1930, p. 54.



4 Sala principale dell'Istituto Storico d'arte contemporanea, 1930 ca. Venezia, Palazzo Ducale

giorno, per caso, Antonio Fradeletto, nella Segreteria dell'Esposizione. Trasferita, dopo circa trentatré anni, da quella specie di portineria a pianterreno di Ca' Farsetti alla bella sede di Palazzo Ducale⁷⁴⁸.

Dall'Istituto all'Archivio, i primi periodici della Biennale

La creazione dell'Istituto storico trasforma la Biennale da mera organizzatrice di mostre a istituto di cultura con più funzioni. Questa evoluzione si pone in una situazione generale italiana caratterizzata dalla creazione e dalla promozione da parte del governo fascista d'importanti organismi culturali quali l'Istituto per l'Enciclopedia Italiana, la Reale Accademia d'Italia e l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura⁴⁹. Il 1927 poi è l'anno dell'Inchiesta Ferrigni intitolata *Splendore e decadenza degli archivi d'Italia*, che in diversi articoli sul "Il Corriere della sera", diretto allora da quel Ugo Ojetti che tanta parte ha avuto nella storia di queste Biennali, porta alla ribalta la situazione organizzativa dei maggiori archivi italiani, e la cui conclusione spesso non è delle più felici⁵⁰.

In Italia quindi il governo fascista sta cominciando a capire che anche la cultura poteva essere un mezzo di propaganda e Maraini lo comprende perfettamente tanto che nel 1926, poco

prima della nomina a commissario della Biennale, si affretta a iscriversi al partito fascista⁵¹ ed è lecito pensare che da quel momento molte delle riforme che il segretario attua portino verso una *fascistizzazione* dell'Ente⁵².

Nessuno poi ha mai posto l'accento sul fatto che la nascita dell'Istituto Storico ha avuto come prima conseguenza il distacco fisico della segreteria della Biennale e quindi dal suo ente creatore, il Comune di Venezia.

Nel 1929 cambia il Podestà alla dirigenza della città lagunare, che diventa Ettore Zorzi, con il quale Maraini intrattiene rapporti meno idilliaci di quelli avuti con il predecessore Pietro Orsi. Zorzi infatti si trova incalzato da una parte dagli ambienti artistici locali da sempre avversi a Maraini e dall'altra "nel campo amministrativo trova un disavanzo di circa un milione e centomila lire, determinato fatalmente dalle ingenti spese per gli indispensabili lavori di riassetto degli edifici dell'Esposizione, che da molti anni non erano stati toccati"⁵³. Il Podestà quindi non teneva in conto il successo della Biennale appena trascorsa ma guardava alle casse del Comune. Maraini per contrastare questa opposizione cerca sostenitori a Roma tanto che il 2 febbraio 1929 arriva alla segreteria del Duce un dispaccio che recita "Maraini, fascista di recentissima data, risulta di condotta morale e politica ineccepibile", permettendogli pertanto di mantenere il posto di segretario dell'Esposizione⁵⁴. Con questa

prova di stima dal governo Maraini avanza nella sua opera di conquista di autonomia alla Biennale, processo già iniziato con la creazione dell'Istituto Storico e lo spostamento della segreteria da Ca' Farsetti a Palazzo Ducale.

Il 13 gennaio 1930 la Biennale diventa Ente Autonomo, cambia il titolo della mostra da *Esposizione internazionale dell'arte della città di Venezia* a *Esposizione internazionale d'arte contemporanea*. Il comitato direttivo si riduce a soli 5 membri comprensivi del presidente e del segretario generale. Con il passaggio a Ente autonomo il presidente quindi non è più il sindaco ma viene nominato una figura di spicco della politica nazionale, in questo caso si sceglie il veneziano Giuseppe Volpi di Misurata. Oltre a Maraini gli altri membri del consiglio sono Piacentini, il pittore Beppe Ciardi e il podestà Zorzi; la Biennale è diventata in questo modo un organo pienamente fascista, cosa che sottolinea lo stesso segretario nelle seguenti parole:

Sono gli anni in cui il Duce prende in mano la gloriosa ma pericolante istituzione per estendere i principi di autorità e selezione del fascismo dalla vita politica e sociale alla vita artistica. E la trasformazione si attua nella elevazione della Biennale veneziana, sotto la presidenza del Conte Volpi di Misurata, in Ente Autonomo, riconosciuto per legge al sommo della gerarchia delle Esposizioni nazionali⁵⁵.

L'autonomia dell'Ente eleva la Biennale a prima esposizione dello Stato. Oltre alle mostre di arti decorative, che dal 1930 si erano trasferite da Monza a Milano, infatti a Roma da anni si stava pensando a una mostra nazionale di arte contemporanea che sarebbe stata la grande sfidante della Biennale. Maraini oltre al pensiero di queste istituzioni rivali porta avanti un'idea più generale e forse utopica, cioè di rendere Venezia la città internazionale delle arti⁵⁶ e la Biennale promotrice di mostre anche fuori dai confini nazionali. Nel 1929 Maraini è coinvolto in quella che si può definire la prima mostra all'estero della Biennale: infatti l'amministrazione di Nizza chiede alla segreteria di celebrare i cinquant'anni della *Société des Beaux Arts* con una esposizione del *Novecento italiano*⁵⁷ che si svolgerà tra marzo e aprile del 1929⁵⁸.

Nel 1930 dopo la chiusura della XVII Biennale si inaugura il primo Festival di Musica, prima apertura interdisciplinare dell'Esposizione fortemente incentivate dal presidente Volpi.

Non è sottovalutabile il ruolo esercitato da Volpi come garante di una coesistenza tra il potere politico e le burocrazie fasciste, da una parte, e gli spazi di cultura e d'arte internazionali che in questo periodo si aprono periodicamente nelle sedi deputate di Venezia, dall'altra.⁵⁹

Il 14 marzo 1931 Maraini stesso scrive a Ogetti riguardo ad alcune indiscrezioni, forse di sua invenzione, che trascrivo qui di seguito.

[...] inoltre un'altra voce. Che si pensi a Milano di fare una Quadriennale Nazionale da alternare a quella di Roma. Che ne pensi? [...]. Ma per questo penso che sarebbe anche giustissimo scegliere Milano. Ed in tal caso non ti pare che ciò potrebbe costituire un compenso alla Mostra delle Arti decorative, nell'eventualità che passi a Venezia?⁶⁰

Qualche mese dopo, ormai rassegnato all'esistenza della Quadriennale Nazionale romana, Maraini chiede al solito Ogetti la sua opinione riguardo "l'idea di rendere più razionali e più logiche le Esposizioni di Belle Arti Regionali (annuali), Nazionali (quadriennali), Internazionali (biennali) 1931 Quadriennale, 1932 Biennale, 1933 Esposizione nazionale - proposta Firenze"⁶¹. Maraini nel 1931 quindi sta già pensando alla prossima carica da accumulare, la Presidenza del sindacato degli artisti, che arriverà nel 1932 dopo le dimissioni di Cipriano Efisio Oppo⁶².

Il 1932 è un altro anno di svolta per la vita della Biennale, ormai fulcro promotore di innumerevoli attività oltre alla realizzazione della XVIII Esposizione per la quale la novità più grande sarà l'inaugurazione nell'isola di S. Elena del Padiglione Venezia progettato da Brenno del Giudice, dedicato alle Arti Decorative, con mostre di mosaici, vetri d'arte, merletti e opere di arredamento⁶³. Negli stessi mesi la Biennale realizza il *Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea* a Palazzo Ducale,

48 G. Marta, *Pompeo Molmenti*, in "Le Tre Venezie", marzo 1929, p. 25.

49 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit, p. 15.

50 *Inchiesta Ferrigni - Splendore e decadenza degli archivi d'Italia*, in "Il Corriere della sera", 26 febbraio, 3 marzo, 8 marzo, 11 marzo, 31 marzo, 15 aprile, 3 maggio, 12 maggio 1927. Per un maggior approfondimento, U. Falcone, *Gli archivi e l'archivistica nell'Italia fascista. Storia, teoria e legislazione*, Udine 2006 pp. 33-39

51 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit, p. 50.

52 La "fascistizzazione" è un processo comune anche ad altri enti culturali; si veda, in merito, G. Belardelli, *Istituzioni culturali e «fascistizzazione»*, in *Il Ventennio degli intellettuali*, Roma-Bari 2005, pp. 18-26.

53 E. Zorzi *L'organismo delle Biennali*, cit, pp. 39-40.

54 P. Spadini, *Antonio Maraini: la gestione della Biennale di Venezia*, cit, p. 263.

55 A. Maraini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, cit, p. 10.

56 *La Ginevra delle Arti*, in M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit, pp. 28-33.

57 *Catalogue de l'Exposition du Novecento italiano. Peintures sculptures décoration*, Nizza 1929.

58 GNAM, Fondo Maraini, Serie mostre italiane all'estero, b. 1; la mostra di Nizza (marzo-aprile 1929) verrà poi organizzata all'estero dalla Biennale (4 novembre 1928 - 3 maggio 1929).

59 M. Isnenghi, *La maschera del Doge: Giuseppe Volpi*, in *Venezia*, a cura di E. Franzina, Bari-Roma 1986, pp. 453-454.

60 GNAM, Fondo Ogetti, lettera di Maraini a Ogetti, 14 marzo 1931.

61 GNAM, Fondo Ogetti, lettera di Maraini a Ogetti, 15 ottobre 1931.

62 Cipriano Efisio Oppo (1890-1962), pittore e critico d'arte, è uno dei protagonisti del dibattito, di questi anni, per un'arte fascista, è inoltre parte attiva nella riorganizzazione generale del sistema culturale e artistico italiano che vedrà la creazione del Sindacato nazionale artisti e della Quadriennale di Roma, istituiti all'inizio entrambi diretti dallo stesso Oppo (M. Patti, *Oppo, Cipriano Efisio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma 2013, pp. 388-391).

63 G. Bianchi, *Il Padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative*, in "Quaderni della



5 Ingresso agli Uffici della Biennale da Riva degli Schiavoni. Venezia, Palazzo Ducale



6 Salone d'ingresso dell'Istituto Storico d'arte contemporanea, 1930 ca. Venezia, Palazzo Ducale

presieduto da Ugo Ojetti⁶⁴, il *Primo Convegno di Poesia* e il *Premio del Gondolier*⁶⁵. Ad agosto sulla terrazza dell'Hotel Excelsior si apre inoltre la *Prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, mentre concludono l'anno, oltre alle ormai innumerevoli mostre all'estero, il *Secondo Festival Internazionale di Musica* e un Convegno Fascista per celebrare "l'opera del Fascismo per l'Arte nel I Decennale della Marcia su Roma"⁶⁶. Due anni dopo si concluderà l'opera di "interdisciplinizzazione" della Biennale con la creazione del Festival di Teatro. Queste attività avevano come centro nevralgico l'Archivio della Biennale e i suoi dipendenti, il direttore Varagnolo, il segretario Bazzoni e l'addetto stampa Elio Zorzi.⁶⁷

Tornando un po' indietro nella storia, l'Istituto Storico, con la nomina dell'importante presidente Volpi, riesce ad allargarsi nei nuovi locali adiacenti ai primi e "si ottenne pure l'uso di un ingresso speciale ed esclusivo dalla parte della Riva degli

Schiavoni così da stabilire una opportuna e logica indipendenza degli uffici della Biennale da quelli del Palazzo dei Dogi"⁶⁸ (figg. 5-6. Non solo: si decide anche di cambiare la titolazione dell'ente da *Istituto*, termine che "parve dicesse troppo e troppo poco", ad *Archivio*, parola più specifica. Aggiunge però il direttore Varagnolo facendo quasi una sponsorizzazione della sua "creazione" che questo è 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. Perché - è ora di farlo sapere, questa iniziativa della Biennale, nata dal suo seno e nel suo seno raccolta, non vive per lei sola, per suo uso e consumo. Essa è, e deve essere, anche per gli altri, per tutti quelli - Enti o singoli - che ne possono e ne vogliono trarre profitto. Non solo; essa muove anche incontro a coloro

donazione Eugenio DaVenezia", 14, 2005, pp. 87-99; Id., *Brenno Del Giudice: una 'moderna' tradizione. L'architettura dell' "altra" modernità*, atti del XXVI congresso di storia dell'architettura (Roma, 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docchi, G. Turco, Roma 2010, pp. 268-279; Id., *Il Padiglione Venezia*, in *Padiglione Venezia 1932-2011*,

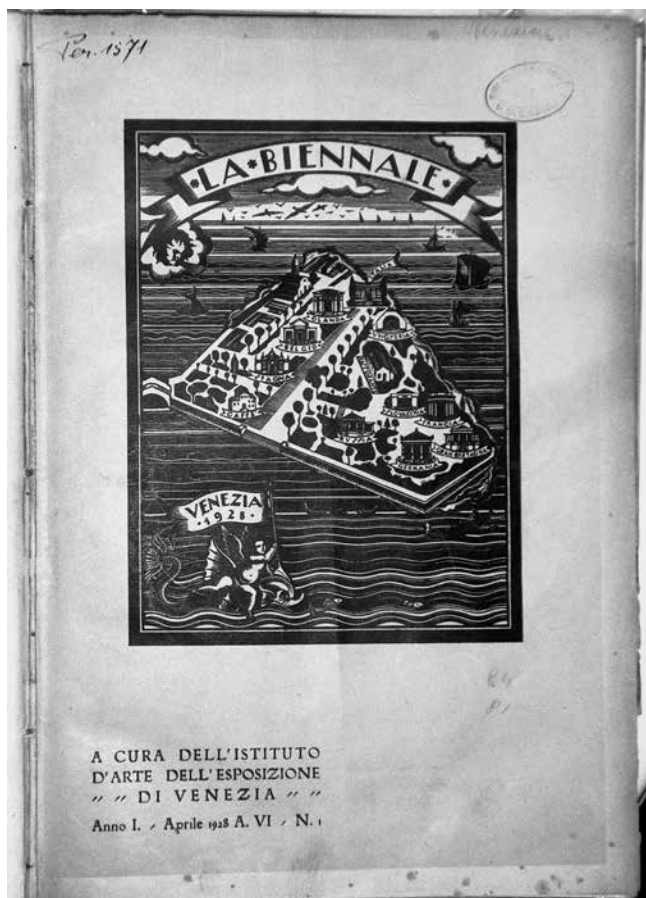
Padova 2011, pp. 35-85.

64 Una foto di questo congresso è pubblicata nell'articolo *L'Archivio storico della Biennale*, a cura di S. Salvagnini, in "Veneto ieri oggi, domani", 7, 1990, p. 65.

65 Il Premio del Gondolier fu vinto da Giuseppe Ungaretti, il Premio Venezia invece da Diego

Valeri (V. Pajusco, *La nascita dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanea. La Biennale di Venezia e i Convegni di poesia*, in *Memoria della modernità. Archivi reali e archivi ideali* a cura di C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino, III, Pisa 2013, pp. 197-208).

66 E. Zorzi, *L'opera del Duce per l'arte esaltata nel Con-*



7 Copertina del periodico "La Biennale. Cronache dall'Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia", 1/1, aprile 1928 (datato internamente 3 maggio)

8 Sala principale dell'Archivio storico d'arte contemporanea, 1930 ca. Venezia, Palazzo Ducale (a parete la litografia di Ettore di Giorgio, Dux, dalla Biennale del 1928)

cui può rendersi utile, si offre spontaneamente e gratuitamente, ben lieta e soddisfatta se – nei limiti del suo campo – qualche opera potrà fare il pubblico giovamento⁶⁹.

Ma che cosa conteneva l'Archivio nei suoi primi anni di vita? Il direttore Varagnolo, poeta ma che per lunghi anni era stato "costretto a lavorare all'ufficio statistica"⁷⁰ del Comune, ci lascia delle dettagliate descrizioni. Per arricchire la biblioteca si comincia a contattare enti artistici per fare degli scambi, le librerie moderne e antiquarie e direttamente gli artisti per mandare cataloghi delle loro mostre. Si creano anche dei casellari per artisti con schede biografiche e ritagli di giornale. Per quanto riguarda la parte documentaria Varagnolo parla di "un centinaio di scatole di carte amministrative e di varia corrispondenza. Ma in questa corrispondenza v'erano cose tutt'altro che

trascurabili. Lettere di artisti, di critici, di personalità letterarie e politiche di tutto il mondo. Una collezione di illustri firme di tutto il mondo"⁷¹. Si crea fin da subito una fototeca chiedendo alle ditte fotografiche della città i negativi delle foto e poi ai singoli artisti riproduzioni delle opere esposte in Biennale.

Per l'archivio fotografico il bravo rilegatore Fasolo ha confezionato delle cartelle che custodiranno le innumerevoli riproduzioni, mentre i fotografi Giacomelli e Fiorentini, già messo a disposizione dell'Istituto tutte le negative da loro eseguite⁷².

La cosa interessante è che l'archivio non è solo la segreteria organizzativa dell'Esposizione o il luogo di deposito di fondi documentari, ma è anche capace di promuovere inchieste artistiche. Il fatto di essere l'unico archivio di arte contemporanea

regno di Venezia, in "Il Corriere della sera", 25 ottobre 1932 (l'articolo non è firmato, viene attribuito a Zorzi grazie a riscontri documentari).

67 "La Biennale si è attrezzata validamente a fungere da centro di raccolta e di distribuzione di notizie, di documenti e di informazioni intorno alle varie espressioni 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 di Palazzo Ducale" (E. Zorzi, *La funzione internazionale della Biennale di Venezia*, in "Il Corriere della sera", 26 agosto 1934).

68 D. Varagnolo, *L'archivio storico d'arte contemporanea*, in *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, cit., p. 66.

69 Ivi, pp. 66-67.

70 R. Bazzoni, *60 anni della Biennale*, cit., p. 122.

71 D. Varagnolo, *L'archivio storico d'arte contemporanea*, cit., p. 64.

in Italia dà l'autorevolezza per cominciare a capire quanti e quali opere di arte moderna esistano nelle pubbliche Gallerie e Pinacoteche italiane, quali sono possedute da collezionisti privati e in fine quali premi e borse di studio esistano nelle Accademie del Regno⁷³. Queste questioni vengono sviscerate nelle pubblicazioni periodiche dell'Archivio.

Dal primo anno di nascita, il 1928, l'Istituto Storico decide di pubblicare una sua rivista, il cui primo numero, datato 3 maggio, si intitola *La Biennale. Cronache dall'Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia* e reca il sottotitolo *Direzione e Amministrazione presso l'Ufficio Stampa dell'Esposizione* (fig. 7). Il primo numero, formato da 23 pagine, si apre con un lungo editoriale del neo-segretario Antonio Maraini che curiosamente recita "Quel che mi ha insegnato La Biennale". Il lungo testo che praticamente occupa metà dell'intera rivista, si suddivide in cinque paragrafi dove si raccontano i suoi approcci con le mostre veneziane e l'organizzazione della XVI Esposizione, per finire con i ringraziamenti istituzionali che riporto.

Maggior omaggio non avrebbe potuto desiderarsi per la mirabile opera che Venezia ha tenacemente compiuto, e miglior giustificazione per il riconoscimento del Governo Nazionale, Duce Mussolini, alla situazione veneziana. [...]. Nessuna parola può abbastanza lodare la buona volontà, la sagacia, la prontezza delle persone che ne furono lo stabile ufficio di segreteria. Da Romolo Bazzoni sin dalla prima Esposizione preposto alla amministrazione a Domenico Varagnolo [...]. E al Presidente dell'Esposizione Conte Orsi, Podestà di Venezia, nel rimettere l'incarico cui volle chiamarmi, l'espressione della speranza che egli voglia continuare a profilare alla Biennale le cure e la fede che hanno reso possibile il rinnovamento operato da questa XVI, per il bene degli artisti, di Venezia e dell'arte Italiana, nel decennale della Vittoria. Antonio Maraini⁷⁴

Il periodico è illustrato: la prima immagine che si trova a pagina 5 è ovviamente un ritratto di Mussolini intitolato *Dux* di Ettore di Giorgio⁷⁵ (fig. 8), a seguire altre riproduzioni di quadri e sculture esposte nella mostra. Dal secondo numero la rivista cambia leggermente nome diventando *La Biennale. Bollettino dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, assumendo cadenza all'incirca quindicinale. Nel solo 1928 vengono prodotti nove numeri, molti dei quali doppi perché in ritardo nella redazione. Il numero 11/12, conclusi-

vo dell'annata, oltre a delle inchieste prettamente storico-artistiche, fa il bilancio della Biennale appena finita con *I risultati della XVI Biennale*, *l'Elenco generale delle vendite* e soprattutto presentando la novità assoluta: *L'inaugurazione dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea*⁷⁶.

Con l'inizio del 1929 Maraini pensa al rinnovamento della rivista, come si legge anche nella segnalazione sulle pagine de *Le Tre Venezie*⁷⁷ chiedendo a delle grandi firme della critica di dare il proprio contributo, emblematica in questo senso la seguente lettera inviata a Ojetti:

Caro Ojetti. Con l'anno nuovo il Bollettino dell'Esposizione che Lei conosce assumerà un nuovo aspetto e una più nutrita sostanza, sotto la mia direzione per la parte artistica e di Elio Zorzi per la parte redazionale. Vorrei farne quella Rivista di Arte contemporanea che fino adesso, fra tanto fiorire di Riviste non esiste in Italia. [...] Vorrei per quest'opera, che non può non interessarLa e che ripeto, costituisce il primo tentativo d'una rassegna esclusivamente d'Arte contemporanea tra noi, vorrei poter contare sulla Sua collaborazione. Sarà non temi, in buona compagnia. E avrà il merito di porgere il mio migliore aiuto alla nuova fatica che la Biennale e il suo Istituto storico dell'Arte contemporanea affrontano, per rendere più efficace la propria attività in prò degli artisti e dell'Arte Italiana. Se non mi dice di no in Gennaio riceverà il primo numero della Rivista divenuta mensile, con il Suo nome nel breve elenco dei collaboratori. E intanto mi abbia con i miei più cordiali saluti. Con affetto. Antonio Maraini⁷⁸.

La nuova rivista pensata da Maraini non vedeva luce, non sappiamo bene le motivazioni ma possiamo immaginarle sicuramente, problemi di tempo e soprattutto di finanziamenti. L'Istituto infatti fin dalla nascita non aveva molti fondi a disposizione e dopo l'acquisizione di autonomia dell'Esposizione le cose peggiorano. Lo sottolinea più volte anche il direttore Varagnolo, che lamenta "mezzi finanziari ristretti (poiché essa grava esclusivamente sul bilancio già abbastanza gravato della Biennale)"⁷⁹, per cui si cercano degli sponsor esterni: "noi vorremmo anche stringere un cerchio di amici ed amatori che ad esso [all'Archivio], lo sostenessero con amore non del tutto platonico"⁸⁰. Maraini per questo motivo prova ad avere dei sostegni nelle alte sfere romane ma le lettere a Mussolini contenenti la richiesta di obbligare biblioteche ed editori a rimpin-

72 D. Varagnolo, *L'Istituto storico d'arte contemporanea*, cit. pp. 54-55.

73 Ivi, pp. 68-69.

74 A. Maraini, in *La Biennale. Cronache*, cit., pp. 10-11.

75 L'incisione di Ettore di Giorgio esposta nella sala della Biennale, verrà poi appesa anche nella sala principale dell'archivio (fig. 6).

76 "La Biennale. Bollettino dell'Esposizione Inter-

nazionale d'arte della Città di Venezia", I, 1928, 11-12.

77 "La Biennale rivista permanente. Si annunzia che Biennale bollettino dell'Esposizione Internazionale di Arte della Città di Venezia, continuerà anche quest'anno, che non c'è esposizione, le sue pubblicazioni con il carattere di una vera e propria rivista permanente d'Arte contemporanea. Ne assumerà la direzione insieme ad Elio Zorzi, il Segretario Generale dell'Espo-

sizione Antonio Maraini e vi collaboreranno i più noti e autorevoli critici d'arte d'Italia" (E. Motta, *Arte*, in "Le Tre Venezie", febbraio 1929, p. 65).

78 GNAM, Fondo Ojetti, lettera di Maraini a Ojetti, 20 gennaio 1929.

79 D. Varagnolo, *L'archivio storico d'arte contemporanea*, cit. p. 67.

80 Ivi, p. 69.

guare con le loro donazioni l'Archivio Storico ebbero per tutta risposta: "No. Se le procuri da sé"⁸¹.

Passa il tempo e arriva il 1933, l'anno di rottura dell'amicizia tra il segretario generale e Ojetti, con quest'ultimo che tuona dalle pagine del *Corriere della sera* con le famose *Domande a Maraini*. Ricostruisco brevemente la vicenda per capire il contesto fortemente politicizzato in cui vivevano tutte le esposizioni in questo periodo storico. Il primo articolo, quello più polemico di Ojetti, appare sul *Corriere* del 15 ottobre 1933 e si intitola proprio *Domande a Maraini*.

[...] ovvero fuori i nomi. Giorni addietro Antonio Maraini, commissario nazionale del Sindacato dei pittori e scultori annunciando sul Popolo d'Italia i nuovi statuti [...] dichiarava senza veli che bisogna liberare l'arte "dalla cerebralità disumana e antisociale" per restituirle "aderenza alla vita, capacità d'ordine collettivo, ritorno alle tradizioni nazionali di bellezza, di vigore e di salute". Bene. Sei anni sono passati da quando su questa stessa colonna in un articolo "Più è brutto e più è bello" si leggevano su per giù le stesse parole e parvero un crimine perché offendevano la smemorata dea Modernità. [...] Antonio Maraini, per esempio, va ad inaugurare e a celebrare con un discorso una mostra d'arte italiana a Vienna? La mostra è abbastanza eclettica ma accoglie lo stesso molti pittori nostri che proprio non sono "aderenti alla vita". [...] Va ad inaugurare e ad esaltare un'altra mostra italiana a Monaco di Baviera? Idem. Va ad inaugurare e ad elogiare un'altra mostra italiana, il mese scorso a Parigi? Sempre idem⁸².

Ojetti critica soprattutto le scelte da presidente del Sindacato dei pittori e le mostre all'estero che in questi anni mettono insieme sempre gli stessi artisti, non sempre i più rappresentativi dell'Italia. Maraini risponde sul *Popolo d'Italia* del 26 ottobre.

A sentirmi apostrofare a bruciapelo con tutti quegli interrogativi spessi e incalzanti che quasi non ti lasciavano il respiro, confesso d'aver alla prima avuto paura come nel classico: "o la borsa o la vita". [...] Sennonché, [...] nello scoprire sotto quelle inattese spoglie, nientemeno che il Presidente della Commissione degli inviti alla Biennale, pronto a spiattellare le designazioni sottoscritte e presentate da lui al Presidente dell'Ente della Biennale S. E. Volpi perché? Perché nella sua qualità di critico d'arte s'era sentito offeso dal fatto che si vada, in conseguenza dell'ordine sindacale, verso giurie riservate alle competenze di categorie. [...] E vengo all'accusa principale: quella di stare "sulle generali", come rincalzava

cavallerescamente anche Oppo (*La Tribuna*, 19 ottobre 1933 "Dagli al "Novecento"), accusa dalla quale davvero non so proprio come difendermi tanto è indiscutibile la sua fondatezza! [...] Quanto a me e al "faticoso ufficio", di cui con tanta sollecitudine ha voluto alleviarmi il peso, lasci che tutte quelle generalità io le raccolga nell'archivio della Biennale, tenendole a disposizione sua, degli studiosi e, parola grossa, della Storia, senza intanto pretendere di farmi ripudiare e disprezzare la realtà vivente intorno alla nostra aspettazione del domani. E là in Palazzo Ducale, fra quelle schede, fotografie e dati d'ogni genere, venga con me a rileggersi in pace, [...]"⁸³

Maraini risponde puntando sul ruolo di Ojetti che ha avuto come presidente di varie commissioni e poi in maniera ironica lo invita a Palazzo Ducale nell'Archivio della Biennale per rileggere insieme le "generalità" e la storia delle mostre.

Ojetti non ritiene conclusa la polemica tanto che ritornerà sull'argomento in altri due articoli⁸⁴, mentre invece Maraini chiude tutto con una lettera privata indirizzata al direttore del *Corriere della sera* Aldo Borelli che riporto:

A Ojetti non rispondo più. Le mie ragioni l'ho dette nell'articolo del 26 ottobre sul Popolo d'Italia. Ne' la replica ad esso seguita ha recato alcun elemento di novità che giustifichi la continuazione di una polemica ove importano non le parole, ma le idee. [...] Il resto è scherma di pennini, che ha ormai fatto il suo corso. Ringrazio con saluti fascisti⁸⁵.

Maraini non esce bene da questa polemica anche perché la disputa crea un vero vespaio critico, per cui gli articoli di artisti e giornalisti si sommano su varie testate locali e nazionali. Il segretario comunque sapendo dell'appoggio del governo continua la sua opera all'interno della Biennale e in particolare nel 1934 l'Archivio di Varagnolo, Bazzoni ed Zorzi produce dopo sei anni dai primi Bollettini una nuova rivista: *Le mostre d'arte in Italia*. Questa rivista nasce dalla consapevolezza conquistata in anni di battaglie politiche del segretario Maraini e dall'autorevolezza politica del presidente Volpi, a sancire il riconoscimento della Biennale come la più importante esposizione in Italia⁸⁶. Se questo discorso vale a livello politico, non ha tuttavia sempre il dovuto riscontro artistico: infatti proprio a partire dall'edizione del 1934 le esposizioni veneziane cominciano a essere ripetitive e il regime fascista sempre più presente nelle scelte e nei temi. Milano e Roma non stanno a guardare e propongono in questi anni delle ottime manifestazioni come la seconda Quadriennale del 1935, specchio fedele del meglio di quello che

81 P. Spadini, *Antonio Maraini artista e critico del ventennio*, cit. p. 74.

82 U. Ojetti, *Domande a Maraini*, in "Il Corriere della sera", 15 ottobre 1933.

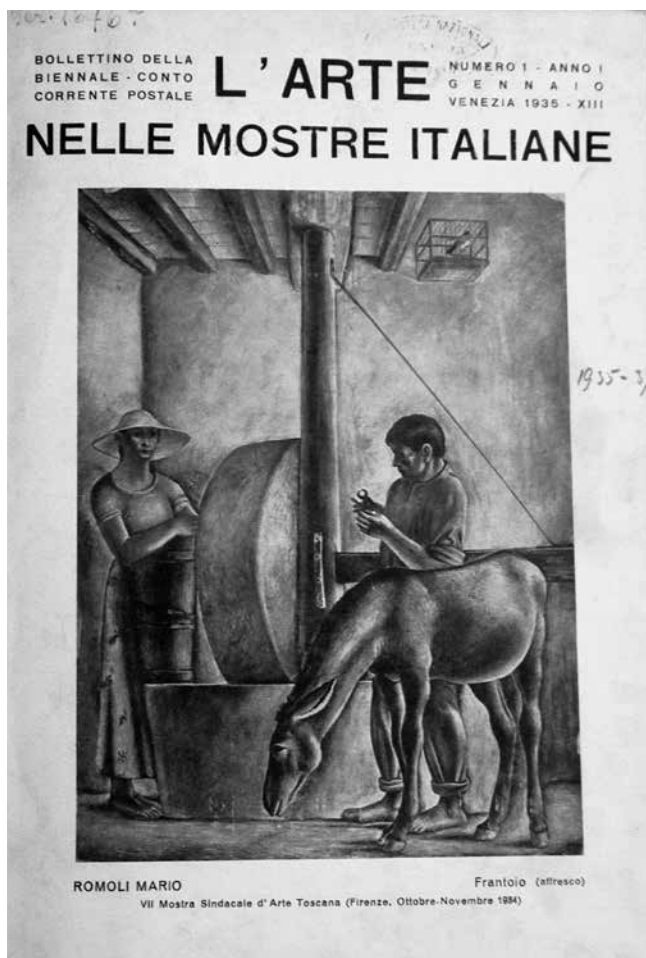
83 A. Maraini, *Risposte ad Ojetti*, in "Il Popolo d'Italia", 26 ottobre 1933.

84 U. Ojetti, *Le Arti*, in "Il Corriere della sera", 27 ottobre 1933 e *Sempre domande a Maraini*, in "Il Corriere della sera", 2 novembre 1933.

85 GNAM, Fondo Maraini, copia lettera di Maraini al direttore del *Corriere della sera*, 4 novembre 1933.

86 S. Salvagnini, *Il Sistema delle Arti 1919-1943*, Bologna 2000, in particolare il capitolo *La gerarchia delle esposizioni*, pp. 13-45.

87 *La grande Quadriennale, 1935. La nuova arte italiana*, a cura di E. Pontiggia e C.F. Carli, Milano 2007.



9 Copertina del periodico "L'Arte nelle Mostre italiane. Bollettino della Biennale", I/1, gennaio 1935

10 Numero monografico del periodico "L'Arte nelle Mostre italiane": "Il primo decennio dell'Ente autonomo della Biennale", VI/1, gennaio 1939

proponeva l'arte italiana in quel momento⁸⁷. Proprio per questa consapevolezza l'Archivio della Biennale si deve assumere il compito di raccogliere i materiali di tutte le altre manifestazioni artistiche e di creare una modalità di divulgazione delle stesse. *Le mostre d'arte in Italia* è proprio questo, in pochi fogli (non raggiunge mai le otto facciate), in cui si riportano in ordine alfabetico, divise per città, le note delle mostre più importanti di arte contemporanea tenute in gallerie sia pubbliche che private.

Il 1° Gennaio s'inizia la pubblicazione, a cura dell'Archivio Storico annesso alla Biennale, del Bollettino "le Mostre d'Arte in Italia" col quale si ha intenzione di dare periodicamente notizia di tutte le Mostre d'Arte pubbliche e private che si tengono in Italia, riferendone alcuni giudizi e segnando tutti i giornali che ne parlano. Nello stesso Bollettino si pubblicheranno gli atti e i comunicati riguardanti la vita e l'attività della Biennale.⁸⁸

La rivista ha una cadenza mensile regolare tanto che escono con questo titolo undici numeri.

Nel 1935 si capovolge non solo il titolo che diventa *L'arte nel-*

le mostre italiane, ma proprio il punto di vista: non si cerca di censire tutte le mostre italiane ma si segnalano quelle notevoli mettendo testi critici e illustrazioni (fig. 9). Il periodico ha una cadenza bimestrale all'inizio, poi varia fino ad arrivare all'ultimo anno, nel 1941, che vengono pubblicate solo due edizioni semestrali. La cosa più interessante di queste riviste non sono tanto le cronache e le recensioni delle mostre che si potevano leggere nei quotidiani o nelle altre riviste specializzate quanto la presenza di numeri speciali riservati a degli argomenti determinati. Nel 1932 Varagnolo aveva già anticipato che "per accrescere ed estendere il suo patrimonio d'informazioni, l'Archivio ha iniziato e compiuto lavori di statistica di vario genere, e aperto persino delle inchieste"⁸⁹. Proprio queste "inchieste" vengono pubblicate nei numeri monografici a iniziare dal volume del 1936 intitolato *I premi per le Belle Arti* dedicato ai concorsi e alle borse di studio che le accademie e gli altri istituti culturali mettevano a disposizione per gli artisti. Nel 1938 poi il terzo numero presenta le *Opere di Artisti italiani moderni e contemporanei esistenti in pubbliche Gallerie straniere* e per finire l'inizio dell'annata 1939 celebra *Il primo Decennio dell'Ente Autonomo della Biennale*

(1930-1940), volume che merita d'essere analizzato. Cominciando dalla copertina, che presenta il busto di "Sua Eccellenza Il Conte Volpi di Misurata" che, come si legge dalla didascalia, è stato realizzato dallo scultore Antonio Berti ed esposto alla XX Biennale del 1936⁹⁰ (fig. 10). Ovviamente è un omaggio al presidente *plenipotenziario* che è stato promotore dell'autonomia dell'ente e che governava ancora la Biennale tanto che Maraini nelle correzioni delle prime bozze che Varagnolo manda del volume, segna a matita di tagliare la foto del busto più in alto rispetto al margine inferiore, così che non sembrasse che il Conte Volpi fosse senza gambe⁹¹. *Il primo Decennio dell'Ente autonomo della Biennale* con il sottotitolo *Statistiche – Manifestazioni – Risultati – Leggi – Ordinamenti* vuole essere una sorta di storia di questi dieci anni di Biennali scandendo le pagine con una cronologia che parte dal 1930 e arriva al 1940. All'inizio Maraini scrive una breve introduzione dove insiste sul fatto che l'Ente "si propone di diventare il centro propulsore di manifestazioni dedicate a tutte le arti, in modo da concentrarsi a Venezia, annualmente, durante il periodo estivo, la più possente e nutrita vita artistica internazionale"⁹² e conclude:

qui non vogliamo soltanto documentare – prima di riportare, in fine, nella sua integrità l'importante provvedimento legislativo – come sia stato da noi mantenuto l'impegno assunto dieci anni or sono di continuare l'opera dei fondatori e di volerla al massimo rendimento, secondo gli ordini impartiti dal Duce, per farne la più alta ed ambita competizione artistica della nuova Italia Fascista⁹³.

Il numero speciale è quindi fondamentale perché restituisce tutte le manifestazioni realizzate dalla Biennale in questi dieci anni, comprese le mostre all'estero, terminando con l'elenco dei *Nuovi Decreti leggi sull'Ente*⁹⁴.

L'Archivio quindi come i suoi periodici vive fasi alterne. Varagnolo cerca negli anni di arricchire sempre più i fondi documentari, in particolare con la donazione o l'acquisto di materiali, ma spesso anche la politica si mette di mezzo. Per esempio per incrementare la Biblioteca e le carte storiche ci sono due occasioni d'oro che il Consiglio della Biennale si fa scappare. La prima riguarda la biblioteca di Vittorio Pica, il segretario uscente che nel 1928, malato, decide di vendere alla Biennale la sua collezione di libri. Le cose vanno per le lunghe tanto che si arriva al primo maggio del 1930 alla morte del Pica senza

aver deciso niente, il passaggio poi in Ente autonomo complica la faccenda tanto che non si vuole dare neanche la pensione alla moglie Anna così quest'ultima è costretta a mettere tutto all'asta e la Biennale riesce ad acquisire solo una piccolissima parte⁹⁵ del materiale⁹⁶. Il secondo caso risale al 1937 quando il celebre critico Comanducci ormai in fin di vita scrive al direttore Varagnolo che vorrebbe vendere i suoi preziosi fascicoli documentari che descrive perfettamente nelle seguenti righe⁹⁷:

N°3500 (circa) cartelle con autobiografie, atti di nascita e di morte e documenti di varie e lunghe ricerche N° 3060 (circa) fotografie di quadri molte delle quali rarissime. N° 350 libri, monografie, opuscoli, cataloghi di mostre molti dei quali assolutamente introvabili⁹⁸.

Maraini non risponde e così il tempo passa e Comanducci è costretto a vendere, e l'Archivio perde in questo modo un altro fondo importante.

In questi stessi mesi, forse ancora irritato da come è andata a finire la storia di Comanducci, Varagnolo scrive una lettera piccata al segretario Maraini appuntando alcune situazioni spiacevoli:

Caro Maraini, Ora è di moda la parola "precisazione" ed io vorrei adoperarla parlandoti del nostro povero Archivio, il quale mi sembra divenuto ormai la cosa più imprecisata e più imprecisabile del mondo. Del mondo della Biennale particolarmente. [...] La sua unica sala, oltre che alle ordinarie sedute del Consiglio, è spesso adoperata ad altre riunioni che con l'Archivio nulla hanno a che vedere, ed, anche durante queste, il Conservatore e il suo subalterno sono obbligati a sloggiare e starsene fuori magari per delle mezze giornate. Nei periodi poi delle manifestazioni collaterali, l'Archivio (senza preavvisi né accordi) è addirittura invaso e preso in possesso, dai relativi Comitati, con tutto il loro seguito di persone e di cose, e con tutto il resto che si capisce [...] In conclusione, io ho creduto mio obbligo a mio diritto di esporti, anzi di precisarti (sia pure sommariamente) la situazione attuale del nostro Archivio, e di conseguenza la mia, in rapporto ad esso. I provvedimenti ch'io invoco, sono anzitutto: quelli di fissare chiaramente qual è la funzione di questo istituto e quale dev'essere quella dei suoi addetti, così da evitare interferenze ed attriti con gli altri uffici. Secondariamente, di concedere all'Archivio suddetto

88 *L'arte nelle mostre italiane*, in "Il primo Decennio dell'Ente autonomo della Biennale", VI, 1939, 1, p. 21.

89 D. Varagnolo, *L'archivio storico d'arte contemporanea*, cit, p. 68.

90 L'opera si trova oggi a villa Barbaro a Maser, residenza della primogenita del conte Volpi.

91 Fondo Maraini, GNAM, b. Arte contemporanea 65, fasc. "Archivio Biennale".

92 *L'arte nelle mostre italiane*, cit. pp. 2-3.

93 *Ibidem*.

94 *Ivi*, pp. 47-56.

95 La collezione di libri ammontava a più di 600 volumi, senza contare i cataloghi e le riviste molte rare. Per l'intera vicenda con anche i riferimenti documentari rintracciabili per la maggior parte nelle scatole nere dell'ASAC si rimanda al capitolo *La Biblioteca di Vittorio Pica e la sua parziale acquisizione*, in D. Crosera, *L'origine e la formazione dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee dal 1928 al 1942*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, a.a. 1991-1992.

96 L'asta si è svolta alla fine di novembre del 1931 presso l'antiquario milanese Toscanini (*Catalogue de la collection Vittorio Pica*, Milano 1931).

97 GNAM, Fondo Maraini, lettera di Varagnolo a Maraini, 1 luglio 1937.

98 GNAM, Fondo Maraini, lettera di Varagnolo a Maraini, 29 luglio 1937 con allegata lettera di Comanducci a Varagnolo dove spiega l'entità del fondo.

quel minimo di mezzi, nonché d'indipendenza e, nello stesso tempo di tutela, che valga a consentirgli un decoroso e proficuo finanziamento [...]»⁹⁹

Insomma a questa data l'archivio era diventato una cosa "imprecisata" luogo di riunione di tutte le manifestazioni e soprattutto senza una minima indipendenza né di luoghi né di finanziamento.

Maraini risponde cortesemente aggiungendo anche delle ipotesi di cambiamento nell'Ente mai realizzate.

Caro Varagnolo, ho ricevuto al sua lettera che ho trovato molto giusta. Mi rendo conto anche io di quanto contrasti con il carattere di raccoglimento e di riservatezza che è proprio di un archivio o di una biblioteca, l'andirivieni che vi è continuamente nel nostro archivio per consigli, attese e per ogni sorta di ragioni di invasione, verranno ora a cadere, poiché nell'avvenire le manifestazioni musicali e forse anche quelle teatrali passeranno all'Ente della Fenice. Siccome per il Cinema gli uffici nell'inverno sono nella salletta di Croze e nell'estate al Lido, così l'archivio verrebbe ad essere interamente restituito al suo uso per il quale è stato creato [...]»¹⁰⁰

All'inizio degli anni Quaranta l'Italia entra in guerra a fianco della Germania nazista. Le attività culturali continuano nei primi anni e a Roma si lavora per il grande progetto dell'E42, l'Esposizione Universale, per la quale si stanno costruendo nuovi edifici in quello che sarà il quartiere dell'Eur. A Venezia si svolgono regolarmente le Biennali del 1940 e del 1942 anche se ormai l'isolamento culturale dell'Italia porta a delle Esposizioni retoriche dove si contano più le assenze dei paesi stranieri che le loro presenze¹⁰¹. Emblematico di questo periodo l'articolo di Gio Ponti che tuona dalla rivista *Stile* in maniera diretta con-

tro Maraini titolando: *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*.

La rappresentanza dell'arte italiana risulta dunque inadeguata, ma anche falsa, in quanto non corrisponde alla vera espressione della cultura nazionale. [...] Lo straniero che giunge a Venezia per mirare il supremo panorama delle arti italiane non vi sembra, o commissari Tosi, Carena, Pallucchini, Vagnetti che ne vedrà il più deformato e confusionario spettacolo? [...] La selezione non è il solo compito e dovere d'una mostra come la Biennale? Non è la sua ragion d'essere, la sua responsabilità? [...] Essa mi pare, ha compito elettivo e selettivo soltanto: è con questo compito che essa serve all'Italia nel confronto degli stranieri.¹⁰²

Maraini quindi è ormai sotto accusa da più parti anche se non si arrende ancora e infatti dalla documentazione traspare la grande attività legata alla preparazione della Biennale del 1944, mai realizzata. Nel 1943 il suo potere diminuisce, viene sollevato dalla Presidenza del Sindacato fascista degli artisti e nel 1944 sarà lui stesso a mettere a disposizione del Ministro dell'Educazione Nazionale la propria carica¹⁰³ di Segretario generale della Biennale, finendo una carriera sfolgorante di dominatore assoluto della vita artistica italiana nel ventennio¹⁰⁴.

L'Archivio in questo periodo incerto continua a lavorare, anzi proprio alla fine del 1942 termina il trasloco di tutti i materiali, compresa la biblioteca, a Ca' Giustinian, un maestoso palazzo sul Canal Grande che dal 1815 era diventato l'Hotel Europa (dalla cui terrazza il pittore Turner dipingeva le celeberrime vedute di Punta della Dogana), che era stato recentemente messo a nuovo¹⁰⁵. Ca' Giustinian infatti in questi anni vive una fase di notevoli cambiamenti: nel 1936 il Comune decide di acquistarlo per farne la sede invernale del Casinò. Comincia un lungo restauro e adeguamento alle nuove esigenze "si lavora con

99 GNAM, Fondo Maraini, lettera di Varagnolo a Maraini, 13 ottobre 1937.

100 GNAM, Fondo Maraini, copia lettera di Maraini a Varagnolo, 17 ottobre 1937.

101 G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto, 1939-1944*, Padova 2001.

102 G. Ponti, *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 94-108. Ponti tornerà sull'argomento in maniera ancora più decisa l'anno successivo, dopo aver visto anche la Quadriennale del 1943, firmandosi con uno pseudonimo: Serangelo, *Vi saranno ancora le grandi esposizioni?*, in "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", 32-34, agosto-ottobre 1943, pp. 88-94.

103 "In seguito alla notizia della nomina di un commissario per la gestione amministrativa dell'Ente Biennale di Venezia già avvenuta nella persona dell'ingegnere Giovanni Battista Dall'Armi, lo scultore Antonio Maraini, segretario generale dell'Ente stesso, considerato che le manifesta-

zioni artistiche sono per ora sospese, ha messo la propria carica a disposizione del Ministro dell'Educazione Nazionale. Il Ministro Biggini ha accolto la decisione e ringraziato il Maraini della feconda attività svolta a beneficio della Biennale veneziana, per diciassette anni" (*Nomina del Commissario della Biennale* in "Il nuovo Giornale", 16 maggio 1944).

104 Per le vicende legate alle dimissioni di Maraini si rimanda al testo di G. Tomasella, *Biennali di guerra*, cit., pp. 126-127.

105 La segreteria Biennale si è insediata a Ca' Giustinian già dal gennaio 1942 (*L'arte nelle mostre italiane*, VII, luglio-dicembre 1941, p. 60).

106 Per l'intera vicenda cfr. *Il casinò municipale di Venezia. Una storia degli anni '30*, a cura di S. Barizza, Venezia 1988, pp. 13-27; C. Chinello, *1936: L'affaire Ca' Giustinian*, in Id., *Giovanni Tonetti il "conte rosso"*, Venezia 1997, pp. 41-45.

107 *Il casinò municipale di Venezia*, cit., p. 27; E. Zorzi, *Una imponente iniziativa veneziana nel campo dell'arredamento: il Gruppo Arti Decorative*, in "Le Tre

Venezie", luglio-agosto 1939, pp. 237-248.

108 La mostra segue quelle di Tiziano e Tintoretto realizzate, nel 1935 e nel 1937, a Ca' Pesaro da Nino Barbantini. Nel 1938 la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia con sede a Ca' Pesaro viene totalmente riallestita da Pallucchini (in accordo con la GNAM di Roma); per questo motivo si dovette scegliere un palazzo alternativo per le Biennali d'arte antica (*Mostra di Paolo Veronese*, catalogo a cura di R. Pallucchini, Venezia 1939, p. 9).

109 *Il casinò municipale di Venezia*, cit., p. 27.

110 La vicenda della bomba partigiana a Ca' Giustinian e della conseguente rappresaglia fascista è uno dei fatti di cronaca più noti della seconda guerra mondiale a Venezia (*La resistenza nel veneziano. Documenti*, a cura di G. Paladini e M. Reberschak, Venezia 1985, pp. 122-138).

111 GNAM, Fondo Maraini, lettera di Varagnolo a Maraini, la lettera appare non datata ma per il contenuto e per la frase "quasi giubilabili" si situa intorno agli anni 1943, 1944.

turni continui anche di 24 ore” cosa che invece non avviene al Lido per la costruzione del Nuovo Palazzo del Cinema dove si procede a rilento. La CIGA, la potente società degli alberghi sospetta (ragionevolmente) che non si voglia puntare sulla nuova sede estiva e quindi cerca e riesce a fermare il progetto, con il sostegno del Ministero della Stampa e Propaganda e del Patriarcato¹⁰⁶. Nel 1938 il restauro del palazzo è comunque completato e si decide di adibirlo a “ritrovo internazionale con particolari attrattive turistiche”¹⁰⁷ cosa che avviene l'anno successivo con l'importante mostra di Paolo Veronese ordinata da Rodolfo Pallucchini¹⁰⁸. Varagnolo, Bazzoni, Zorzi non fanno a tempo a sistemarsi nella nuova prestigiosa sede dell'Archivio che la guerra arriva prepotentemente in città. La polizia nazi-fascista nel 1943 requisisce il palazzo per farne sede del comando dell'UPI, l'Ufficio Politico Investigativo (la polizia segreta fascista)¹⁰⁹. Proprio per questa nuova funzione nel 1944 Ca' Giustinian sarà teatro di dolorosi fatti di cronaca¹¹⁰. I materiali quindi della Biennale devono trovare subito riparo in una nuova sede che sarà messa a disposizione dai Musei Civici in alcuni locali del Museo Correr. In una lettera di Varagnolo inviata

a Maraini non datata ma che sicuramente si riferisce a questo momento si capisce l'angoscia per il periodo storico e nello stesso tempo la volontà di portare avanti un lavoro che aveva in queste persone anche e soprattutto una funzione civica:

Caro Maraini. Allogatici alla meno peggio in questa nuova, anche se non freschissima, sede, ti mando il mio cordiale deferente saluto. Da Ca' Farsetti al Palazzo Ducale, da Ca' Giustinian al Palazzo Reale, i vari trasferimenti hanno conferito al nostro Archivio un carattere ambulatorio. Forse, non contraddice in tutto alla sua indole, conservatrice sì, ma nello stesso tempo moderna, dinamica ed espansionista! È augurabile però che ritorniamo presto in cospetto di S. Giorgio. Poiché per quanto maturi e quasi giubilabili non ci consideriamo ancora pezzi da Museo! [...] Il lavoro in questa sede di ripiego (non oso dire di fortuna) continua com'è possibile, limitato alle registrazioni e alle schedature, mentre sono del tutto sospesi (per ovvie ragioni) gli acquisti. Ma con le altre (se Dio vuole) riprese, riprenderemo anche questi. Ti porgo intanto i più affettuosi saluti. Varagnolo¹¹¹.