

**Le muse
inquiete**

**La Biennale
di Venezia
di fronte
alla storia**



La Biennale di Venezia

Archivio Storico
della Biennale
di Venezia

125



**The
Disquieted
Muses**

**When
La Biennale
di Venezia
meets history**



71

FIG. 71 — Lancio dei volantini di Ordine Nuovo contro *Intolleranza* 1960, Luigi Nono, 1961
 • The militants of Ordine Nuovo throw flyers against *Intolleranza* 1960, Luigi Nono, 1961

FIG. 72 — Programma del 24. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Venezia, 9-27 aprile 1961 (versione in italiano)
 • Programme of the 24th International Festival of Contemporary Music, Venice, 9-27 April 1961 (Italian version)



01A La Biennale della ricostruzione

FIG. 03, 06 → 10

01B Le mostre della Biennale Arte, 1948

FIG. 11 → 21

ITA Nel 1948 alla XXIV Esposizione Internazionale d'Arte si organizzano grandi mostre storiche, come quella degli Impressionisti, della Metafisica, dell'Arte degenerata; mostre retrospettive e personali dedicate a Gino Rossi, Scipione, Arturo Martini, Paul Klee, Marc Chagall, Henry Moore, Pablo Picasso (per la prima volta alla Biennale) e rassegne straordinarie come quelle riservate al Fronte Nuovo delle Arti o quella della Collezione di Peggy Guggenheim. Le due sale del Fronte Nuovo delle Arti sono particolarmente interessanti perché uniscono giovani artisti provenienti da differenti città italiane in particolare Venezia, Milano e Roma. I protagonisti di questo movimento sono Renato Birolli, Antonio Corpora, Nino Franchina, Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Alberto Viani. Il movimento si pone come sviluppo della Nuova secessione artistica italiana nata l'anno precedente a Milano sull'esperienza della Bottega di Corrente. Intento degli esponenti del Fronte è fare della pittura un atto politico, sostenuto da un linguaggio semplice e schietto. Netto è il rifiuto della retorica novecentista, a vantaggio di un confronto con la pittura europea: il modello della loro arte impegnata è *Guernica* di Picasso. L'ideatore e teorico del movimento è il critico d'arte Giuseppe Marchiori. Dopo la prima mostra, nel giro di poco tempo, prendono corpo due opposte fazioni: una costituita da artisti di impronta neorealista, l'altra più incline a un linguaggio d'avanguardia, astratto o informale. Sono gli artisti di questo secondo schieramento che, ribellandosi ai pregiudizi del Partito comunista nei confronti dell'arte astratta, sancirono la fine del Fronte.

Nel 1948 la giuria dell'Esposizione decide di premiare come miglior pittore italiano Giorgio Morandi. L'artista bolognese era stato incluso, assieme a de Chirico e Carlo Carrà, nella esposizione *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*. Giorgio de Chirico accu-

sa l'Istituzione sui giornali di non essere stato invitato ufficialmente e di non di aver ricevuto dalla Biennale richieste e che l'ente veneziano aveva invece scelto in autonomia una serie di dipinti da collezioni private tra cui anche un "formidabile falso"⁰¹. De Chirico fa causa alla Biennale e negli anni successivi non parteciperà alla rassegna ma si presenterà a Venezia, dal 1950 al 1954, con mostre personali, una sorta di anti-biennali, nell'ex Kaffeehaus dei Giardinetti Reali. Tra le opere memorabili di de Chirico, presenti nella mostra del 1948, spicca *Le Muse inquietanti* proveniente dalla collezione Feroldi di Milano. Il dipinto, realizzato a Ferrara nel 1916 durante il conflitto mondiale, è un manifesto della Metafisica: sopra un pavimento di legno (un palcoscenico) al centro di una piazza, sono disposti oggetti inanimati e statue dalla testa di manichino. Sul fondo il Castello Estense di Ferrara a fianco di una fabbrica con due ciminiere che si stagliano contro un cielo al tramonto. *Le Muse inquietanti* è l'emblema dell'opera d'arte immortale che, come dice de Chirico stesso, deve "sempre superare i limiti dell'umano senza preoccuparsi né del buon senso né della logica"⁰².

01C La Collezione Guggenheim al padiglione greco, 1948

FIG. 01, 22 → 26

Peggy Guggenheim riveste un ruolo determinante nella storia dell'arte del Novecento. Spesso la si sente dire che proteggere l'arte del suo tempo è un suo dovere, perciò a questa vocazione e alla creazione del suo museo dedicherà buona parte della vita. Giunta a Venezia dopo la Seconda guerra mondiale, nel 1946 incontra al ristorante All'Angelo i pittori Emilio Vedova e Giuseppe Santomaso. Quando Rodolfo Palucchini scopre l'intenzione dell'americana di trasferire la sua galleria-museo *Art of This Century* da New York a Venezia, propone subito di esporre le opere nel padiglione della Grecia che sarebbe rimasto vuoto a causa della guerra civile in corso nella penisola ellenica. Come ricorda Peggy nella sua biogra-

01 — G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano 2019, p. 301

fia, "il mio padiglione venne allestito da Scarpa, l'architetto più moderno di Venezia"⁰². L'inaugurazione della Biennale è molto formale, Peggy tuttavia non ha un vestito adatto così chiede in prestito a un'amica un paio di calze e una cintura e, invece del cappello di rito, indossa un paio di enormi orecchini di vetro di Murano a forma di margherita e, così abbigliata, riceve il presidente della Repubblica Luigi Einaudi. "La mia mostra ebbe una risonanza enorme [...] ma quel che piacque di più fu veder comparire nei prati dei giardini pubblici il nome Guggenheim accanto a quelli della Gran Bretagna, della Francia, dell'Olanda, dell'Austria, della Svizzera [...] mi sembrava di essere un nuovo paese europeo"⁰³. Per l'Italia la Collezione Guggenheim è l'occasione unica di vedere il meglio dell'arte d'avanguardia europea in particolare dell'Astrattismo e del Surrealismo ma anche i giovani americani come Jackson Pollock e Clyfford Still. ⁰⁴

02A I musicisti russi alla Biennale Musica

FIG. 02, 27 → 34

In Unione Sovietica il controllo statale sulle arti è particolarmente rigido non soltanto nel periodo di Stalin (conclusosi nel 1953 con la morte del dittatore) ma anche nei decenni seguenti. La dottrina del realismo socialista, imposta sin dal 1934 da Andrej Ždanov, arbitro della politica culturale del regime, mira a combattere le influenze occidentali sugli artisti sovietici e ha pesanti ricadute anche nell'ambito musicale. Diventano così obiettivo della censura le tendenze che si individuano riconducibili, in maniera spesso pretestuosa, al decadentismo, al pessimismo (sociale, politico, esistenziale), all'introspezione psicologica e, naturalmente, la sperimentazione dei linguaggi in senso modernista. Le musiche ritenute lontane dai canoni del realismo socialista sono bollate di formalismo e intellettualismo dall'apparato in un'azione sistematica di controllo e repressione che colpisce duramente anche, tra gli altri, Sergei Prokof'ev (1891-1953) e Dmitrij

02 — P. Guggenheim, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Bergamo 2013, p. 336
 03 — Ivi, pp. 338-339

Šostakovič (1906-1975), sino ai compositori delle generazioni successive come Sofija Gubajdulina (1931), la cui musica è definita “irresponsabile”. La storia della Biennale Musica è costellata dalla rappresentazione o esecuzione di opere di compositori sovietici censurati in patria. ^{cf}

Dmitrij Šostakovič, “La Lady Macbeth del distretto di Mcensk”, 1947

FIG. 27 → 29

L'opera di Šostakovič *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, rappresentata trionfalmente a Leningrado nel 1934, viene ritirata dalle scene e proibita nell'Unione Sovietica dal 1936 per effetto della repressione stalinista di Ždanov. L'opera, che nel 1934 era stata accolta come il miglior frutto della politica culturale del Partito comunista, è definita nel 1936 sulla *Pravda* formalista e immorale e perciò “inadatta al popolo sovietico” con la decisiva aggravante del “successo presso il pubblico borghese all'estero”. Benché riveduta e purgata dall'autore per accondiscendere alle imposizioni della censura, l'opera sarà rappresentata di nuovo nell'Unione Sovietica in una nuova versione dal titolo *Katerina Izmajlova* soltanto l'8 gennaio 1963 a Mosca nel periodo di Chruščëv. La prima rappresentazione italiana in occasione del X Festival Internazionale di Musica Contemporanea al Teatro La Fenice nel 1947, con l'allestimento firmato da Aurel Milloss, le scene e i costumi di Renato Guttuso, è accolta con straordinario interesse e segue la diffusione dell'opera in Europa e negli Stati Uniti sia in forma scenica sia in forma di concerto. ^{cf}

Sergej Prokof'ev, “L'angelo di fuoco”, 1955

FIG. 30 → 34

Sergej Prokof'ev non riesce ad assistere alla rappresentazione del suo *Angelo di fuoco*, l'opera teatrale tratta dal romanzo omonimo di Valerij Brjusov e composta tra il 1919 e il 1927. Il soggetto è incentrato sulle ambiguità di un'ossessione amorosa-religiosa in cui convivono asceti, estasi e follia non meno che sulla tensione tra fiducia nella ragione da un lato e potere dell'inconscio e della superstizione dall'altro. Prokof'ev era

stato oggetto della censura sovietica sin dal 1936 ma, nonostante il soggetto scandaloso in termini religiosi e morali, l'opera non può essere rappresentata vivente l'autore più per le difficoltà implicate dalla partitura e dalla messa in scena (le trattative con i teatri di Chicago, Berlino e New York non erano andate a buon fine) che per ragioni di censura. La prima assoluta al Teatro La Fenice nel 1955 nell'ambito del XVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea con il titolo *L'angelo di fiamma*, nella versione italiana di Mario Nordio e nell'allestimento realizzato da Giorgio Strehler, è dunque un evento di capitale importanza internazionale a due anni dalla morte di Prokof'ev. ^{cf}

02B Gli anni Cinquanta nella danza: New York City Ballet, “Il mandarino meraviglioso” e Aurel Milloss

FIG. 35 → 39

Il Secondo dopoguerra apre le porte alla coreografia di matrice americana e a quella di scuola franco-russa, mantenendo vivo il rapporto con l'Ausdruckstanz, la danza moderna espressiva centro-europea, in grado di ibridare il balletto con la narrazione espressiva. Oltre all'American National Ballet (1950) e al Grand Ballet du Marquis de Cuevas (1950 e 1957), al Teatro La Fenice nel 1953 e nel 1956 si presenta il New York City Ballet, mostrando l'autorialità di George Balanchine con i suoi balletti 'concertanti' neoclassici, di Jerome Robbins, ingegno multiforme e polimorfo, e di Antony Tudor, un maestro per Pina Bausch, con i suoi lavori 'psicologici'. Nel 1955 Jean-Jacques Etcheverry, allievo di Lydia Karpova e Nicolas Zvelev, e già nei post-diaghileviani Nouveaux Ballets de Monte-Carlo, firma la coreografia del perturbante *Il mandarino meraviglioso* su musica di Béla Bartók, in scena al Teatro La Fenice con interpreti del balletto del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles. Si tratta di una pantomima in un atto, costruita intorno al personaggio di una ragazza indotta dai suoi sfruttatori a sedurre uomini da aggredire e derubare mentre un cinese ricchissimo resiste a ogni violenza, per morire solo al culmine del piacere cedendo finalmente il suo oro. Nella Germania filonazista del 1926 dopo un'anteprima a Colonia, l'opera era

stata proibita a causa della sua immoralità per debuttare invece al Teatro alla Scala, nell'Italia fascista del 1942, con la coreografia di Aurel Milloss, e le scene e i costumi di Enrico Prampolini. La Biennale di Venezia punta su Aurel Milloss (1906 - 1988), allievo di Rudolf Laban (1879 - 1958), osservatore del corpo moderno in *performance* guardando a forza, peso, tempo, spazio, forma, flusso, tutti fattori relativi a ogni azione umana, danza compresa. Incline alle collaborazioni interdisciplinari della danza con pittori e musicisti di alto profilo, nel 1948 Milloss è invitato a Venezia con lavori affidati al Balletto dell'Opera di Roma, e nel 1950 come direttore coreografico e autore dei brani classico-moderni con la compagnia dei Balletti della Biennale. ^{EGV}

03 Bertolt Brecht. Una censura ideologica

FIG. 04, 40 → 45

Nel 1951 Bertolt Brecht viene invitato dalla Biennale di Venezia ad allestire una delle sue opere più celebri, *Madre Coraggio e i suoi figli*. Il Governo italiano, però, nega il visto d'ingresso alla sua compagnia, il Berliner Ensemble, poiché proveniente dalla Germania comunista. A quell'epoca il Berliner Ensemble era già la compagnia più importante d'Europa e l'annullamento dello spettacolo suscita violente polemiche da parte di politici e intellettuali italiani, da Giulio Einaudi a Luchino Visconti che minaccia di non mettere in scena i propri spettacoli: *Il seduttore* di Diego Fabbri e *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller. Dieci anni più tardi, nel 1961, fallisce anche il secondo tentativo di ospitare Brecht alla Biennale; il grande artista tedesco avrebbe dovuto portare in scena, sempre con il Berliner Ensemble, *La resistibile ascesa di Arturo Ui* e ancora *Madre Coraggio e i suoi figli*. Dopo un'iniziale apertura all'arrivo dei Berliner, il Governo italiano decide, all'ultimo istante, di non rilasciare i visti d'ingresso, cercando di rassicurare il Paese rispetto alla propria posizione politica nei confronti della Repubblica Democratica Tedesca. Una forma di censura che ha rischiato di compromettere l'esistenza stessa della Biennale Teatro e, probabilmente, uno dei momenti più sconcertanti dell'ingerenza del potere politico nella vita della cultura. ^{FB}

04 Il caso Visconti

FIG. 05, 46 → 53

La “guerra fredda” si combatte anche dietro le quinte della Mostra e a farne le spese è Luchino Visconti definito il 'conte rosso' per la sua vicinanza al Partito comunista. Nel 1948 *La terra trema*, capolavoro del Neorealismo, viene fischiato in Sala Grande; parte della giuria del festival ritiene che il film di Visconti abbia “arbitrarie deformazioni d'ordine essenzialmente politico” e gli concede solo un premio minore (a vincere sarà *Hamlet* di Laurence Olivier). Il 1948 vede anche la diserzione dell'URSS, assenza che si protrae fino al 1952, mentre Hollywood invade in quegli anni il programma della Mostra. Il 'fronte' estetico – non scevro di un sottofondo politico – si divide presto tra ‘felliniani’ e ‘viscontiani’ e nel 1954 si assegnano il Leone d'Oro all'innocuo *Romeo and Juliet* di Renato Castellani e un Leone d'Argento a *La strada* di Federico Fellini. Senso viene totalmente ignorato. La sera della premiazione, in Sala Grande scoppia il putiferio: Franco Zeffirelli, assistente di Visconti, affronta fisicamente Moraldo Rossi, assistente di Fellini e la polizia deve intervenire per dividerli, mentre Dino De Laurentiis, produttore di *La strada*, si scontra verbalmente con i sostenitori di Visconti. Luigi Chiarini nel 1954 scrive che la selezione di film fatta da Ottavio Croze, direttore della Mostra, è giudicata dalla stampa governativa troppo di sinistra: “Bandiera rossa sventola sul palazzo del Lido!”. Nel 1960 *Rocco e i suoi fratelli* è contestato dal pubblico (“Basta con i film che ci parlano di miseria, di delitti, di puttane!”, si urla in sala) e Visconti ricorderà che alla proiezione erano presenti tre ministri democristiani che alla fine commentarono: “È uno schifo, una vergogna, un film che non può essere premiato!”. *Rocco e i suoi fratelli* vince solo il Premio Speciale della Giuria mentre il Leone d'Oro va a *Le passage du Rhin* di André Cayatte. ^{GG}

05A Le mostre all'estero

FIG. 54 → 59

Nel Dopoguerra, La Biennale riprende anche a partecipare e a organizzare mostre all'estero. Il primo evento viene realizzato, non a caso, nel Paese europeo più ricco e che non ha subito grandi danni dal conflitto mondiale:

la Svizzera. L'intento è quello di promuovere l'arte italiana all'estero, quindi si organizza una mostra collettiva *Quarant'anni d'arte italiana dal futurismo ai nostri giorni* da allestire prima a Losanna e poi a Lucerna tra febbraio e giugno del 1947. Ancor prima di aprire la mostra svizzera, i giornali italiani cominciano a fomentare le polemiche sulla selezione degli artisti; alcuni membri della commissione si dimettono e si decide di cambiare il titolo dell'esposizione in *Mostra di artisti italiani contemporanei dal futurismo ad oggi 1909-1946*. Nel 1951 la Biennale diventa un modello espositivo da replicare, tanto che la prima mostra-gemella la si trova nella metropoli brasiliana di San Paolo. La partecipazione italiana alla Prima Biennale di San Paolo del Brasile è affidata ufficialmente all'ente veneziano che offre anche consigli e collaborazione sull'organizzazione generale. Considerando anche la grande comunità italiana in Brasile, di cui fa parte lo stesso fondatore della Biennale di San Paolo, Ciccillo Matarazzo, la partecipazione di artisti italiani sarà per tutti gli anni Cinquanta un grande successo economico e d'immagine. Le iniziative all'estero della Biennale ormai si moltiplicano: si svolgeranno rassegne ad Alessandria d'Egitto, Stoccolma, Tokyo e in altre parti del mondo fino alla metà degli anni Settanta. ^{VP}

05B Il premio a Robert Rauschenberg, 1964

FIG. 60 → 64

Nell'edizione del 1964 si sfiora l'incidente diplomatico con gli Stati Uniti, ma è anche l'anno spartiacque che vede la consacrazione dell'arte americana e l'affermazione del linguaggio della pittura astratta, ambasciatrice del liberismo occidentale in Europa. Il commissario del padiglione degli Stati Uniti Alan Solomon, già direttore del Jewish Museum di New York, invita, nelle parole del gallerista italo-americano Leo Castelli “il meglio di ciò che si poteva vedere nell'arte americana dopo il grande periodo dell'Espressionismo astratto”. Per mancanza di spazio, i lavori degli otto artisti – Jim Dine, Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Frank Stella, John Chamberlain e Claes Oldenburg – vengono presentati in due sedi: il padiglione degli Stati Uniti ai

Giardini e la sede dell'ex-consolato degli Stati Uniti a San Gregorio a Venezia. La decisione di esporre le opere in entrambe le sedi viene presa in seguito a un serrato confronto epistolare tra l'addetto culturale dell'ambasciata statunitense di Roma Michael Barjansky, il commissario americano e l'organizzazione della Biennale.

Fin da subito, infatti, lo spazio del padiglione risulta troppo piccolo per ospitare tutte le opere selezionate, ma il presidente Mario Marcazzan e il segretario Gian Alberto Dell'Acqua mettono il veto sulla possibilità che una mostra allestita fuori dai cancelli dei Giardini possa essere considerata parte integrante della Biennale: la concessione creerebbe un precedente difficile da giustificare con le altre nazioni. L'organizzazione consiglia quindi di includere nella mostra ai Giardini un'opera per ciascuno degli artisti invitati, in modo che siano tutti rappresentati e candidabili per il premio della giuria. Con molte difficoltà, testimoniate da diversi carteggi carichi di incomprensioni nei quali Barjansky arriva a minacciare di ritirare la partecipazione degli Stati Uniti, viene trovato un accordo affinché i visitatori vedano entrambe le mostre, grazie a un cartello informativo affisso all'ingresso del padiglione.

La mostra all'ex-consolato si apre con grande successo negli stessi giorni dell'inaugurazione della Biennale, e ben presto iniziano a girare le voci su un possibile premio a Rauschenberg, il cui lavoro non è di fatto rappresentato ai Giardini. In una intervista pubblicata nel catalogo *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972* del 1988, Dell'Acqua ricorda: “quando si trattò di consegnare il premio a Rauschenberg, si dovette portare ai Giardini due suoi quadri per giustificare la sua presenza alla Biennale”. Per permettere la premiazione seguendo le regole della Biennale, Solomon decide dall'oggi al domani di trasferire le opere all'ex-consolato ed esporle all'esterno del padiglione, facendo costruire un tetto di plastica per proteggerle dalle intemperie. ^{MP}

05C Luigi Nono, “Intolleranza 1960”, 1961

FIG. 65 → 74

Intolleranza 1960 segna un punto cruciale nella storia musicale del Secondo dopoguerra. È infatti uno dei primi lavori teatrali prodotti da un composi-

tore appartenente alle neoavanguardie formatesi nell'ambiente dei Ferienkurse di Darmstadt e in particolare il primo in cui si realizzano le istanze per un nuovo tipo di teatro musicale elaborate da Luigi Nono nel corso degli anni Cinquanta. Alimentate da un forte impegno politico e ideologico (Nono era iscritto sin dal 1952 al Partito comunista italiano), tali istanze pongono al centro la definizione di un "teatro di idee", totalmente impegnato sul piano sociale, strutturale e linguistico, contemporaneo perché autenticamente attuale, mirato a rivendicare per tutti umane condizioni di vita. Basata su un'idea di Angelo Maria Ripellino, l'"azione scenica in due parti" è commissionata a Luigi Nono dal Direttore del Settore Musica della Biennale, Mario Labroca, nel 1960. La prima rappresentazione, il 13 aprile 1961 al Teatro La Fenice con la regia di Vacláv Kašlík, le scene e i costumi di Emilio Vedova, l'allestimento tecnico di Josef Svoboda, e la direzione musicale di Bruno Maderna è disturbata dall'intervento di alcuni militanti fascisti ed è un evento che suscita ripercussioni anche sulla scena politica. L'opera ha un'accoglienza molto controversa da parte della critica, in un dibattito che, per forza di cose, non può essere limitato agli aspetti propriamente artistici e drammaturgici. *Intolleranza 1960* è sostanziata da una tensione dialettica che appare in ogni aspetto, tanto tematico quanto strutturale. La presa di coscienza nei confronti della storia e dello stesso presente si riflette nel rapporto dialettico tra l'individuo e la collettività così come anche tra l'autore e il pubblico. Nono concepisce l'opera come una costruzione dinamica e complessa in cui interagiscono, secondo geometrie ad assetto variabile, diverse componenti musicali e teatrali: azione, canto, orchestra, immagine visiva, spazio della scena e del pubblico si intrecciano in una drammaturgia che ricorre anche a proiezioni e all'elettronica sotto forma di nastro magnetico. La musica rivela la molteplicità delle tecniche compositive tanto vocali quanto strumentali utilizzate da Nono nel corso degli anni Cinquanta e qui talvolta accostate o addirittura poste in frizione fra loro in un esito di forte tensione sperimentale: la serialità, il trattamento materico del suono e del testo verbale, la valorizzazione di un residuale eppure intenso lirismo, l'impiego differenziato dell'orchestra, il ricorso all'elettronica. ^{cf}

01A The Biennale of the reconstruction

FIG. 03, 06 → 10

01B The exhibitions at the Biennale Arte 1948

FIG. 11 → 21

ENG In 1948 the 24th International Art Exhibition included major historical exhibitions such as those on the Impressionists, Metaphysical Painting and Degenerate Art; there were retrospectives and solo exhibitions of work by Gino Rossi, Scipione, Arturo Martini, Paul Klee, Marc Chagall, Henry Moore and Pablo Picasso (at the Biennale for the first time) and extraordinary surveys of the Fronte Nuovo delle Arti and the Peggy Guggenheim collection. The two rooms hosting the Fronte Nuovo delle Arti were especially interesting because they brought together young artists from a range of Italian cities, above all Venice, Milan and Rome. Key players in this movement were Renato Birolli, Antonio Corpora, Nino Franchina, Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova and Alberto Viani. It developed out of the Nuova Secessione Artistica Italiana, founded the previous year in Milan as an outgrowth of the Bottega di Corrente cultural space. The aim of the Fronte members was to make painting a political act, using a straightforward, direct artistic language. Their rejection of the Novecento movement was total, favouring instead a dialogue with European painting: the model for this politically committed art was Picasso's *Guernica*. The movement's founder and theorist was art critic Giuseppe Marchiori. Shortly after the first exhibition two opposing factions formed, one made up of artists influenced by Neorealism and the other with more avant-garde, abstract or Informel leanings. It was the artists of this second faction who defied the Communist Party's prejudice against abstract art and brought the Fronte to an end.

In 1948 the jury decided to award Giorgio Morandi the painting prize. The Bologna-born artist had been featured, together with de Chirico and Carlo Carrà, in the *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* exhibition. In the press, Giorgio de Chirico accused the institution of having sent him no official invitation or re-

quests, and of having chosen, without his input, a series of paintings from private collections that included a "tremendous fake."⁰¹ De Chirico sued La Biennale and did not take part in the editions of subsequent years, instead bringing solo exhibitions to Venice from 1950 to 1954 as a sort of anti-Biennale in the Giardinetti Reali Kaffeehaus. One of de Chirico's most memorable works at the 1948 exhibition was *Le Muse inquietanti* (The Disquieting Mus-es) from the Feroldi Collection in Milan. Painted in Ferrara in 1916, during World War One, this painting is a manifesto of Metaphysical Art, featuring inanimate objects and dummy-headed statues arranged on a stage-like wooden floor in a town square. In the background is Ferrara's Castello Estense alongside the twin smokestacks of a factory, silhouetted against the evening sky. *Le Muse inquietanti* is the perfect example of the immortal artwork which, as de Chirico himself noted, "must transcend human limits without worrying about either common sense or logic". ^{vp}

01C The Guggenheim Collection at the Greek pavilion, 1948

FIG. 01, 22 → 26

Peggy Guggenheim played a pivotal role in the history of twentieth-century art. She often said it was her duty to protect the art of her day, and devoted most of her life to this mission and to creating her museum. Arriving in Venice for the first time after World War Two, in 1946, she met the painters Emilio Vedova and Giuseppe Santomaso at Ristorante All'Angelo. When Rodolfo Pallucchini learned of her plan to transfer her Art of This Century gallery from New York to Venice, he immediately suggested exhibiting the work at the Greek pavilion, which would be empty that year owing to the civil war underway. As Peggy recalled in her biography, "my pavilion was [...] done over by Scarpa, who was the most modern architect in Venice."⁰² The Biennale opening was very

⁰¹ — G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano 2019, p. 301

⁰² — P. Guggenheim, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Bergamo 2015, p. 336

formal and Peggy had nothing suitable to wear, so she asked a friend to loan her a pair of stockings and a belt, and instead of the customary hat she wore a pair of huge daisy-shaped earrings made of Murano glass. Thus decked out, she greeted the President of the Italian Republic, Luigi Einaudi. "My exhibition had enormous publicity [...] but what I enjoyed most was seeing the name of Guggenheim appearing on the maps in the Public Gardens next to the names of Great Britain, France, Holland, Austria, Switzerland, Poland [...] I felt as though I were a new European country."⁰³ For Italy the Guggenheim Collection was a unique opportunity to see the best of avant-garde European art, especially abstract and Surrealist work, but also the art of young Americans like Jackson Pollock and Clyfford Still. ^{vp}

02A Russian musicians at the Biennale Musica

FIG. 02, 27 → 34

In the Soviet Union, state control over the arts was especially rigid not only in the period of Stalin (which ended in 1953 with his death) but also in the decades that followed. The Socialist Realism doctrine, imposed on the country in 1934 by Andrei Zhdanov, the regime's cultural policy arbiter, was designed to combat Western influences on Soviet artists and had a significant impact on music as well. Tendencies which were seen, often on specious grounds, as connected to decadence, pessimism (social, political, or existential), psychological introspection and, naturally, modernist experimentation were all subject to censorship. Music not held to be in keeping with the canons of Socialist Realism was condemned as formalistic and intellectualistic, in a systematic campaign of control and repression which harshly affected Sergei Prokofiev (1891-1953) and Dmitri Shostakovich (1906-1975), together with younger composers such as Sofia Gubaidulina (1931-), whose music was dubbed "irresponsible". The history of the Biennale Musica is dotted with performances of work by Soviet composers who were censored at home. ^{cf}

03 — Ivi, pp. 338-339

Dmitri Shostakovich, "Lady Macbeth of Mtsensk", 1947

FIG. 27 → 29

Shostakovich's opera *Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda* (Lady Macbeth of Mtsensk), though triumphantly staged in Leningrad in 1934, was shelved and banned in the Soviet Union in 1936 as a result of Zhdanov's Stalinist repression. Applauded in 1934 as a stellar result of the Communist Party's cultural policies, two years later it was condemned in Pravda as formalist and immoral and thus "unfit for the Soviet people" with its "success with the bourgeois audience abroad" seen as especially damning. Though reworked and purged by its author to please the censors, the piece was performed again in the Soviet Union in a new version entitled Katerina Izmailova only on 8 January 1963 in Moscow, during the Khrushchev period. It was first performed in Italy for the 10th International Festival of Contemporary Music at Teatro La Fenice in 1947, with sets designed by Aurel Milloss and scenery and costumes by Renato Guttuso. The extraordinary acclaim that it received led the work to be presented across Europe and the United States, in both fully staged and concert form. ^{cf}

Sergei Prokofiev, "The Fiery Angel", 1955

FIG. 30 → 34

Sergei Prokofiev never got to see his own opera *Ognenny angel* (The Fiery Angel), based on a novel of the same name by Valery Bryusov and composed between 1919 and 1927. This work hinges on the ambiguities of a passionate religious obsession, where asceticism is mingled with ecstasy and madness; it also explores the tension between faith in reason, on one hand, and the power of the unconscious and superstition, on the other. Though Prokofiev had been targeted by Soviet censors since 1936, and his subject was scandalous in moral and religious terms, what kept the work from being performed during the composer's lifetime was not censorship so much as the inherent difficulties of the score and staging (initial production talks with theatres in Chicago, Berlin and New York ended up coming to nothing). Its premiere at Teatro La Fenice in 1955 during the 18th International Festival of Con-

temporary Music, in an Italian version by Mario Nordio titled *L'angelo di fiamma* with sets by Giorgio Strehler, was therefore an international event, coming two years after Prokofiev's death. ^{cf}

02B The 1950s in dance: New York City Ballet, "The Miraculous Mandarin", and Aurel Milloss

FIG. 35 → 39

The postwar period opened the door to American-style choreography and the French/Russian school, while the relationship with Ausdrucksstanz, the Central European tradition of modern expressive dance that hybridised ballet with narrative expression, also remained active. The American National Ballet performed in 1950 and the Grand Ballet du Marquis de Cuevas in 1950 and 1957. The New York City Ballet also took the stage at Teatro La Fenice in 1953 and 1956, showcasing the originality of George Balanchine's neoclassical, concerto-like ballets, Jerome Robbins' many-sided, polymorphic ingenuity, and the "psychological" work of Antony Tudor, who later taught Pina Bausch. In 1955 Jean-Jacques Etcheverry, who had trained with Lydia Karpova and Nicolas Zverev and danced with the Diaghilev-inspired Nouveaux Ballets de Monte-Carlo, created the unsettling *Il Mandarino meraviglioso* (The Miraculous Mandarin). Choreographed to music by Béla Bartók, it was performed at La Fenice by dancers from Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels. A pantomime in one act, its central character is a girl forced by exploitative individuals to seduce men who are then attacked and robbed. A very rich Chinese man manages to withstand their violence, dying and giving up his gold only at the climax of pleasure. In the pro-Nazi Germany of 1926, after a preview in Cologne, the work was banned on the grounds of immorality and debuted instead at Teatro della Scala, in the Fascist Italy of 1942, with Aurel Milloss's choreography and sets and costumes by Enrico Prampolini. La Biennale di Venezia became a great supporter of the work of Rudolf Laban's pupil Aurel Milloss (1906-1988), a modern observer of the human body in performances focusing on strength, weight, time, space, form and flow, which are elements of all human action, including dance. Given

his penchant for interdisciplinary partnerships with high-profile painters and musicians, in 1948 Milloss was invited to Venice for projects entrusted to the Balletto dell'Opera in Rome and, in 1950, became director and choreographer of classical and modern pieces for La Biennale's own dance company. EGV

03 Bertolt Brecht: ideological censorship

FIG. 04, 40 → 45

In 1951 Bertolt Brecht was invited by La Biennale di Venezia to stage one of his most famous works, *Mutter Courage und Ihre Kinder* (Mother Courage and Her Children). However, the Italian government refused to issue visas to him and his Berliner Ensemble because they were coming from communist East Germany. At the time the Berliner Ensemble was already one of Europe's most important companies and the play's cancellation brought a heated response from Italian politicians and intellectuals like Giulio Einaudi and Luchino Visconti, with the latter threatening to withdraw his own plays (Diego Fabbri's *Il seduttore* and Arthur Miller's *Death of a Salesman*). Ten years later, in 1961, a second attempt to host Brecht at the Biennale also failed; the great German artist had planned to stage *The Resistible Rise of Arturo Ui* and, once again, *Mother Courage*, with the Berliner Ensemble. But after initial openness to the ensemble's visit, at the last minute the Italian government decided against granting them a visa in an attempt to reassure the country regarding its political approach to the German Democratic Republic. It was a form of censorship which risked compromising the very existence of the Biennale Teatro and was probably one of the most dispiriting examples of political interference in Italian cultural life. FB

04 The Visconti case

FIG. 05, 46 → 55

The Cold War was also fought offstage at the festival and it was Luchino Visconti, often called the "Red Count" for his allegiance to the Communist Party, who paid the highest price. In 1948 his Neorealist masterpiece *La terra trema* was booed in the Sala Grande. Part of the festival's jury argued that Visconti's

film showed "arbitrary distortions of an essentially political nature" and granted him only a minor award, with Laurence Olivier's *Hamlet* winning the prize. 1948 also saw the desertion of the USSR – until 1952 – with Hollywood dominating the festival programme in those years. Aesthetic "battle lines", not without political overtones, were soon drawn between the schools of Fellini and Visconti, and in 1954, the Golden Lion went to Renato Castellani's inoffensive *Romeo and Juliet* and a Silver Lion to Federico Fellini's *La strada*. Visconti's *Senso* was totally ignored. Mayhem broke out at the award ceremony in the Sala Grande: Visconti's assistant Franco Zeffirelli got in a physical fight with Fellini's assistant Moraldo Rossi, and the police had to intervene to separate them, while *La strada*'s producer Dino De Laurentiis engaged in a shouting match with Visconti supporters. In 1954 Luigi Chiarini wrote that festival director Ottavio Croze's film selection had been deemed too left-wing by the pro-governmental press: "The red flag is flying over the Lido cinema hall!" In 1960 audiences took issue with *Rocco e i suoi fratelli* (shouting "Enough with these films about poverty, crime and whores!") and Visconti recalled three Christian Democrat ministers commenting after the screening: "It's disgusting, a disgrace, a film that must not win any prizes!" *Rocco e i suoi fratelli* won only the Special Jury Prize, while the Golden Lion went to André Cayatte's *Le pas-sage du Rhin*. GG

05A Exhibitions abroad

FIG. 54 → 59

After World War Two La Biennale also went back to organising and participating in exhibitions abroad. The first event was held, not coincidentally, in what was then Europe's richest country and one which had not suffered significant damage during the war: Switzerland. The intention was to promote Italian art abroad, so the group exhibition *Quarant'anni d'arte italiana dal futurismo ai nostri giorni* (Forty Years of Italian Art, from Futurism to the Present) was held first in Lausanne and then in Lucerne from February to June 1947. Even before the exhibition opened, Italian newspapers began stirring up controversy over the selection of artists. Certain members of the board re-

signed and the decision was made to change the title to *Mostra di artisti italiani contemporanei dal futurismo ad oggi 1909-1946* (Exhibition of Contemporary Italian Artists from Futurism to Today, 1909-1946). In 1951 the Biennale became an exhibition model to emulate and its first "twin" was held in the Brazilian metropolis of São Paulo. Italian participation in the first São Paulo Biennial was officially entrusted to La Biennale di Venezia, which also offered advice and assistance on overall organisation. Given Brazil's large Italian community, which included São Paulo Biennial founder Ciccillo Matarazzo, the participation of Italian artists was a great success in terms of both revenue and publicity throughout the 1950s. La Biennale's initiatives abroad multiplied, with other exhibitions being held in Alexandria, Stockholm, Tokyo and other parts of the world until the mid-1970s. VF

05B Robert Rauschenberg's award, 1964

FIG. 60 → 64

1964 was the year that Italy and the United States risked a diplomatic incident over the Biennale, but was also a watershed moment in which American art came to the fore and abstract painting turned into the standard bearer of Western liberalism in Europe. The curator of the US pavilion was Alan Solomon, previously director of New York's Jewish Museum, and in the words of Italian-American gallery owner Leo Castelli, he "put together the best things to be found in American art after the great period of Abstract Expressionism". A lack of space meant that the work of the eight exhibiting artists – Jim Dine, Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Frank Stella, John Chamberlain and Claes Oldenburg – was shown at two different sites: the American pavilion in the Giardini and the former US consulate at San Gregorio in Venice. The decision to exhibit work at two sites was taken after a heated exchange of letters between the US cultural attaché Michael Barjansky, the American curator, and La Biennale. It was clear right away that the pavilion space was too small for all the work selected, but President Mario Marazzan and Secretary Gian Alberto Dell'Acqua vetoed all sugges-

tions that an exhibition held outside the Giardini could be considered an integral part of the Biennale. Such a concession, it was felt, would have been difficult to justify with other nations and would have set a precedent. The organisers thus recommended including one work per invited artist at the Giardini, so that all would be represented and eligible for the jury award. With a great deal of difficulty – the correspondence shows all kinds of disagreements, with Barjansky even threatening to withdraw the US from the Biennale – a compromise was found: a sign would be posted at the entrance to the pavilion to ensure that visitors would see both exhibitions.

The exhibition at the former consulate opened to great acclaim at the same time as the Biennale, and rumours were soon circulating that Rauschenberg might win an award even though his work was not actually on display at the Giardini. In an interview published in the 1988 catalogue *Ugo Mulas: Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Dell'Acqua recalled: "When it became a question of awarding the prize to Rauschenberg, two of his paintings had to be brought to the Giardini to justify his presence at the Biennale". To make the award possible in accordance with the rules, Solomon decided, at the very last minute, to move the work from the consulate and exhibit it outside the pavilion at the Giardini, under a plastic roof to protect it from the weather. MF

05C Luigi Nono, "Intolleranza 1960", 1961

FIG. 65 → 74

Intolleranza 1960 (Intolerance 1960) marked a key moment in post-war music history. It was one of the first operas composed by a member of the neo-avant-garde group that had emerged from the Darmstadt summer school (Ferienkurse) and above all, the first response to the demands for a new type of musical drama that Luigi Nono continued to explore throughout the 1950s. Fuelled by a strong political and ideological impulse (Nono had joined the Italian Communist Party in 1952), these demands focused on developing a "theatre of ideas" that would be totally committed at the social, structural and linguistic level, contemporary in its gen-

uinely topical nature, and compelling in its defense of human dignity. Based on an idea of Angelo Maria Ripellino's, this "two-part action for the stage" was commissioned by the artistic director of the Biennale's Music Department, Mario Labroca, in 1960. The first performance on 13 April 1961 at Teatro La Fenice, directed by Vacláv Kašlík with Emilio Vedova's scenery and costumes, Josef Svoboda's technical direction and Bruno Maderna's musical direction, was interrupted by neofascists and had repercussions even in the political arena. Its critical reception was extremely mixed, in a debate that necessarily went beyond the artistic and theatrical aspects.

Intolleranza 1960 is grounded in a dialectic tension that permeates every aspect, both thematic and structural. The task of coming to terms with history and the present is reflected in the dialectical relationship between individual and community, as well as between author and audience. Nono conceived the work as a dynamic, complex construction where different musical and theatrical elements interact in varying configurations: the action, singing, orchestra, visual images, and the spaces of the stage and audience interweave in a drama that even makes use of projections and electronic elements on tape. The music reveals the multiplicity of compositional techniques, both vocal and instrumental, used by Nono throughout the 1950s, which here sometimes accompany or contrast with one another in a powerfully experimental tension: aspects such as seriality, a sculptural treatment of sound and text, a residual but intense lyricism, a differentiated use of the orchestra, and the incorporation of electronics. CF