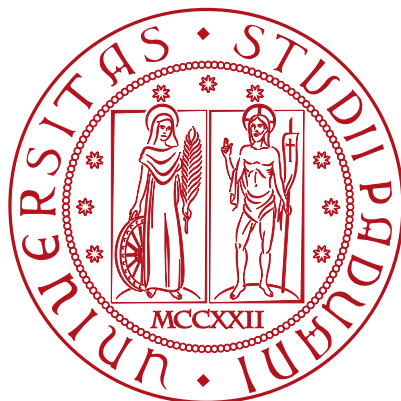




UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

**La fotografia alla Biennale di Venezia: la mostra "L'IO E IL SUO DOPPIO, UN
SECOLO DI RITRATTO FOTOGRAFICO IN ITALIA 1895-1995", curata da
Italo Zannier (1995)**

Photography at the Venice Biennale: the exhibition "L'IO E IL SUO DOPPIO, UN
SECOLO DI RITRATTO FOTOGRAFICO IN ITALIA 1895-1995," curated by Italo
Zannier (1995)

Relatore: Professore Giovanni Bianchi

Correlatrice: Professoressa Federica Stevanin

Laureanda: Giulia Tiburli Marini

Matricola: 2131280

Anno Accademico 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
--------------------	------

CAPITOLO 1	
------------------	--

LA FOTOGRAFIA: DAL DOCUMENTO ALL'OPERA

ALL'INTERNO DELLA BIENNALE DI VENEZIA.....	p. 4
--	------

1.1 <i>Il ruolo documentario della fotografia alla nascita della Biennale</i>	p. 4
---	------

1.2 <i>La "Biennale della Contestazione"</i>	p. 12
--	-------

1.2.1 <i>Il ruolo dei fotoreporter, il caso di Ugo Mulas</i>	p. 16
--	-------

1.2.2 <i>I cinque rayogrammi di Man ray</i>	p. 18
---	-------

CAPITOLO 2	
------------------	--

L'AFFERMAZIONE DELLA FOTOGRAFIA NELLA BIENNALE

DI VENEZIA.....	p. 25
-----------------	-------

2.1 <i>La fotografia testimone dell'arte concettuale degli anni Settanta</i>	p. 25
--	-------

2.1.1 <i>La biennale del 1972: il caso di Franco Vaccari e Diane Arbus</i>	p. 32
--	-------

2.2 <i>Il percorso di affermazione della fotografia attraverso le mostre degli anni Settanta e Ottanta</i>	p. 47
--	-------

2.2.1 <i>La Biennale del 1974 e la mostra di Ugo Mulas</i>	p. 50
--	-------

2.2.2 <i>La biennale riformata del 1976: la mostra "Man Ray. Testimonianza attraverso la fotografia"</i>	p. 53
--	-------

2.2.3	<i>Verso il riconoscimento istituzionale: la mostra “Venezia '79. La Fotografia”, a cura di Italo Zannier e Daniela Palazzoli.....</i>	p. 56
2.2.4	<i>Gli anni Ottanta: la Biennale e Aperto.....</i>	p. 58
CAPITOLO 3.....		
IL CENTENARIO: LA XLVI BIENNALE DI VENEZIA DEL 1995		
		p. 63
3.1	<i>Il contesto istituzionale: verso il centenario.....</i>	p. 63
3.2	<i>Jean Clair: il curatore e la sua visione critica.....</i>	p. 66
3.3	<i>La struttura espositiva.....</i>	p. 69
3.4	<i>Il tema: Identità e Alterità. Figure del corpo 1895-1995.....</i>	p. 74
3.5	<i>La ricezione critica e il dibattito</i>	p. 80
3.6	<i>La fotografia al Centenario: verso L'io e il suo doppio</i>	p. 83
CAPITOLO 4.....		
LA MOSTRA L'IO E IL SUO DOPPIO. UN SECOLO DI RITRATTO FOTOGRAFICO IN ITALIA, 1895-1995, A CURA DI ITALO ZANNIER.....		
		p. 86
4.1	<i>Italo Zannier, la genesi della mostra e l'allestimento</i>	p. 86
4.2	<i>L'impianto storiografico della mostra.....</i>	p. 96
4.3	<i>Il catalogo Alinari.....</i>	p. 103
4.4	<i>Il segmento 1968-1995: la fotografia italiana del secondo Novecento secondo Zannier.....</i>	p. 108
4.5	<i>Lettura critica della mostra.....</i>	p. 118
CONCLUSIONI.....		
		p. 121

APPENDICE ICONOGRAFICA.....	p. 125
APPENDICE DOCUMENTARIA.....	p. 189
BIBLIOGRAFIA	p. 211
SITOGRAFIA.....	p. 227

INTRODUZIONE

La presente tesi ha lo scopo di ricostruire il processo di affermazione e di legittimazione della fotografia all'interno della Biennale di Venezia; di mostrare cioè attraverso quali tappe e in quali modalità il mezzo fotografico sia passato dall'essere considerato uno strumento documentario, ad essere riconosciuto come forma d'arte autonoma, dunque degna di essere esposta all'interno della rassegna veneziana.

L'itinerario cronologico su cui l'analisi si focalizza comprende circa un secolo, partendo dall'anno di fondazione dell'Istituzione veneta, 1895, fino ad arrivare come punto di approdo alla sua XLVI edizione, anno del centenario.

Più precisamente all'interno di questo arco cronologico (1895-1995), l'analisi si concentra sulle tappe principali messe a fuoco allo scopo della ricerca, comprese tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Novanta.

La ricostruzione si è basata sullo studio diretto delle fonti primarie, quali i cataloghi delle Esposizioni, la documentazione ufficiale e i materiali conservati nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), oltre che sulla letteratura critica e storiografica.

Tracciata una rapida premessa storica, che presenta la nascita della Biennale e la relativa esclusione della fotografia in quanto "arte minore", viene presa in esame la Biennale del 1968. Svoltasi in anni di proteste, la XXXIV edizione rappresenta un momento di svolta: si registra il primo ingresso del *medium* come opera e un'importanza maggiore dei fotoreporter nel loro ruolo di reportage sociale e civile.

Successivamente, viene affrontato il processo di radicale smaterializzazione dell'arte degli anni Settanta, che vede comparire la crisi dell'arte tradizionale e il boicottaggio degli oggetti fisici "da parete"; quindi la nascita di correnti artistiche concettuali, quali Body Art, gli Happening e le Performance.

Gli anni Settanta e l'arte concettuale sono quindi prese in esame per mettere in luce l'importanza e il riconoscimento che la fotografia in quegli anni assume sempre più.

Verranno esaminati due casi espositivi della XXXVI edizione della Biennale del 1972, diversi ma ugualmente importanti, esempi di come la fotografia si è fatta strada e ha piano piano acquistato spazio nelle aree espositive, quelli di Franco Vaccari e Diane Arbus.

Il percorso di affermazione della fotografia prosegue poi attraverso le mostre più importanti che si sono susseguite nel corso degli anni Settanta e Ottanta, sia all'interno della Biennale di Venezia, sia in spazi espositivi esterni alla rassegna veneziana.

Particolare attenzione viene prestata alle edizioni della Biennale del 1974 e del 1976, che dedicheranno rispettivamente a Ugo Mulas e Man Ray delle rassegne fotografiche. Nel frattempo, anche all'esterno della Biennale, vengono dedicate alla fotografia sempre più esposizioni: nel 1979 il Comune di Venezia organizza Venezia '79. La fotografia, una delle manifestazioni più significative mai dedicate alla fotografia in Italia.

Saranno poi presi in esame gli anni Ottanta, in relazione alla nascita della nuova sezione Aperto, volta a una progressiva apertura alle nuove tendenze artistiche più contemporanee e ai nuovi media.

Il termine del percorso di legittimazione istituzionale della fotografia viene individuato nell'edizione del Centenario, la Biennale del 1995, curata dal francese Jean Clair. In particolare, la mostra fotografica *L'io e il suo doppio*.

Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995 (con un focus sulla sezione cronologica 1968-1995), curata dallo storico di fotografia Italo Zannier viene considerata come punto d'arrivo simbolico della ricerca.

L'obbiettivo della ricerca, dunque, è quello di mostrare come si sia progressivamente ridefinito il rapporto tra la Biennale d'Arte di Venezia e la fotografia, e di come quest'ultima sia passata dal ricoprire un ruolo di mera documentazione a essere riconosciuta come opera d'arte vera a propria.

.

CAPITOLO 1

LA FOTOGRAFIA: DAL DOCUMENTO ALL'OPERA ALL'INTERNO DELLA BIENNALE DI VENEZIA

1.1 Il ruolo documentario della fotografia alla nascita della Biennale

Le origini della Biennale risalgono alla fine del XIX secolo, in un momento in cui Venezia stava attraversando un periodo di profondo cambiamento. La sua istituzione non fu un evento casuale, bensì rispose a esigenze strategiche, politiche ed economiche ben definite. A promuoverne la costituzione furono il Comune di Venezia e gli imprenditori locali¹, conferendo all'esposizione fin dalle origini un legame strutturale con le dinamiche economiche della città². All'indomani dell'Unità d'Italia, Venezia occupava una posizione marginale dal punto di vista culturale e geografico. L'obiettivo era quello di «giovare al decoro e all'incremento dell'arte e creare un mercato artistico dal quale la città potesse ricavare non lieve vantaggio»³: una rassegna capace di risanare Venezia a livello politico, culturale e finanziario, di promuovere la coesione nazionale attraverso la cultura nell'Italia post-unitaria e di attrarre al contempo un pubblico internazionale⁴.

¹ GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in JEAN CLAIR, G. ROMANELLI, (a cura di), in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, Catalogo della Mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1995), Fabbri, Milano 1995, pp. 21-22.

² SILENO SALVAGNINI, *L'arte in azione Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in "Italia contemporanea", dicembre 1988, n. 173, p. 6.

³ Cit. ROMOLO BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962, p. 14, in LEO LECCI, *Giovanni Boldini e la partecipazione degli artisti francesi alla prima Biennale di Venezia*, *Annali On-Line dell'Università di Ferrara-Lettere*, n. IX (2), 2014, p. 202. <https://annali.unife.it/lettere/article/view/1080>

⁴ GIANFRANCO MOSETTO, *introduzione*, in G. ROMANELLI, J. CLAIR e altri (a cura di), *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit.

In questo contesto, l'allora sindaco Riccardo Selvatico, insieme all'amministrazione comunale, ottenne il 19 aprile 1893 l'approvazione della delibera istitutiva di un'Esposizione biennale artistica nazionale. Il suo primo titolo ufficiale fu *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, mentre il termine "Biennale" costituiva inizialmente soltanto un soprannome derivato dalla cadenza dell'evento⁵. La prima edizione aprì il 30 aprile 1895, in coincidenza strategica e propagandistica con le nozze d'argento dei regnanti Umberto I e Margherita di Savoia. Riconosciuta oggi come la più antica e prestigiosa tra le grandi esposizioni internazionali, la Biennale di Venezia si affermò quale luogo privilegiato per il dibattito sul regionalismo e sull'unificazione italiana recente, grazie alla sua capacità di aggregare opere d'arte contemporanea e artisti di diverse nazionalità, presentandoli a un vasto pubblico⁶. Nel corso del XX secolo, l'istituzione si emancipò progressivamente dalle origini strettamente municipali, evolvendosi in un complesso organismo culturale che introdusse nuove sezioni dedicate a musica, cinema e teatro, cui si aggiunsero successivamente l'architettura (1980) e la danza (1999).

Sebbene la Biennale apparisse in grado di seguire cambiamenti sociali e culturali, mantenendosi aggiornata sulle principali ricerche artistiche del momento, trascorse un tempo considerevole prima che l'istituzione potesse effettivamente esporre opere e riconoscerle come tali nel proprio circuito, quando queste non rientravano nelle categorie previste dal regolamento ufficiale. Il vecchio Regolamento ufficiale della *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* sanciva infatti una rigida gerarchia delle arti ammesse, limitandole a pittura, scultura, incisione e

⁵ CLARISSA RICCI, *Aperto | 1980 - 1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Postmedia, Milano 2022, p. 9.

⁶ SHEARER WEST, *Desideri nazionali e realtà regionali alla Biennale di Venezia, 1895-1914*, in "Storia dell'arte", n. 3, 1995, p. 403.

disegno, con l'obiettivo di costituire la rassegna come «una raccolta sobriamente misurata d'opere originali elette»⁷. Bisognerà attendere almeno fino alla fine degli anni Sessanta per assistere alla comparsa, alla Biennale di Venezia, di opere di fotografia o di videoarte, linguaggi che sino ad allora erano stati esclusi a priori da qualsiasi categoria riconducibile alle tradizionali “Belle Arti”⁸.

Tuttavia, questo ostracismo istituzionale - protrattosi almeno fino agli anni Sessanta - celava una profonda contraddizione: sebbene la fotografia fosse bandita dai padiglioni espositivi, in quanto non riconosciuta come forma artistica autonoma, essa risultava onnipresente ai Giardini della Biennale, tollerata esclusivamente in funzione sussidiaria, al servizio dell'auto-rappresentazione mediatica e amministrativa dell'evento. Stabilimenti storici come quelli di Tomaso Filippi, Carlo Naya e, successivamente, i Fratelli Alinari⁹ - cui si aggiunsero maestri del fotoreportage come Ugo Mulas, veri «cronisti visivi» della manifestazione - furono incaricati di documentare l'allestimento delle sale, le visite delle autorità, quali Umberto I e Margherita di Savoia, e di riprodurre opere per cataloghi illustrati e cartoline¹⁰, svolgendo un ruolo essenziale, senza mai ottenere riconoscimento istituzionale del fotografo come artista alla pari di pittori e scultori.

Il rifiuto di esporre sin dalle origini forme d'arte che non rientravano nelle cosiddette “arti elette”, rifletteva chiaramente il clima culturale e accademico europeo di fine Ottocento, segnato dall'ostilità verso la natura meccanica e chimica della macchina fotografica; poiché privo dell'intervento manuale

⁷ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 22 aprile-22 ottobre 1895), Premiato Stabilimento tipo-litografico Fratelli Visentini, Venezia 1895, p. 11.

⁸ Cfr. *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, op. cit.

⁹ CARLO MONTANARO, *Sulla storia della fotografia attorno al 1868*, in STEFANIA PORTINARI, NICO STRINGA (a cura di), *Venezia 1868: l'anno di Ca' Foscari*, ed. Ca' Foscari, Venezia 2018, pp. 59-65.

¹⁰ PAOLO RIZZI, ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982, p. 20.

diretto dell'artista, pittore o scultore che fosse, il mezzo veniva declassato a mero strumento di registrazione della realtà.

Si ricordi, in questo contesto, l'emblematica invettiva di Charles Baudelaire, al *Salon* di Parigi del 1859, che relegò la fotografia al ruolo di umile «ancella delle scienze e delle arti», senza dignità estetica autonoma:

Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografa, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura¹¹.

Anche Alphonse Davanne ribadì i limiti documentaristici del mezzo fotografico nel 1886, come segue:

La fotografia presenta ogni garanzia di verità e di autenticità nella produzione delle sue opere; essa tende a sostituirsi alla mano dell'uomo in tutte le circostanze dove si tratta non di creare, ma di copiare¹².

Non sorprende, dunque, che il gusto conservativo delle prime rassegne della Biennale escludesse categoricamente la fotografia dalle arti figurative, relegandola a una riproduzione meccanica della realtà, considerata come strumento di documentazione tecnico e non artistico, privo dell'ingegno inventivo e del gesto manuale che definivano l'opera pittorica o scultorea secondo i pregiudizi ottocenteschi. A incidere sull'esclusione contribuiva, inoltre, il problema della riproducibilità: essendo infinitamente

¹¹ CHARLES BAUDELARIE, *Il Pubblico Moderno e La Fotografia*, in "Scritti Sull'arte", Einaudi, Torino 1981, p. 221.

¹² ITALO ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, Hoepli, Milano 2009, p. 46.

moltiplicabile, la fotografia appariva come un prodotto industriale, lontana dall'opera d'arte destinata al collezionismo d'élite. L'Esposizione d'Arte di Venezia del 1895 esaltava il capolavoro unico e irripetibile, dotato di quell'aura - teorizzata da Walter Benjamin - che veniva dissipata dalla riproduzione tecnica seriale: «ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'“aura” dell'opera d'arte»¹³.

La Biennale era nata «vecchia»¹⁴ - così l'hanno definita gli storici Enzo Di Martino e Paolo Rizzi - e modellata sui *salons* accademici più tradizionali e poco rivolta alle avanguardie artistiche. Gli storici Di Martino e Rizzi hanno osservato come «la storia delle prime Biennali è la storia delle occasioni mancate», caratterizzate da «grande successo di pubblico» e «clamore mondano», ma dominate da «pittori *pompieri*» e da un gusto di «retroguardia»¹⁵. Lo stesso giudizio fu espresso da Mario Penelope nel 1983, per i novant'anni della fondazione:

Quella prima Biennale era nata nell'ambito dell'arte ufficiale consacrata dal clima della situazione culturale italiana, impregnata di tutto il decadentismo accademico della fine dell'Ottocento, [...] chiusa ai fermenti più avanzati e alle ricerche che provenivano dalla cultura internazionale¹⁶.

Il processo di legittimazione della fotografia durò circa un secolo, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento fino ai primi decenni del Novecento, attraverso una progressiva conquista di spazi espositivi e di riconoscimento

¹³ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2000, p. 23.

¹⁴ P. RIZZI, E. DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, op. cit., pp. 20-23.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ MARIO PENELOPE, *La Biennale di Venezia ha novant'anni*, in "Tempo Presente", XXX-XXI, giugno-luglio 1983, p. 84.

istituzionale destinata a consentire al *medium* l'accesso ai musei e a sancirne lo statuto di opera d'arte autonoma.

Le prime occasioni in cui la fotografia comparve in contesti destinati all'arte furono le grandi esposizioni universali e i *Salons* ottocenteschi, sebbene in posizione subalterna. Già nel 1855, all'Esposizione Universale di Parigi, le opere fotografiche figuravano nella sezione "industriale", secondo una collocazione che ne ribadiva lo statuto puramente tecnico. Un momento decisivo si registrò invece in occasione del *Salon* parigino del 1859, quando la *Société française de photographie* ottenne il permesso di allestire la propria rassegna entro il *Palais de l'Industrie*, negli spazi adiacenti a quelli destinati alle Belle Arti, seppur in sale separate e con accesso autonomo¹⁷. Questa scelta espositiva esprimeva in modo chiaro la "doppia natura" del mezzo fotografico nella seconda metà del XIX secolo, sospeso tra dimensione artistica e tecnica. Fu proprio in questa occasione che Baudelaire si pronunciò in quei termini sopra citati, riflesso di un dibattito che attraversava l'intera cultura europea del tempo. Circa una trentina di anni dopo, nel 1888, alcuni membri della *Société française de photographie*, si separarono dall'associazione, formando il *Photo-Club de Paris*, istituzione che accelerò l'internazionalizzazione dell'istituzione della fotografia¹⁸.

Una svolta decisiva nel processo di legittimazione si verificò, poi, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, con l'affermazione del movimento fotografico pittorialista, nato per rivendicare lo statuto artistico del *medium*, elevando la fotografia a "nobile arte" e svincolandola dal mero ruolo di

¹⁷ PAUL-LOUIS ROUBERT, *1859, exposer la photographie*, in "Studi Fotografici", n. 8, Edizione Elettronica, 1° novembre 2000, pp. 7-8; <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223>. Cfr. I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit., p. 123.

¹⁸ DAVID SPENCER, *Photo-Club De Paris Exposition D'Art Photographique Portfolios: 1894-1897*, in "PhotoSeed", archivio online, luglio 2011; <https://photoseed.com/blog/photo-club-de-paris-exposition-dart-photographique-portfolios-1894-1897/>

registrazione meccanica della realtà¹⁹. Nel 1892 venne fondato a Londra il *Linked Ring*, per iniziativa del fotografo inglese Peter Henry Peach Robinson, considerato il padre della fotografia pittorica²⁰, George Davison e di un nucleo di fotografi dissidenti dalla *Royal Photographic Society*, con l'obiettivo di ottenere il riconoscimento della fotografia come espressione artistica autonoma. Le esposizioni annuali del *Photographic Salon* londinese, organizzate dal 1893 fino al 1909, furono tra le prime a promuovere la fotografia pittorialista su scala internazionale²¹.

Anche dal versante statunitense provennero analoghe rivendicazioni, in particolare si pensi all'attività di Alfred Stieglitz, che nel 1902 fondò a New York la *Little Galleries of the Photo-Secession*, la cosiddetta galleria "291", nella quale scelse di esporre, già a inizio secolo, fotografi pittorialisti e artisti d'avanguardia, europei e americani, per dimostrare la parità tra espressione artistica e fotografica²². Stieglitz fondò anche la rivista *Camera Work*, costituendo un importante nucleo militante per la rivendicazione dell'autonomia artistica del *medium* fotografico²³. L'attività del fotografo statunitense culminò nella *International Exhibition of Pictorial Photography*, allestita nel 1910 presso l'Albright Art Gallery di Buffalo. Con oltre seicento opere esposte, la rassegna costituì un evento di portata storica, in quanto per la prima volta un grande museo americano acquisì un nucleo

¹⁹ CATERINA CAPUTO (a cura di), "L'Exposition internationale de la photographie" di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica, in CLAUDIO MARRA, DANIEL BORSELLI (a cura di), *Paradigmi del fotografo*, Pendragon, Bologna 2022, p. 161.

²⁰ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Mondadori, Milano 1999, p. 27.

²¹ Sulla fondazione del *Linked Ring* e sul movimento pittorialista britannico si veda MARGARET HARKER, *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*, Heinemann, Londra 1979; MARINA MIRAGLIA, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Mondadori, Milano 2012; DAVID SPENCER, *Pictorial Photographs: A Record of the Photographic Salon of 1895*, in "PhotoSeed", archivio online, luglio 2011; Cfr. <https://photoseed.com/collection/group/pictorial-photographs-a-record-of-the-photographic-salon-of-1895/>

²² IRENE CARAVITA (a cura di), *La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia*, in C. MARRA, D. BORSELLI (a cura di), *Paradigmi del fotografo*, op. cit., p. 192.

²³ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 112.

di fotografie destinandole alla propria collezione permanente, riconoscendole formalmente come opere d'arte²⁴. Altrettanto cruciale per la legittimazione del *medium* fu la mostra *Film und Foto*, organizzata a Stoccarda nel 1929 dal *Deutscher Werkbund* di Monaco²⁵: la rassegna, che presentò un panorama internazionale della fotografia modernista - dalle sperimentazioni del Bauhaus alla *Neues Sehen* di László Moholy-Nagy alle ricerche costruttiviste di Aleksandr Rodčenko - fu di fondamentale importanza in quanto celebrò l'autonomia linguistica della fotografia nell'ambito delle arti visive²⁶.

Si tenga a mente però che la data convenzionalmente assunta come spartiacque per l'ingresso istituzionale della fotografia nel sistema dell'arte è il 1940. Fu l'anno della fondazione del Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art di New York, diretto da Beaumont Newhall, che faceva seguito alla rassegna *Photography 1839-1937*, organizzata dallo stesso Newhall presso il MoMA²⁷ tre anni prima. In quel momento si sancisce definitivamente l'inclusione del *medium* nell'arte contemporanea. È infatti lo spazio discorsivo del museo - secondo la nota formulazione di Rosalind Krauss - a determinare il passaggio della fotografia da documento a opera d'arte e, contestualmente, a definirne il valore di mercato²⁸.

²⁴ CRISTIANA SORRENTINO, «Un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero odierno». *Aspirazioni e contraddizioni del modernismo fotografico italiano fra le due guerre*, [tesi di dottorato], Università degli Studi di Firenze, Firenze A.A. 2023-2024, p. 261; si veda inoltre CHRISTOPHER PHILLIPS, *The Judgment Seat of Photography*, op. cit., pp. 29-32.

²⁵ C. CAPUTO (a cura di), «L'Exposition internationale de la photographie" di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica, in C. MARRA, D. BORSELLI (a cura di), *Paradigmi del fotografo*, op. cit., pp. 156-159.

²⁶ C. SORRENTINO, «Un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero odierno». *Aspirazioni e contraddizioni del modernismo fotografico italiano fra le due guerre*, op. cit., p. 95.

²⁷ ELENA FILIPOVIC, *The Global White Cube*, in BARBARA VANDERLINDEN, E. FILIPOVIC (a cura di), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge 2005, p. 64. Cfr. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2088>

²⁸ CHRISTOPHER PHILLIPS, *The Judgment Seat of Photography*, in "October", vol. 22, autunno 1982, pp. 27-63.

Per quanto riguarda l'Italia, invece, la legittimazione del *medium* si manifestò con un ritardo di circa quarant'anni rispetto al contesto statunitense, solamente a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta²⁹, attraverso una serie di passaggi che verranno ricostruiti nei capitoli successivi del presente elaborato. Prendendo in esame il contesto della Biennale d'arte di Venezia, la fotografia, che per la prima volta venne esposta in quanto opera d'arte, nell'edizione del Sessantotto, consolidò e trovò sempre più spazio espositivo solo a partire dagli anni Settanta.

1.2 La “Biennale della Contestazione”

Tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio dei Sessanta, il sistema dell'arte internazionale attraversò una fase di radicale revisione dei propri linguaggi: il concetto tradizionale di “opera d'arte”, intesa come oggetto da parete, finito e destinato alla pura contemplazione, entrò in una profonda crisi ontologica. Poiché ormai inglobata nel sistema capitalistico, la tradizionale opera d'arte pittorica o scultorea, si era trasformata in un bene di consumo e, soprattutto, risultava inadatta a rappresentare la società contemporanea. Di fronte a questa rivoluzione ontologica e sociale, la Biennale di Venezia rivelò tutta la sua inadeguatezza strutturale e culturale, manifestandosi come un'istituzione anacronistica³⁰. Dal punto di vista legislativo, l'ente era ancora governato dal vecchio e obsoleto statuto di epoca fascista, emanato nel 1938³¹, che le

²⁹ FRANCESCA DOLZANI (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019, p. 207.

³⁰ MARIA VITTORIA MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, Ca' Foscari, Venezia 2011, p. 39.

³¹ Cfr. Decreto-legge 21 luglio 1938-XVI, n. 1517.

impediva un reale rinnovamento culturale. Sul piano espositivo, come evidenziato dallo storico inglese Lawrence Alloway, la Biennale era ingabbiata in una "struttura cellulare" divisa in padiglioni nazionali autarchici, i quali operavano in totale autonomia dalla mostra centrale. Questo sistema frammentato, unito a un approccio curatoriale di puro *laissez-faire*, rendeva impossibile qualsiasi programmazione unitaria, trasformando l'esposizione in un gigantesco salone eterogeneo e incoerente³².

Nel frattempo, la concorrenza di nuove rassegne internazionali sorte in quegli anni - la Biennale di San Paolo (1951), Documenta a Kassel (1955)³³ e la Biennale dei Giovani di Parigi (1959) - dimostrarono l'inadeguatezza strutturale dell'Esposizione Di Venezia. Già alla fine degli anni Cinquanta il critico Marco Valsecchi aveva messo in luce il fatto che la Biennale rischiava di perdere il suo prestigio a causa della propria «incapacità ad organizzarsi» e della mancanza di una «selezione molto precisa ed esteticamente individuata», trasformandosi in un evento di natura prevalentemente commerciale e rischiando di essere superata dalle mostre straniere³⁴.

L'istituzione era inoltre contestata per il suo asservimento alle logiche mercantili: l'ufficio vendite e il sistema dei Gran Premi la rendevano partecipe del circuito speculativo delle gallerie d'arte, allontanandola dalla funzione di produzione culturale pubblica. Lo storico dell'arte Sergio Bettini³⁵ aveva già individuato l'errore di fondo di questa impostazione,

³² LAWRENCE ALLOWAY, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich 1968, p. 153.

³³ E. FILIPOVIC, *The Global White Cube*, in B. VANDERLINDEN, E. FILIPOVIC (a cura di), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, op. cit., p. 73.

³⁴ Cit. MARCO VALSECCHI, in C. RICCI, *Aperto | 1980 - 1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, op. cit. p. 11.

³⁵ SERGIO BETTINI, *Atti del convegno di studio sulla Biennale*, Comune di Venezia e Provincia di Venezia, 1957, pp. 25-26.

denunciando come l'esposizione si fosse ridotta a una “dimensione di Museo”, distaccata dalla realtà e dagli eventi contemporanei.

In un'intervista del 1968, l'artista Pino Pascali si riferì alla Biennale di Venezia come a un luogo in cui chiunque poteva esporre, poiché era una mostra come tutte le altre.

In realtà è una rotazione per cui tutti i pittori italiani prima o poi hanno la possibilità di esporre. Non è né un sacrario né niente. [...] Che la struttura della Biennale non vada è fuori discussione; ma questo è un problema che non devono risolvere gli studenti da una parte e la polizia dall'altra. Debbono risolverlo gli artisti. [...] L'artista è sempre stato una vittima della politica ed è stato usato ora da questo ora da quello ³⁶.

La valutazione negativa di Pascali aveva messo in luce la necessità di rivedere le pratiche espositive e il sistema di valori su cui esse si fondavano. Era chiaro quindi che la Biennale doveva superare e liberarsi dall’“estetica museale”, per rinnovarsi e proporsi come uno strumento di ricerca, vicino alla cultura contemporanea.

Le tensioni interne e l'insofferenza verso l'istituzione culminarono nel giugno del 1968, quando la XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte divenne bersaglio principale delle proteste e contestazioni studentesche³⁷. L'inaugurazione dell'Esposizione fu preceduta da violenti scontri in Piazza San Marco tra le forze dell'ordine e i manifestanti, i quali chiedevano una gestione più democratica e il superamento delle vecchie strutture espositive³⁸. Studenti e intellettuali riuniti nel “Comitato di boicottaggio” -

³⁶ PINO PASCALI, *Io la contestazione la vedo così*, in "Bit. Arte oggi in Italia", anno II, n.3, Milano, giugno 1968, p. 49. (Il titolo completo della rivista, diretta da Daniela Palazzoli, era “Bit arte oggi in Italia / art; what's happening in Italy today”, pubblicata dal marzo 1967 al settembre 1968, di cui uscirono nove numeri in totale).

³⁷ VITTORIO PAJUSCO, *Umbro Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 161.

³⁸ V. PAJUSCO, GIUSEPPE GHIGI, *1968 Tra contestazioni e nuovi ideali*, in *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto - 4 novembre 2020), Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, Venezia 2020, pp. 160-163.

capeggiati da figure come Luigi Nono ed Emilio Vedova³⁹- accusavano la Biennale di essere l’emblema per eccellenza della cultura borghese e della mercificazione dell’arte, e si battevano contro i simboli di un sistema elitario: lo statuto anacronistico di epoca fascista, l’ufficio vendite e i Gran Premi, percepiti come la massima espressione del capitalismo nell’arte⁴⁰. Denunciavano la Biennale in quanto istituzione del regime borghese, che promuoveva «una politica di razzismo e di sottosviluppo culturale attraverso la reificazione delle idee»⁴¹, e ancora aveva come obbiettivo «essere utili alla nobiltà, al miglioramento dell’arte, e creare un mercato artistico da cui la città potesse trarre un notevole vantaggio»⁴².

La decisione del presidente della Biennale, Favaretto Fisca, di non rinviare l’inaugurazione e di aprire la mostra nonostante le proteste, portò a una drammatica militarizzazione dei Giardini, circondati da uno schieramento di forze dell’ordine, che fece assumere all’evento un clima surreale, paragonato dalla stampa a un “centro missili della NATO”⁴³. La tensione culminò il 18 giugno, quando in Piazza San Marco esplosero ulteriori scontri, tanto che la stampa internazionale ribattezzò l’esposizione “la Biennale del manganello”⁴⁴. In risposta a questo clima di repressione e per solidarietà con i giovani, molti artisti misero in atto gesti di boicottaggio: il padiglione svedese oscurò le vetrine dichiarando che la Biennale era morta⁴⁵, mentre nel Padiglione Italia artisti come Gastone Novelli, Lorenzo Guerrini e Achille Perilli imballarono le proprie opere, chiusero le sale o capovolsero le tele

³⁹ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit., p. 16.

⁴⁰ S. PORTINARI, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018, p. 230.

⁴¹ E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003*, Papiro Arte, Torino 2003, p. 62.

⁴² *Ivi*, p. 10.

⁴³ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit., p. 26.

⁴⁴ V. PAJUSCO, *Umbro Apollonio e l’Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 161.

⁴⁵ CHIARA DI STEFANO, *The 1968 Venice Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Et al. Edizioni, Milano 2011, pp. 130-133.

verso il muro scrivendo sul retro la frase “La Biennale è fascista”⁴⁶. L'edizione del 1968 e le proteste innescarono il processo che condusse alla promulgazione del nuovo statuto democratico del 1973⁴⁷, alla conseguente abolizione dei Gran Premi (ripristinati nel 1984 da Maurizio Calvesi)⁴⁸ e soppressione dell'ufficio vendite, che scardinarono le logiche di mercato. Le proteste del 1968 e la riforma dello statuto del 1973 segnarono dunque la fine del primo periodo espositivo della Biennale⁴⁹.

1.2.1 Il ruolo dei fotoreporter, il caso di Ugo Mulas

Durante le contestazioni verificatesi in occasione dell'apertura della Biennale di Venezia del 1968, la fotografia assunse un ruolo di assoluta centralità, operando come strumento indispensabile di fotogiornalismo e di cronaca d'assalto, e come vero e proprio mezzo espressivo e di denuncia politica⁵⁰.

Si pensi ad esempio all'artista Nicolas Schöffer, che per giustificare la chiusura del padiglione francese, affisse un semplice foglio con la scritta “chiuso” accompagnato da un'immagine che ritraeva le cariche della polizia durante il Maggio francese, periodo in cui molte accademie d'arte europee furono occupate dagli studenti⁵¹, trasformando di fatto la fotografia documentaria in un manifesto politico⁵².

⁴⁶ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit., p. 27.

⁴⁷ Legge 26 luglio 1973, n. 438, Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo "La Biennale di Venezia"; F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 126.

⁴⁸ MAURIZIO CALVESI (a cura di), *Le Biennali dell'avanguardia*, in G. ROMANELLI, J. CLAIR e altri (a cura di), *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 101.

⁴⁹ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit., p. VIII.

⁵⁰ C. DI STEFANO, *The 1968 Venice Biennale*, op. cit., in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice*, op. cit., pp. 130-133.

⁵¹ E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia. 1895-2005*, Papiro Arte, Venezia 2005, p. 61.

⁵² *Ivi*, pp. 65-72.

I fotoreporter presenti assunsero un ruolo di assoluta centralità, in quanto furono determinanti nel documentare ciò che di rivoluzionario stava accadendo. Servendosi della macchina fotografica, che divenne strumento principale di cronaca e di denuncia politica⁵³, registrarono il collasso del sistema espositivo tradizionale, il clima di alta tensione, la militarizzazione dei Giardini, i padiglioni chiusi, i quadri capovolti e le cariche della polizia contro gli studenti in Piazza San Marco⁵⁴. Le immagini scattate dai fotoreporter - tra cui Maestri del fotogiornalismo quali Ugo Mulas, Gianni Berengo Gardin e i professionisti dell'agenzia Cameraphoto⁵⁵ - che immortalavano questi momenti storici, fecero il giro del mondo, trovando ampio spazio sulle testate italiane e straniere e testimoniando a livello internazionale il collasso del sistema espositivo tradizionale.

Figura chiave di questo momento storico fu Ugo Mulas, che dal 1954 documentava le Biennali come brillante "cronista visivo" e fotografo ufficiale⁵⁶, il cui obiettivo aveva fino ad allora registrato, con un approccio quasi utilitaristico l'aspetto mondano, festoso e auto-celebrativo del mondo dell'arte e dei suoi protagonisti. Tuttavia, di fronte alla Biennale blindata del 1968, Mulas volse la sua attenzione all'eccezionalità del dramma in corso, documentando la polizia schierata e i volti dei manifestanti. Mulas immortalò quella che divenne l'immagine simbolo di quelle intense giornate

⁵³ C. DI STEFANO, *The 1968 Venice Biennale*, op. cit., in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice*, op. cit., pp. 130-133.

⁵⁴ V. PAJUSCO, *Luigi Nono e la Biennale del 1968: contestazioni e proposte*, in BIRGIT JOHANNA WERTENSON, CHRISTIAN STORCH (a cura di), *Luigi Nono und der Osten*, 2016, p. 305.

⁵⁵ V. PAJUSCO, *L'Agenzia Cameraphoto e il fotogiornalismo nel Veneto. Note per una storia*, in GIAN PIERO BRUNETTA, CARLO ALBERTO ZOTTI MINICI (a cura di), *La Fotografia come fonte di storia*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2014, pp. 559-584.

⁵⁶ I. ZANNIER (a cura di), *Ugo Mulas: Fotografie 1954-1976*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 45-52; ASAC - Archivio Storico AS (1954-1976). Fondo Ugo Mulas: Documentazione fotografica Biennali.
<https://asac.labiennale.org/fototeca/mulas>

di proteste: un giovane manifestante trascinato via dalla polizia sotto i portici del Caffè Florian⁵⁷.

La mia attività ufficiale di fotografo è cominciata con la Biennale di Venezia del 1954. [...] Con l'edizione 1964 la Biennale ha toccato il suo vertice, per importanza, poi è cominciato il declino: nel '68, la contestazione, la polizia che pesta i pittori, ha assunto un valore indicativo, di fine. La mia ultima foto, in un certo modo, è quella di un pittore trascinato via da un gruppo di poliziotti sotto i portici del caffè Florian, in un ammasso di elmetti, di manganelli⁵⁸.

Per Mulas, assistere ai pestaggi degli artisti e degli studenti da parte della polizia assunse «un valore indicativo, di fine»⁵⁹, segnando idealmente la conclusione di un'epoca spensierata e celebrativa dell'arte⁶⁰.

1.2.2 I cinque rayogrammi di Man ray

Parallelamente all'esperienza di Mulas, presa in esame nel precedente paragrafo, la XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte segnò un momento di profonda trasformazione e di apertura istituzionale.

La Biennale del Sessantotto rappresentò infatti uno spartiacque nella storia delle Biennali, in quanto, non solo per la prima volta vennero “deliberatamente omesse” le tradizionali indicazioni tecniche per la formulazione degli inviti degli artisti, ma permise l'accesso a esperienze artistiche più contemporanee, le cosiddette *arti visuali*, e non più solamente

⁵⁷ UGO MULAS, *Biennale di Venezia 1964-1968*, Mazzotta, Milano 1973, tav. 45-48; *Corriere della Sera*, "Mulas fotografa la rivolta", 19 giugno 1968, p. 14.

⁵⁸ U. MULAS (a cura di), *La Biennale*, in U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973, pp. 145-152. Cfr. <https://www.ugomulas.org/le-biennali-la-fotografia-ugo-mulas-einaudi-1973/>

⁵⁹ Cit. U. MULAS, in *Ugo Mulas: Le 'Verifiche' e la storia delle Biennali*, Catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del sale alle zattere 16 ottobre-15 novembre), La Biennale di Venezia, Venezia, 1974, p. 27.

⁶⁰ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit. p. 159.

le tradizionali “arti figurative” - opere di pittura e scultura - come sanciva l’oramai vecchio statuto⁶¹.

Concluso il periodo di contestazione, il 10 agosto venne aperta nel Padiglione Centrale nei Giardini un’importante mostra tematica, *Linee della ricerca contemporanea: dall’Informale alle Nuove strutture*, che per la prima volta nella storia della Biennale, proponeva una grande rassegna internazionale, prendendo in considerazione le tendenze artistiche più attuali⁶². Curata dal segretario generale Gian Alberto Dell’Acqua e allestita da Carlo Scarpa e Pietro Leone, la mostra sancì l’ingresso ufficiale delle esperienze d’avanguardia, fino ad allora considerate “arti minori”, riconoscendo piena legittimità a fotografia, design e grafica e superando il tradizionale primato di pittura e scultura⁶³. L’esposizione, divenuta il vero fulcro della rassegna e curata da una “speciale commissione internazionale” (Umbro Apollonio, Guido Ballo, Kynaston McShine, Dietrich Mahlow e François Mathey)⁶⁴, intendeva raccogliere le principali tendenze artistiche, di produzione internazionale, degli ultimi quindici anni, prendendo quindi in considerazione il periodo tra il 1950 e il 1965⁶⁵.

La mostra [...] intende porre a confronto artisti che hanno contribuito a determinare i nuovi orientamenti emersi nell’ultimo quindicennio, presentando opere rappresentative, anche per quanto concerne la datazione, o singolarmente scelte⁶⁶.

Tra gli artisti esposti, un centinaio circa, figuravano Marcel Duchamp, Lucio Fontana, Yves Klein, Bruno Munari, Robert Rauschenberg, Mimmo Rotella,

⁶¹ *Ivi*, p. 45.

⁶² *Ivi*, p. 43-44.

⁶³ CARLO SCARPA, *Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, 2000, p. 200.

⁶⁴ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit. p. 45.

⁶⁵ C. SCARPA, *Mostre e musei*, op. cit., p. 200.

⁶⁶ Cit. Lettera K. McShine a G. Dell’Acqua, 9 luglio 1968, cfr. M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit. p. 49.

Carlo Scarpa e Andy Warhol, Man Ray. Nel percorso della mostra, collocati nella “Sezione introduttiva”, dedicata ai grandi precursori delle avanguardie storiche, vennero esposti i *Cinque rayogrammi* di Man Ray, specificati come rotografie, realizzati tra il 1922 e il 1923, e provenienti all’epoca dalla collezione di Dietrich Mahlow di Norimberga⁶⁷. La scelta espositiva non fu casuale, ma rispondeva a una precisa modalità narrativa: i rayogrammi fungevano da illustri precursori in rapporto alle “nuove strutture”, in quanto rappresentavano non solo un approccio informale alla materia, ma anche l’esigenza di trovare nuove forme linguistiche che non dipendessero più da forme d’arte tradizionali, come pittura o scultura. I rayogrammi, la cui denominazione “rayographs” deriva dallo pseudonimo dell’artista (il cui vero nome era Emmanuel Radnitzky) e dal termine “ray” riferito al raggio di luce, non erano altro che fotografie realizzate off-camera, ovvero realizzate senza l’utilizzo della macchina fotografica. Questa particolare pratica venne inventata da Moholy-Nagy contemporaneamente a Man Ray;⁶⁸ quest’ultimo sviluppò la tecnica nel 1921 in modo accidentale, mentre lavorava nel suo laboratorio, a Parigi, per lo stilista Poiret allestendo stampe a contatto di fotografie di moda. Man Ray si accorse che disponendo oggetti tridimensionali direttamente sulla carta fotosensibile ed esponendola brevemente alla luce, otteneva immagini costruite per sottrazione e ombra⁶⁹. Ciò che ottenne fu «[...] un’immagine deformata e rifratta dal vetro, a seconda che gli oggetti fossero più o meno in contatto con la carta, mentre la parte direttamente esposta alla luce spiccava come in rilievo sul fondo nero»⁷⁰; per l’artista i rayogrammi corrispondevano a un prelievo dalla realtà,

⁶⁷ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978*, op. cit. p. 46

⁶⁸ ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma 2018, p. 135.

⁶⁹ ROSALIND KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. ELIO GRAZIOLI (a cura di), Mondadori, Milano 1996, p. 106.

⁷⁰ MAN RAY, *La fotografia come arte*, Abscondita, Milano 2012, p. 138.

la traccia di un oggetto “già pronto”⁷¹, in cui però riconosceva il vero atto artistico nello studio continuo del fenomeno, nella selezione dell'oggetto, nell'attenzione e nel gusto per la composizione grafica. Nel 1938 Man Ray definì il rayogramma, nel *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*:

Fotografia ottenuta per semplice interposizione dell'oggetto fra la carta sensibile e la fonte luminosa. Colte nei momenti di distacco visivo, durante periodi di contatto emozionale, queste immagini sono ossidazioni di residui, fissati dalla luce e dalla chimica, organismi viventi ⁷².

Aggiornò poi la definizione nel 1962:

Si obietterà che questa non è vera fotografia. In effetti, né la camera oscura né l'obiettivo vi hanno a che fare. Il rayogramma è un procedimento ai margini della fotografia e di cui ciascuna prova rappresenta, in un certo qual modo, un originale⁷³.

Artista formatosi nella pittura, Man Ray sviluppò nei confronti del mezzo fotografico un approccio profondamente diverso rispetto ai fotografi classici, in cui la fotografia non doveva limitarsi a “riprendere un’immagine” che si offre alla vista del fotografo, ma diventare il modo per “fare un’immagine”,⁷⁴ ossia per costruire una figura nuova, un’immagine monocromatica e bidimensionale che rappresenta «le ceneri intatte di un oggetto divorato dalle fiamme»⁷⁵, anziché riprodurla meccanicamente⁷⁶.

⁷¹ CATERINA MARTINO, *L'impronta delle cose. Teoria e storia del photo-gramma*, in “Fata Morgana”, *Quadrimestrale di cinema e visioni*, n. 28, Pellegrini, 2016, p. 80. Cfr. <http://fatamorgana.unical.it>

⁷² MAN RAY, *Sulla fotografia*, Abscondita, Milano 2006, p. 42.

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ MAN RAY, *La fotografia come arte*, op. cit., p. 123.

⁷⁵ *Ivi*, p. 117.

⁷⁶ C. MARTINO, *L'impronta delle cose*, op. cit., p. 80.

Eliminando l'utilizzo della macchina e la conseguente mediazione dello sguardo, tutto era ridotto a forme, linee, luci e ombre, ovvero ai dati più semplici che creano l'immagine⁷⁷. Secondo lo storico Filiberto Menna artisti come Man Ray e Moholy-Nagy, utilizzando la fotografia off-camera, furono in grado di scomporre il messaggio fotografico nei suoi elementi minimi.

Il linguaggio fotografico a elementi di base di numero definito e privi, il più possibile, di significati denotativi (alla condizione di figure, dunque), trasformando così il mezzo da strumento di registrazione del reale in una tecnica di investigazione linguistica di natura analitica autoriflessiva⁷⁸.

Le avanguardie artistiche del Novecento ebbero così il merito di aver avviato l'emancipazione della fotografia dal classico compito di rappresentazione della realtà⁷⁹. La ricerca artistica di Man Ray era di matrice prettamente concettuale, egli non perseguiva la perfezione estetica dei professionisti del mezzo, bensì era più interessato alla capacità del mezzo di esprimere un'idea in maniera originale. Per far ciò, l'artista capì che era indispensabile concedersi libertà espressiva tanto sulla tecnica quanto sul soggetto, manipolando luce, ombra, esposizione e materiali in modo sperimentale, secondo una logica che identifica la fotografia non come registrazione passiva della realtà, ma come attività creativa in senso pienamente artistico⁸⁰. Man Ray, che da sempre ebbe un rapporto con la fotografia ambiguo e contraddittorio⁸¹, lo portò ad interpretare la tecnica fotografica come un prolungamento della pittura, uno strumento che permetteva di ottenere effetti

⁷⁷ Ivi, p. 83.

⁷⁸ Cit. FILIBERTO MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna*, in C. MARRA (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Mondadori, Milano 2001, pp. 210-211.

⁷⁹ C. MARTINO, *L'impronta delle cose*, op. cit., p. 76.

⁸⁰ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, op. cit., pp. 68-70.

⁸¹ ARTURO SCHWARZ, *Man Ray*, in "Art Dossier", ediz. illustrata, giunti, 1998, p.6.

e composizioni simili a quelli *painterly*, ma attraverso la manipolazione della luce e del procedimento ottico⁸².

Questo atteggiamento fu confermato dall'artista Marcel Duchamp, che notò come Man Ray trattasse «l'apparecchio fotografico come trattava il pennello, ossia come un semplice strumento al servizio della mente»⁸³, sottolineando la continuità fra pittura e fotografia nel suo lavoro. La sua pratica artistica, infatti, metteva costantemente in relazione questi due linguaggi: Man Ray si trovò coinvolto in una doppia sfida, messa in luce da Louis Aragon all'inizio degli anni Trenta, quella di «imitare la fotografia con la pittura e di imitare la pittura con la fotografia»⁸⁴. Dichiarazioni dell'artista, mettono in luce l'idea secondo cui si sarebbe divertito a produrre fotografie scambiabili per riproduzioni di dipinti e dipinti ispirati da scatti fotografici, arrivando ad affermare che non vi era «nulla di sbagliato nel dipingere con una macchina fotografica o nel fotografare con il pennello». Nel titolo di una cartella di dodici fotografie, edita nel 1937 con testo introduttivo di André Breton e intitolata *La fotografia non è arte*, l'artista aggiunse la frase “L'arte non è fotografia”.

Quando dico che l'Arte non è fotografia, intendo dire che la perfezione tecnica non può mai costituire un fine di per sé soddisfacente, ma va usata per esprimere qualcosa in modo originale e convincente.⁸⁵

Questo superamento dei limiti tradizionali del mezzo fotografico è riassunto perfettamente nella sua massima più celebre:

⁸² C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, op. cit., p. 65.

⁸³ MARCEL DUCHAMP, *Man Ray. Pittore, fotografo, scrittore*, in *Marcel Duchamp. Scritti*, tr. It. a cura di M. SANOUILLET, Abscondita, Milano 2005, p. 184.

⁸⁴ A. SCHWARZ, *Man Ray*, op. cit. p.6.

⁸⁵ MAN RAY, *La fotografia come arte*, op. cit., p. 124.

Dipingo ciò che non può essere fotografato e fotografo ciò che non posso dipingere. Dipingo l'invisibile, fotografo il visibile⁸⁶.

Inseriti nel contesto critico della Biennale del 1968, l'esposizione dei *Cinque rayogrammi*, dunque, segnarono il superamento della fotografia come mero strumento documentario e ne affermano la dimensione intellettuale e concettuale⁸⁷. Riconoscendo il valore di queste opere, come precedenti di un linguaggio artistico svincolato dalle categorie tradizionali, venne legittimata l'importanza del mezzo fotografico nell'ambito delle arti contemporanee, che, a partire dagli anni Settanta, troverà maggior spazio espositivo nelle successive Biennali di Venezia.

⁸⁶ MAN RAY, CECILIA CASORATI, *Man Ray, photographs 1925-1955*, Charta, 2001, p. 17.

⁸⁷ I. ZANNIER, *Storia e Tecnica della Fotografia*, Hoepli, Milano 2009, pp. 263-264.

CAPITOLO 2

L'AFFERMAZIONE DELLA FOTOGRAFIA NELLA BIENNALE DI VENEZIA

2.1 La fotografia testimone dell'arte concettuale degli anni Settanta

Il periodo culturale che seguì la temperie del Sessantotto fu caratterizzato da uno dei movimenti artistici più importanti della seconda metà del Novecento. Il processo di radicale smaterializzazione dell'arte, la crisi dell'arte tradizionale e il boicottaggio degli oggetti fisici "da parete" - maturati in modo esplicito nella Biennale del 1968 - trovarono piena espressione nell'affermazione dell'arte concettuale. L'attenzione crescente verso la riflessione sui linguaggi, piuttosto che verso il prodotto d'arte finito e la sua narratività⁸⁸ favorì l'emergere di correnti come la Body Art, gli Happening e le Performance⁸⁹, ricerche artistiche che si configurano come eventi o azioni temporanee⁹⁰. La nascita di questo tipo di esperienze, incentrate sull'evento e sul comportamento, si inserisce perfettamente nel processo di rottura con le forme d'arte tradizionali:⁹¹ la rinuncia alla produzione dell'oggetto-opera tradizionale - quali quadri o sculture - e l'orientamento

⁸⁸ CRISTINA CASERO, ELENA DI RADDÒ (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2015, pp. 7-8.

⁸⁹ ANGELA MADESANI (a cura di), *introduzione*, in A. MADESANI, VITTORIO FAGONE (a cura di), *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 29 aprile-23 luglio 2006), Milano 2006, p. 13.

⁹⁰ GIUSEPPE NIFOSÌ, *L'arte degli anni Settanta. Esperienze concettuali e Body Art*, in "Il Novecento: dagli anni Settanta ad oggi", febbraio 2022.

⁹¹ GIULIANO SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in "Ricerche di Storia dell'arte. Videoarte in Italia", n. 88, Carocci, Roma 2006, p. 63.

verso mezzi tecnologici si configurarono come una scelta di fondo di matrice concettuale⁹². Queste idee portarono gli artisti verso una ricerca effimera che “predilige l'essenzialità informazionale” dei comportamenti, al quale l'artista partecipa con il suo corpo e la sua soggettività⁹³. Nelle esperienze legate alla Body Art, alla performance⁹⁴ e all'happening, il corpo dell'artista, o degli spettatori stessi, diventava non solo oggetto della rappresentazione, ma strumento e superficie dell'azione artistica, che si realizza in un determinato spazio-tempo e in presenza di un pubblico⁹⁵.

I linguaggi dell'arte proposti in quegli anni dalle neo-avanguardie, attraverso l'uso dei media e dell'immagine, miravano all'apertura dell'esperienza personale, ovvero, superare l'“io individuale”, per accedere all'espressione diretta dell'“io globale”, che avrebbe permesso una nuova coscienza⁹⁶. Come spiega Maurizio Calvesi, le neo-avanguardie puntavano «sul “contagio” degli atteggiamenti e dei comportamenti, in un cercato e trovato contatto con i *mass-media* nel frattempo esplosi e diffusi, e incontrando così una precisa risposta di massa»⁹⁷. Tale esigenza si traduceva nell'urgenza di esprimere questa dimensione comunitaria attraverso l'evento.

La sopravvivenza e l'intelligibilità delle esperienze concettuali e di comportamento, che, rinunciando alla mediazione dei linguaggi artistici tradizionali, sono spesso destinate a esaurirsi nel momento stesso della loro esecuzione, si fondano sulla documentazione fotografica o video⁹⁸. Il

⁹² C. CASERO, E. DI RADDÒ (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, op. cit., p. 7.

⁹³ G. SERGIO (a cura di), *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neoavanguardia in Italia*, (*Flash Art*, *Pallone*, *Cartabianca*, *Senzamargine*), in “Palinsesti”, n. 1, Contemporary Italian Art On-line Journal, 26 aprile 2011, p. 87; <https://doi.org/10.15168/palinsesti.1>

⁹⁴ cfr. VALENTINA CEFALÙ, *Performance at the Venice Visual Arts Biennale: The poetics of hands by Ketty La Rocca at the 1972 and 1978 Biennale*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice*, op. cit., pp. 216-218.

⁹⁵ E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 1998, p. 260.

⁹⁶ G. SERGIO (a cura di), *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neoavanguardia in Italia*, op. cit., p. 83.

⁹⁷ M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 71.

⁹⁸ G. SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op. cit., p. 63.

documento, dunque, non va inteso semplicemente come ciò che resta dell'evento: esso assume funzione e valore in quanto forma compiuta e critica dell'opera stessa, ciò che ne permette il riconoscimento, la legittimazione e la circolazione nel sistema dell'arte e nella storia dell'arte contemporanea⁹⁹.

Nell'epoca della cosiddetta «smaterializzazione dell'arte»¹⁰⁰ - termine coniato dalla critica statunitense Lucy Lippard per indicare il processo di progressiva scomparsa dell'oggetto artistico tradizionale avvenuto tra il 1966 e il 1972¹⁰¹ - le avanguardie rifiutavano di produrre oggetti d'arte, tendendo a sottrarre la produzione artistica ai parametri imposti dal mercato. Pertanto, in quegli anni i documenti fotografici - fotografie, video, film, cataloghi, libri - assunsero un ruolo del tutto inedito. Da semplici strumenti documentari, neutri e accessori rispetto al discorso artistico, assunsero progressivamente la funzione di costruire la rappresentazione delle operazioni d'avanguardia, divenendo l'unica prova di un'azione altrimenti perduta; diventando quindi la memoria visibile dell'arte smaterializzata e l'unica traccia concreta delle azioni e dei progetti realizzati dagli artisti¹⁰². La fotografia, in quanto «messaggio senza codice» - così come l'aveva definita Roland Barthes -, si prestava a una trascrizione oggettiva di tali esperienze, garantendo una visualizzazione «senza l'aiuto della matita dell'artista»¹⁰³ e, al tempo stesso,

⁹⁹ G. SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op. cit., pp. 72-73.

¹⁰⁰ LUCY LIPPARD, JOHN CHANDLER, *The dematerialization of art*, in "Art International", vol. 12, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-36; trad. it. in GERMANO CELANT, *Precronistoria 1966-69*, Firenze 1976, pp. 52-64.

¹⁰¹ G. SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op. cit., p. 63.

¹⁰² *Ivi*, p. 75.

¹⁰³ G. SERGIO, *Cancellazione D'artista Di Cesare Tacchi: Esposizione, Catalogo e Documento Fotografico. Tra La Fine Degli Anni '60 e L'inizio Degli Anni '70*, in "RoLSA, Rivista on Line Di Storia dell'Arte", n. 2, Dipartimento di Storia dell'Arte, Università degli studi di Roma "La Sapienza", *ScriptaWeb*, Roma 2004, p. 59.

consentiva all'opera di sopravvivere, circolare, essere comunicata al pubblico ed esposta nelle gallerie¹⁰⁴.

Come osserva Henry Sayre, nel suo libro sull'oggetto della performance:

Quello che ha salvato il museo e che gli ha consentito di accedere all'arte antioggettuale, è stato il documento, la registrazione dell'evento d'arte che è sopravvissuta all'evento.¹⁰⁵

Di fronte al progressivo spostamento delle avanguardie verso pratiche performative o concettuali, il critico genovese Germano Celant si interrogò sulle possibilità di un nuovo genere di critica che rispettasse il discorso artistico proposto dalle avanguardie¹⁰⁶.

L'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, (...) commentarla significa modificarla, offrirla in chiave deformata e deformante, compiere un servizio repressivo e reazionario che ne muta l'uso e la funzione.¹⁰⁷

Nello scritto «Per una critica acritica», pubblicato nel primo numero di *NAC* (“Notiziario di Arte Contemporanea”) del 1970¹⁰⁸, Celant elaborò l'idea secondo cui il critico non doveva più occuparsi dell'interpretazione dell'opera decostruttiva dell'avanguardia, né esercitare la funzione giudicante e interpretativa, poiché in tal modo avrebbe rischiato di modificarne il senso originario, plasmandolo a proprio piacimento.

Il compito della critica era piuttosto quello di intraprendere un'«azione conservativo-storica dei documenti [...] per avere potere non sull'arte, ma

¹⁰⁴ GERMANO CELANT, *Per una critica acritica*, in “NAC”, n. 1, Milano, ottobre 1970, p. 29.

¹⁰⁵ HENRY M. SAYRE, *The Object of Performance: the American Avant-Garde since 1970*, Università di Chicago, Chicago 1989, p. 3.

¹⁰⁶ G. SERGIO, *Cancellazione D'artista Di Cesare Tacchi: Esposizione, Catalogo e Documento Fotografico. Tra La Fine Degli Anni '60 e L'inizio Degli Anni '70*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁷ G. CELANT, *Per una critica acritica*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

sugli strumenti di comunicazione»; assumere cioè un ruolo di archivio di informazioni, affidando a strumenti come il libro, il video e la fotografia la restituzione oggettiva e neutrale delle operazioni artistiche¹⁰⁹, con l'unico scopo di «contribuire allo sviluppo dell'arte, ma lasciandola libera di esprimersi». Tuttavia, il documento fotografico che Celant concepiva come strumento neutro e acritico fu presto investito da dinamiche che ne alterarono la natura. Galleristi e collezionisti furono i primi fautori della sua mercificazione, conferendogli un valore economico ma, al tempo stesso, una graduale legittimazione estetica.

Dunque, la legittimazione del documento fotografico passò in parte attraverso il mercato, ma a determinarne la trasformazione più profonda fu tuttavia la pratica degli artisti. Se in un primo momento la fotografia aveva assunto il ruolo di strumento documentario delle pratiche performative e concettuali, già a partire dalla fine degli anni Sessanta un numero crescente di artisti ne riconobbe le potenzialità espressive autonome, arrivando ad assumerla come forma di produzione a pieno titolo, compatibile con le proprie ricerche¹¹⁰. In questo passaggio, il *medium* non limitato a una necessità documentativa cessò di essere esterno all'atto creativo per diventare elemento strutturale dell'opera stessa, un linguaggio espressivo autonomo¹¹¹, che apriva nuovi canali di esperienza artistica. Il documento fotografico mutava così il suo ruolo documentativo e si rivelava non tanto come traccia del rifiuto che le avanguardie opponevano all'opera d'arte tradizionale¹¹²,

¹⁰⁹ G. SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op. cit., pp. 67-68.

¹¹⁰ C. CASERO, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in *Anni Settanta*, op. cit., p. 31.

¹¹¹ G. SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op. cit., p. 69.

¹¹² G. SERGIO, *Cancellazione D'artista Di Cesare Tacchi: Esposizione, Catalogo e Documento Fotografico. Tra La Fine Degli Anni '60 e L'inizio Degli Anni '70*, op. cit. 57.

bensi assunse «progressivamente la funzione di costruire la rappresentazione delle operazioni d'avanguardia»¹¹³.

Come si è visto, il documento fotografico assunse nel corso degli anni Sessanta e Settanta funzioni molteplici e non sempre distinguibili con nettezza, oscillando tra documentazione, strumento critico e linguaggio autonomo. A restituire la complessità di questo panorama è il critico statunitense Christopher Phillips, nel saggio pubblicato nel catalogo della mostra *L'immagine Riflessa*, allestita al Museo Pecci di Prato nel 1995:

Un'indagine sull'arte degli anni '60 e '70 suscita il dubbio che la fotografia si collochi ovunque come in nessun luogo - non occupando un campo ben definito, emergendo in momenti diversi, sotto forme provvisorie, bizzarre e spesso incompatibili tra loro. [...] Possiamo annotare solo alcune delle definizioni possibili [...] Fotografia come documento di eventi dei movimenti Fluxus e Happening o di lavori di Performance Art, come in Joseph Beuys. [...] Fotografia come mezzo attraverso il quale effettuare analisi comparative di strutture architettoniche o sociali, come in Bernd e Hilla Becher o Hans Haacke. [...] Fotografia come tramite di una drammatica mise-en-scène collegata ai temi derivati dalla Body Art o dalla Performance Art, come in Arnulf Rainer, Vito Acconci, Lynda Benglis, Katharina Sieverding, Lucas Samaras o Urs Lüthi¹¹⁴.

È dunque evidente come questi strumenti, negli anni Sessanta e Settanta, venissero impiegati dagli artisti in forme diversificate, assumendo di volta in volta il ruolo di registrazioni documentarie o di veri e propri oggetti d'arte, in base al contesto espositivo, curatoriale e teorico in cui erano inseriti.

¹¹³ G. SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op. cit., p. 72.

¹¹⁴ CHRISTOPHER PHILLIPS (a cura di), *L'immagine fantasma. La fotografia nell'arte europea e americana del Dopoguerra*, in ANTONELLA SOLDAINI, (a cura di), *L'immagine riflessa. Una selezione di fotografia contemporanea dalla collezione LAC, Svizzera*, catalogo della mostra (Prato, Museo Pecci, 1° aprile - 28 maggio 1995), Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 1995, pp. 9-10.

Negli anni Settanta, conseguenzialmente al crescente utilizzo del mezzo da parte degli artisti, si compì anche il momento di piena assimilazione del linguaggio fotografico nei circuiti dell'arte contemporanea in Europa: un processo di istituzionalizzazione che, negli Stati Uniti, risaliva già agli anni Trenta - con la fotografia al centro di mostre e politiche di acquisizione di istituzioni come il MoMA di New York¹¹⁵ - e che in questo decennio vide la fotografia entrare stabilmente nel sistema dell'arte europea attraverso l'apertura di archivi, la nascita di esposizioni e festival dedicati e la sua progressiva legittimazione come forma di arte visiva a pieno titolo¹¹⁶.

Nel panorama europeo, la proliferazione di mostre incentrate sul rapporto tra arte e fotografia sancì la visibilità pubblica di questo linguaggio: si pensi, in particolare, alla storica mostra *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna nel 1969, curata da Harald Szeemann, in cui l'immagine fotografica certificò visivamente la trasformazione delle "attitudini" in forme d'arte, anticipando la centralità del documento nella pratica neoavanguardistica¹¹⁷.

In Italia, il ritardo del riconoscimento istituzionale della fotografia come opera d'arte vera e propria, di circa quarant'anni, rispetto alla scena fotografica internazionale, è legato alla tradizione che ancorava la fotografia a una funzione documentaristica del patrimonio artistico e paesaggistico, il che aveva di fatto impedito l'ingresso della fotografia nelle collezioni dei musei d'arte moderna. Solo alla fine degli anni Sessanta fu rilanciato il dibattito sul valore del mezzo fotografico: istituzioni pionieristiche come il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma avviarono

¹¹⁵ F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 207.

¹¹⁶ ALESSANDRA ACOCELLA, C. CASERO, *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, Postmedia, 2024, p. 10.

¹¹⁷ F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 207.

processi di valorizzazione e conservazione di importanti fondi fotografici, sottolineando la funzione documentaria e museale del mezzo. Parallelamente, la fotografia trovò spazio nelle grandi rassegne internazionali: la Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, a partire dalla XXXVI edizione del 1972, iniziò a dedicare approfondimenti specifici al *medium*, mentre la Documenta di Kassel presentò la fotografia e i suoi derivati, in entrambe le edizioni del 1972 e del 1977, testimoniando un interesse culturale crescente nei confronti di questo linguaggio¹¹⁸.

Queste importanti manifestazioni rivelarono, a un più vasto pubblico, l'importanza che il documento fotografico aveva assunto nel corso degli anni¹¹⁹, inaugurando una stagione di importanti esposizioni incentrate sul tema arte-fotografia, destinata a dispiegarsi lungo il decennio¹²⁰.

2.1.1 La biennale del 1972: il caso di Franco Vaccari e Diane Arbus

Come si è visto, l'edizione del 1968 aveva segnato un primo momento di apertura della Biennale nei confronti della fotografia, riconoscendola come linguaggio degno di essere esposto nella rassegna veneziana. Fu tuttavia con l'edizione del 1972 che questo processo compì un passo decisivo, traducendosi in una presenza più sistematica e consapevole del *medium* all'interno della manifestazione.

La XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1972, intitolata *Opera o comportamento*, si svolse in un clima di profonda trasformazione

¹¹⁸ RAFFAELLA PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013, pp. 15-16.

¹¹⁹G. SERGIO, *Cancellazione D'artista Di Cesare Tacchi: Esposizione, Catalogo e Documento Fotografico. Tra La Fine Degli Anni '60 e L'inizio Degli Anni '70*, op. cit., p. 59.

¹²⁰Ivi, p. 62.

istituzionale e con il vecchio ordinamento dell'epoca fascista ancora in vigore. In occasione di questa edizione fu nominato commissario straordinario per le arti visive il socialista Mario Penelope¹²¹, il quale nell'introduzione al catalogo sottolineava la volontà dell'istituzione di aderire in modo più consapevole e diretto alle istanze culturali del presente¹²²:

Questa Biennale [...] tende a rappresentare, nelle sue polarizzazioni più opposte, la tensione problematica che caratterizza la cultura di oggi nelle sue istanze di rinnovamento della società¹²³.

Tale orientamento si tradusse in una riforma dello statuto giuridico dell'Ente Biennale, con l'obiettivo di rinnovarne la struttura istituzionale e di ampliarne le funzioni. Alla nuova Biennale veniva affidato un mandato culturale più ampio rispetto al passato: promuovere la circolazione delle idee e dei linguaggi artistici, incentivare la ricerca, sostenere lo sviluppo di nuove forme di produzione artistica e favorire un accesso più diffuso alla cultura, aprendo la rassegna a strati più ampi della società. In questo quadro si inserisce anche il tentativo di ampliare la tradizione multidisciplinare della rassegna, raccogliendo l'eredità delle istanze di protesta del 1968¹²⁴. Nel 1972 infatti, oltre alle consuete arti visive, trovarono spazio la grafica, con la mostra *Grafica sperimentale per la stampa*, e l'architettura, con la mostra *Quattro progetti per Venezia* - dedicata ai lavori di Louis Kahn, Le

¹²¹ S. PORTINARI, *Destruction or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, in "Index Journal", n. 4, 8 dicembre 2022, p. 91.

¹²² G. SERGIO, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Università di Parigi Nanterre, Parigi 2015, p. 208.

¹²³ M. PENELOPE (a cura di), *Introduzione*, in *36° Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno-1° ottobre 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. XVII.

¹²⁴ S. PORTINARI, *Destruction or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, op. cit., p. 82.

Corbusier, Frank Lloyd Wright e Carlo Scarpa¹²⁵ - allestita nel Padiglione Italia, che anticipava di fatto la futura istituzionalizzazione dell'architettura come settore autonomo all'interno della Biennale¹²⁶. Il titolo scelto, *Opera o comportamento*, sintetizzava un dibattito centrale nella ricerca artistica italiana dei primi anni Settanta, ovvero il dissidio tra la produzione di oggetti d'arte e le pratiche processuali e performative. Questa tensione strutturò l'intera impostazione curatoriale della mostra principale al Padiglione Italia e orientò anche le esposizioni allestite nei padiglioni nazionali stranieri.

La polarità fu affidata a due curatori distinti: Francesco Arcangeli, che nel testo introduttivo al catalogo rivendicava il primato del quadro - «pezzo di tela o tavola, quella superficie piana e convenzionalmente rettangola»¹²⁷ - come forma d'arte per eccellenza; e Renato Barilli, che sosteneva invece la legittimità di un diverso modo di intendere la pratica artistica, fondato sull'azione e sul comportamento¹²⁸. Tale distinzione, tuttavia, non era del tutto pacifica come il titolo della mostra lasciava intendere, poiché i confini tra opera e ricerche comportamentistiche non erano facilmente definibili. Barilli stesso, nel testo introduttivo al catalogo, descriveva i termini del confronto in questi termini:

Questo confronto tra opera e comportamento [...] forse non si esagera asserendo che si tratta di un confronto addirittura tra due modi di essere antropologici, di cui l'uno, quello dell'opera, rappresenta una linea di assestamento ben nota da tempo all'uomo "occidentale", che in essa ha conseguito alcuni dei suoi più tipici e validi risultati. L'altro modo di essere invece dovrebbe fornire una specie di punto d'arrivo dei numerosi tentativi

¹²⁵ VITTORIO PAJUSCO, *Umbro Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 164.

¹²⁶ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 208.

¹²⁷ FRANCESCO ARCANGELI, *Presentazione Partecipazioni nazionali: Italia - Opera o comportamento*, in 36° *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte*, op. cit., p. 92.

¹²⁸ S. PORTINARI, *Destruction or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, op. cit., p. 91.

messi in atto ormai da un secolo a questa parte per sottrarre appunto l'uomo "occidentale" alla sua orbita solita e per aprirlo all'"altro", cioè a possibilità di vita più ampie e intense. L'obiettivo dell'opera infatti ha significato (e non soltanto nell'arte) un impegno a sacrificare tanta parte delle proprie ragioni esistenziali, a nasconderle e "sublimarle", in un certo senso, entro un prodotto staccato, più forte e sicuro della nostra fragile presenza personale. Ora, il grosso problema è di verificare se una simile grandiosa mutazione antropologica risulti effettivamente possibile [...] o l'opera pian piano non riprende tutto il terreno perduto? [...] Non si può già cogliere qualche tendenza alla fissità del prodotto anche entro questo stesso ambito di ricerche comportamentistiche?¹²⁹

La nozione di "comportamento" era stata definita in riferimento ai movimenti apparsi alla fine degli anni Sessanta, come l'arte povera e l'arte concettuale. La critica si interessava al comportamento dell'artista, che si "liberava" da un'idea e da una pratica dell'arte come produzione di oggetti per diventare il modello di un nuovo comportamento, di una nuova antropologia: l'artista diventava allo stesso tempo l'opera. La sezione *Comportamento*, curata da Barilli, si apriva in modo esplicito alle sperimentazioni processuali, relazionali e performative, mentre la sezione *Opera*, affidata ad Arcangeli, si concentrava su declinazioni artistiche più consuete¹³⁰. Alla medesima Biennale approdarono la fotografia e il video¹³¹, nella duplice veste di documentazione dell'opera degli artisti che si esprimevano attraverso l'*happening* o la *land art* e di nuovo mezzo espressivo: nella sezione curata in parte da Gerry Schum furono presentate recenti opere video sperimentali di Joseph Beuys, Richard Serra, Daniel Buren, Gino De Dominicis e Mario Merz¹³². Nel catalogo della rassegna,

¹²⁹ RENATO BARILLI, Introduzione alla *Sezione Comportamento*, in *36° Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte*, op. cit., p. 96.

¹³⁰ S. PORTINARI, *Destruction or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, op. cit., p. 91.

¹³¹ A. MADESANI (a cura di), *Franco Vaccari, Fotografie 1955-1975*, Dalaia, Milano 2007, p. 10.

¹³² V. CEFALÙ, *Performance at the Venice Visual Arts Biennale: The poetics of hands by Ketty La Rocca at the 1972 and 1978 Biennale*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice*, op. cit., p. 218.

Barilli si chiedeva se non si potesse già cogliere qualche “tendenza alla fissità del prodotto” anche entro l’ambito di ricerche comportamentistiche, affidando proprio al video tale ruolo: «i video-nastri o i libri inventati sono del resto indubbiamente dei modi di oggettivare la fluidità del comportamento»¹³³.

Il critico Pierre Restany, parlando della manifestazione veneziana, notava come, nonostante le intenzioni dichiarate dagli artisti:

La finalità sempre più evidente è la fissazione della ricerca del linguaggio nella struttura/stile di un'opera. [...] Tutto accade come se i sostenitori più fanatici di un'espressione immediata non potessero fare a meno di una registrazione simultanea [...]. Questa esigenza narcisistica di registrazione del processo concettuale e di oggettivazione del comportamento [...] è all'origine di un rinnovamento del libro, considerato come "luogo di ricerca"¹³⁴.

Restany sottolineava inoltre che il grande merito di Arcangeli era stato quello di «porre i termini dell’attuale alternativa artistica»¹³⁵.

Nel corso di questa edizione, il *medium* fotografico occupò uno spazio inedito all'interno della rassegna: la fotografia era impiegata in modo trasversale nei padiglioni di numerosi paesi, anche se priva di uno statuto teorico e curatoriale proprio. Nel padiglione francese, Christian Boltanski faceva ricorso alla fotografia - attraverso l'uso di diapositive - come veicolo di una riflessione sulla memoria collettiva e individuale; in quello tedesco, Gerhard Richter sviluppava il proprio lavoro pittorico a partire da un'analisi del *medium* fotografico e della sua capacità di attestare la realtà come documento, presentando una serie di quaranta ritratti di figure centrali del

¹³³ R. BARILLI, Introduzione alla *Sezione Opera*, in *36° Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte*, op. cit., p. 96.

¹³⁴ PIERRE RESTANY, *I limiti del comportamento*, in “Domus”, n° 514, settembre 1972, p. 54.

¹³⁵ *Ibidem*

pensiero occidentale; nel padiglione olandese, infine, erano esposti i lavori di Jan Dibbets¹³⁶.

Tra le presenze più significative di questa edizione si distinguono i casi di Franco Vaccari e Diane Arbus, che testimoniano due diverse modalità di affermazione della fotografia, non più come strumento al servizio di altre pratiche artistiche, ma come linguaggio artistico autonomo, capace di costituire il senso e la forma dell'opera stessa¹³⁷.

Nella sezione *Comportamento*, accanto alle opere di Germano Olivotto, Mario Merz, Luciano Fabro, Gino De Domenicis¹³⁸, l'artista modenese Vaccari presentò un'opera appositamente concepita per la Biennale: *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia una traccia fotografica del tuo passaggio*¹³⁹. L'intervento si inseriva nel ciclo delle Esposizioni in tempo reale, avviato dall'artista già nel 1969 con *Maschere* e sviluppato nel corso degli anni Settanta, ispirato alle riflessioni sull'alienazione di Guy Debord sulla società dello spettacolo¹⁴⁰.

Il concetto di "Esposizione in tempo reale" ribadiva l'idea che stava al centro della rivoluzione del Sessantotto e promuoveva la linea di una fotografia che anziché avvicinarsi all'idea di un quadro, di un oggetto artistico, proponeva un comportamento, un'azione, identificandosi «con quella che all'inizio degli anni Ottanta, Philippe Dubois chiamerà "immagine-atto"»¹⁴¹. L'opera si configurava come un ambiente volutamente essenziale, al centro del quale

¹³⁶ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 225-226.

¹³⁷ R. BARILLI, Introduzione alla *Sezione Comportamento*, in *36° Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte*, op. cit., p. 98.

¹³⁸ FRANCO VACCARI, *Fotografia e l'inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011, p. 78.

¹³⁹ F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 207.

¹⁴⁰ E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana*, op. cit., p. 288.

¹⁴¹ Cit. PHILIPPE DUBOIS, *L'atto fotografico* (1983), trad. it., Quattroventi, Urbino 1996, p. 17, in C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 191.

era collocata una cabina *Photomatic*¹⁴²: sulla parete campeggiava un invito rivolto ai visitatori, tradotto in più lingue, «a lasciare una traccia fotografica del proprio passaggio»¹⁴³. Con questo gesto, Vaccari non si poneva come autore che crea, ma come colui che innesca un meccanismo¹⁴⁴, lasciando alla macchina fotografica e ai visitatori il compito di produrre il materiale visivo dell'esposizione¹⁴⁵. La mattina dell'inaugurazione, alle dieci, scattò la prima *photostrip*, la appese alla parete e si ritirò tra la folla.¹⁴⁶

L'immagine fotografica ha così sempre un significato, anche, e forse soprattutto, in assenza di un soggetto cosciente. Il che equivale a dire che non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui.¹⁴⁷

Delegando la creazione alla macchina fotografica, l'artista convalidava la propria teoria dell'«inconscio tecnologico».

Il valore decongestionante e liberatorio del concetto di inconscio tecnologico che, invece di rappresentare una minaccia di spossessione e di dissolvimento dell'identità, può rappresentare il punto di partenza per la costruzione effettiva di un margine di libertà [...]. Forse sarà così possibile evitare di smarrirci nelle false illusioni narcisistiche e ambigualmente gratificanti che nascono dal riconoscimento sociale ottenuto con l'esercizio di tic mentali di gruppo. La fotografia potrebbe diventare così una pratica liberatoria, una tecnica di igiene mentale, una forma di autoanalisi¹⁴⁸

¹⁴² PASQUALE FAMELI, *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, Università di Bologna, Bologna 2018, p. 87.

¹⁴³ F. VACCARI, *Fotografia e l'inconscio tecnologico*, op. cit., p. 78.

¹⁴⁴ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 192.

¹⁴⁵ A. MADESANI (a cura di), *Franco Vaccari, Fotografie 1955-1975*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁶ F. VACCARI, *Fotografia e l'inconscio tecnologico*, op. cit., p. 79.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 45.

Il dispositivo fotografico diveniva un'entità dotata di una propria autonomia, capace di strutturare simbolicamente la realtà indipendentemente dall'occhio umano,¹⁴⁹ superando l'idea del *medium* visto come strumento neutro nelle mani dell'operatore. Secondo Vaccari, infatti:

[...] Si può parlare di fotografie solo quando queste sono il risultato dell'azione strutturante dell'inconscio tecnologico.¹⁵⁰

Claudio Marra mette ben in luce il fatto che la condizione secondo cui la cabina e quindi la «mancanza di manualità da parte dell'artista, il quale non si impegna nemmeno a schiacciare il fatidico bottone perché la macchina è ormai in grado di lavorare per proprio conto», «diviene l'emblema del totale capovolgimento in positivo»¹⁵¹ della celebre invettiva che, più di un secolo prima, Baudelaire aveva espresso contro la pretesa della fotografia di venir considerata arte.

Certo, il rovesciamento aveva cominciato a delinearsi già nei primi decenni del Novecento, ma nulla lo riassume più efficacemente della cabina di Vaccari, portandolo per altro a un capolinea oltre il quale diventa effettivamente difficile individuare ulteriori scatti. [...] Qui, a venire contraddetta, è ovviamente tutta quella linea neo-pittorica la quale ha sempre tentato di riscattare artisticamente la fotografia indicando una complessità di interventi dell'operatore (l'inquadratura, la scelta della luce, la composizione...) tesi sostanzialmente a far coincidere la figura del fotografo con quella del pittore: gli strumenti cambiavano ma le modalità e gli obiettivi dovevano evidentemente rimanere gli stessi per chi non era (e non è) in grado di concepire alternative al modello dell'artisticità incarnato dalla pittura¹⁵².

¹⁴⁹ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 216-218.

¹⁵⁰ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, op. cit., p. 43.

¹⁵¹ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 192.

¹⁵² *Ibidem*

Vaccari demoliva, inoltre, il concetto tradizionale di opera d'arte, ovvero, non essendo predefinita dall'autore, l'opera si costruiva nel tempo e nello spazio dell'esposizione, attraverso la partecipazione diretta dei visitatori; offrendo solo un "innesco" concettuale, lasciava che l'opera prendesse forma in modo autonomo nel corso della rassegna¹⁵³.

Mi interessava riservarmi il ruolo di innescatore di una situazione, di provocatore di eventi, piuttosto che quello di espositore di opere compiute in precedenza. Volevo fare qualcosa che esaltasse il contesto in cui operavo¹⁵⁴.

Dunque, l'artista, non solo predispose in modo tattico un contesto ideale e favorevole alla partecipazione del pubblico, un'ambiente che «funzionava da attivatore di realtà»¹⁵⁵, ma mise in atto un'esperienza artistica che richiedeva "obbligatoriamente" la presenza partecipativa dello spettatore¹⁵⁶.

Come scrive l'autore stesso, nelle *Esposizioni in tempo reale* si cerca di «[...] azzerare lo scarto fra l'evento e la coscienza dell'evento, fra il fatto e la parola che lo nomina [...] esaltare la coscienza dell'esserci, organizzare immediatamente i dati dell'azione in un sistema che ne restituisca il senso»¹⁵⁷. Vaccari approfondisce questa riflessione nel suo testo teorico più importante, *La fotografia e l'inconscio tecnologico* (1979):

Il mio interesse era rivolto principalmente a due aspetti: l'eclisse dell'autore, come spia di una più vasta sparizione del soggetto e l'autonomia della produzione delle immagini e perciò dell'opera¹⁵⁸.

¹⁵³ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio Tecnologico*, op. cit., p. 78.

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 83.

¹⁵⁶ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 191.

¹⁵⁷ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio Tecnologico*, op. cit., p. 69.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 84.

La risposta del pubblico fu così eccezionale che nel corso della Biennale, le pareti della sala furono invase da oltre seimila strisce fotografiche, ciascuna delle quali costituiva la traccia concreta di un passaggio, una presenza, un momento della rassegna.

La cabina *Photomatic* produsse inoltre comportamenti inattesi, portando alcuni partecipanti a dare vita a smorfie, gesti ironici e atteggiamenti provocatori, che in alcuni casi attirarono persino l'attenzione delle autorità. Lietta Tornabuoni, sulle pagine de *La Stampa*, descrisse l'evento in questi termini:

Il vero grande successo di pubblico, alla Biennale rivisitata, resta però la sala in cui Franco Vaccari ha sistemato la garitta di un 'fotomat' accompagnata dall'invito 'Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio'. [...] Sulla parete si allineano i narcisisti, i burloni, le seduttrici, gli avventurosi, le bambine vanesie, l'infinita varietà dei mostri quotidiani. Davanti alla parete la gente, attenta, divertita, incantata non si stanca di contemplare sé stessa¹⁵⁹.

Con *Esposizione in tempo reale n. 4*, la fotografia, abbandonando qualunque pretesa di risultare "una bella immagine", smetteva di essere oggetto di contemplazione estetica, per divenire strumento di un'azione collettiva, traccia materiale di esperienze, comportamenti e presenze¹⁶⁰. Come suggerisce il sottotitolo dell'opera stessa, ciò che conta non è l'immagine prodotta, ma il gesto che la genera: "La fotografia come azione e non come contemplazione"¹⁶¹.

¹⁵⁹ LIETTA TORNABUONI, *Biennale rivisitata*, in "La Stampa", Torino, 31 agosto 1972, p. 2.

¹⁶⁰ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 191.

¹⁶¹ R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, op. cit., p. 32.

Accanto a Vaccari, le fotografie di Diane Arbus, (1923-1971), esposte nel Padiglione degli Stati Uniti, introdussero una diversa, ma altrettanto importante, declinazione della fotografia¹⁶². Le opere della fotografa statunitense si inserivano in un contesto ben più ampio, ovvero quello degli anni Settanta, che furono gli anni delle grandi rivoluzioni sociali, culturali e politiche¹⁶³. Quel decennio fu anche il momento in cui le battaglie femministe portarono ad importanti cambiamenti sociali, tra cui appunto l'ingresso delle donne nel mondo della fotografia e della professione artistica¹⁶⁴. La scelta di dedicare un'intera mostra al lavoro di una fotografa in uno dei contesti istituzionali più prestigiosi al mondo era di carica di significato, in quanto sintomo della maggiore visibilità culturale che le artiste-donne stavano ottenendo¹⁶⁵. Arbus - scomparsa l'anno precedente - nel 1972, divenne la prima fotografa le cui opere furono esposte alla Biennale di Venezia, riscuotendo grande successo, il che testimoniava sicuramente il crescente valore del mondo della fotografia, all'intero di quello dell'arte contemporanea¹⁶⁶. La sua inclusione alla Biennale rifletteva il dialogo artistico che si era aperto negli Stati Uniti tra alcuni fotografi e le correnti neo-dada, pop art e concettuali, un dialogo a cui anche diversi artisti europei - tra cui Ugo Mulas, Gianfranco Gorgoni, Davide Mosconi e Oliviero Toscani - avevano in parte preso parte¹⁶⁷.

La ricerca di Arbus si muoveva su un terreno differente rispetto a quello di Vaccari: diversamente dall'artista italiano, le cui opere agivano sul discorso

¹⁶² F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 207.

¹⁶³ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 155.

¹⁶⁴ GABRIELLA GUERCI, *Fotografie al Museo*, in C. CASERO (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispeschiamento, indagine critica e testimonianza*, Postmedia, Milano 2021, p. 7.

¹⁶⁵ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 155.

¹⁶⁶ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 221.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 228.

dell'attivazione del pubblico, Arbus operava sul piano della rappresentazione dell'individuo e della realtà sociale attraverso il ritratto fotografico. Arbus considerava «la fotografia un atto globale di relazione col mondo più che uno strumento per produrre l'“opera”»¹⁶⁸, inserendosi perfettamente «nel clima di smaterializzazione dell'arte, o comunque di passaggio da una prevalenza dell'opera a quella del comportamento, che avrebbe caratterizzato in profondità le vicende artistiche di quegli anni e del decennio successivo»¹⁶⁹.

Nata da una ricca famiglia ebrea e appartenente a una mentalità estetica¹⁷⁰, l'artista, proveniente dal mondo della moda - che prese forma a partire dagli anni Sessanta -, aveva lasciato l'ambiente della mondanità e della notorietà¹⁷¹, e progressivamente orientato la propria ricerca verso soggetti appartenenti ai margini della società¹⁷². Nani, gemelli¹⁷³, travestiti, bambini inquieti o individui colti in una condizione di straniamento, come gli alienati di un asilo psichiatrico, diventavano nei suoi scatti presenze che mettevano in crisi le aspettative dello sguardo e le categorie tradizionali del ritratto¹⁷⁴. Questi personaggi “diversi”, particolari, strani, inquietanti, che hanno addirittura portato, a un certo punto, a far coincidere la fama della Arbus come “la fotografa dei mostri”¹⁷⁵, venivano fatti posare in modo diretto e semplice, fermi, soli davanti all'obiettivo, quasi imbarazzati e goffi nella posa, con sguardi vuoti e gesti minimi, offrendoci un'immagine reale di sé stessi.

¹⁶⁸ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 154.

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 154.

¹⁷¹ PINO BERTELLI, *Diane Arbus. L'angelo nero della fotografia in anarchia*, rivista on-line, ottobre 28, 2017, p. 22; <https://pinobertelli.it/diane-arbus-langelo-nero-della-fotografia-in-anarchia/>

¹⁷² C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 157.

¹⁷³ *Ivi*, p. 156.

¹⁷⁴ E. GRAZIOLI, *Corpo e figura*, op.cit., pp. 244-245.

¹⁷⁵ Cit. D. ARBUS, *introduzione*, in *Diane Arbus*, Chêne, Paris 1973, p. 5, in C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p.157.

Secondo Susan Sontag, le fotografie di Diane Arbus sono un sintomo di quella che per lei era la potenza stessa della fotografia, la sua natura ambigua e perturbante¹⁷⁶.

Come Brassai, Arbus voleva che i suoi modelli fossero, nella misura del possibile, avvertiti e coscienti dell'azione cui erano invitati a partecipare. Aniché cercare di far loro prendere una posizione "naturale" o tipica, li incoraggiava a sembrare imbarazzati - ovvero a posare. (L'espressione rivelatrice della personalità si confonde così con ciò che è strano, bizzarro, falsificato). Seduti o in piedi con l'aria sostenuta, questi personaggi ci appaiono così come l'immagine stessa di ciò che sono¹⁷⁷.

Inoltre, «la formalità sensoriale esercitata dal mezzo»¹⁷⁸ che Arbus intuisce, risultava «capace di esprimere qualità psicologiche come la durezza e la freddezza»,¹⁷⁹ attraverso la superficie inespressiva del volto umano e la sua impermeabilità allo sguardo altrui.

Arbus, riferendosi alla propria ricerca fotografica, sosteneva che «è proprio ciò che non abbiamo mai visto che attraverso di essa riconosciamo» e «essa è un segreto a proposito di un segreto, e più ve ne dice e meno ne sapete».¹⁸⁰

Il mezzo fotografico non era più un semplice e neutro strumento, ma diventava, in mano alla Arbus, un dispositivo che permetteva di aumentare le potenzialità psico-fisiche che il soggetto di per sé, per natura, possiede.

Le sue fotografie non cercavano la bellezza convenzionale, bensì volevano mettere in luce la fragilità, la distanza e l'ambiguità del volto umano, la complessità del reale. Davanti ai suoi protagonisti, lo spettatore percepisce distanza, non riesce a decifrare i volti, e questi neppure si offrono all'empatia.

¹⁷⁶ RICCARDO FERRARI, *Canone Contemporaneo. Susan Sontag nello specchio scuro di Diane Arbus*, in "Allegoria 90", XXXVI, n. 90, luglio/dicembre 2024, pp. 200-201.

¹⁷⁷ SUSAN SONTAG, *On Photography* (1973), ed. elettronica, RosettaBooks, 2005, p. 29.

¹⁷⁸ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 154.

¹⁷⁹ *Ibidem*

¹⁸⁰ E. GRAZIOLI, *Corpo e figura*, op.cit., p. 246.

Noi siamo più indulgenti verso gli altri rispetto all'apparecchio fotografico. L'apparecchio è un po' freddo, un po' duro¹⁸¹.

La fotografia di Arbus non avvicina, ma separa, rivelando «l'impossibilità di uscire dalla propria pelle per entrare in quella di un altro»¹⁸². La presenza di Arbus alla Biennale fu significativa proprio perché portava all'interno di un contesto istituzionale europeo una fotografia dotata di una intima stranezza, capace di affermare la propria autonomia linguistica, né attraverso la sperimentazione processuale, né come strumento di conoscenza, ma come uno sguardo profondo su una realtà a cui risultava difficile accedere¹⁸³. La sua mostra, dunque, non solo confermò la progressiva legittimazione della fotografia come linguaggio autonomo, ma contribuì a rafforzare l'idea che essa non fosse più solamente un *medium* secondario o ancillare.

I casi di Vaccari e Arbus, pur nella loro diversità, testimoniano il ruolo centrale che la Biennale del 1972 ebbe nel processo di legittimazione istituzionale della fotografia in Italia, accogliendo il *medium* come linguaggio capace di sostenere autonomamente la forma dell'opera¹⁸⁴. In questo senso, l'edizione del 1972 non fu soltanto un momento di riconoscimento, ma l'apertura di un decennio particolarmente fertile: gli anni Settanta videro il moltiplicarsi in Italia e in Europa di esposizioni dedicate alla fotografia. Nel 1973, assunsero particolare rilevanza la mostra *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*¹⁸⁵, curata da Luigi

¹⁸¹ Cit., D. Arbus, *introduzione*, in *Diane Arbus*, Chêne, Paris 1973, p. 2, in C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 154.

¹⁸² E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana*, op. cit., p. 246.

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 227.

¹⁸⁵ *Ibidem*

Carluccio e Daniela Palazzoli¹⁸⁶, e la mostra retrospettiva su Ugo Mulas, tenutasi a Parma¹⁸⁷. L'anno successivo, nel 1974, la Biennale di Venezia dedicò a Mulas la mostra *'Le Verifiche' e la storia delle Biennali*¹⁸⁸, consacrando la fotografia non più come mero supporto ancillare della pittura, ma come pratica artistica dotata di uno statuto concettuale e analitico autonomo.

Inoltre, si ricordano altri eventi che hanno dato spazio al linguaggio fotografico, nel corso del decennio, come *Fotografia Creativa* (1970), *Fotomedia* (1974), *Foto&Idea* (1975), *A-photo* (1977), *Foto come analisi* (1977) e - in chiusura - l'ampia rassegna *Venezia '79. La fotografia*¹⁸⁹, promossa dal Comune di Venezia e dall'UNESCO in collaborazione con l'International Center of Photography di New York¹⁹⁰, delinearono un percorso di riconoscimento pubblico e curatoriale che legò la fotografia alle pratiche più avanzate dell'arte contemporanea.

Infine, bisogna sottolineare il maggiore rilievo che la fotografia acquistò grazie alla riflessione di critici e curatori attivi al confine tra fotografia e arte. Nel dibattito italiano, la critica mostrò sin dall'inizio una grande attenzione all'uso dei nuovi media da parte degli artisti, come testimoniano alcuni volumi pubblicati alla fine degli anni Settanta sul tema. Daniela Palazzoli¹⁹¹, in *Fotografia Cinema Videotape* (Milano, 1977), osservava:

¹⁸⁶ Cfr. DANIELA PALAZZOLI, LUIGI CARLUCCIO (a cura di), *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, marzo-aprile 1973), Associazione Amici Torinesi dell'arte contemporanea, Torino 1973.

¹⁸⁷ Cfr. ARTURO CARLO QUINTAVALLE, (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, maggio 1973), Università di Parma, Parma 1973. <https://www.csacparma.it/1973/05/>

¹⁸⁸ Cfr. TOMMASO TRINI (a cura di), *Ugo Mulas. Le Verifiche e la storia delle Biennali*, catalogo della mostra (Venezia, magazzini del sale alle zattere, 16 ottobre - 15 novembre 1974), La Biennale di Venezia, Venezia 1974.

¹⁸⁹ R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, op. cit., p. 15.

¹⁹⁰ A. ACOCELLA, C. CASERO, *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, op. cit., p. 10.

¹⁹¹ E. DI RADDÒ (a cura di), *Né "opera" né "comportamento": la natura del linguaggio video alle origini*, in C. CASERO, E. DI RADDÒ (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, op. cit., p. 53.

Nella società tecnologica e industrializzata [...] la fotografia sostituisce il linguaggio per parole divenendo il linguaggio per immagini. Gli artisti, quindi, che usano la fotografia come mezzo espressivo riprendono le tecniche già note per differenziare le loro opere dalle altre immagini che ormai hanno completamente invaso il panorama visivo dell'uomo.¹⁹²

2.2 Il percorso di affermazione della fotografia attraverso le mostre degli anni Settanta e Ottanta

Nel precedente capitolo, si è visto come il periodo immediatamente successivo alla Biennale del 1972 fu di cruciale importanza per il percorso di affermazione della fotografia nel sistema dell'arte italiano. Importanti manifestazioni artistiche si svolsero già nel 1973, includendo esplicitamente la fotografia: il 28 febbraio 1973, alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, apriva la mostra *Combattimento per un'immagine - fotografi e pittori*¹⁹³, curata da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli¹⁹⁴, in cui la fotografia e la pittura vennero poste, per la prima volta in un museo, «l'una di fianco all'altra, con peso e presenza paritetici, per instaurare un dialogo», come recita il testo introduttivo del catalogo¹⁹⁵. La mostra, che confrontava 400 opere di 157 artisti ripercorrendo l'evoluzione parallela delle due discipline dal 1839, era la prima organizzata dall'Associazione culturale Amici dell'Arte Moderna a interessarsi alla produzione artistica contemporanea.

¹⁹² D. PALAZZOLI, *Fotografia Cinema Videotape*, Milano, Fabbri, 1977, pp. 46-47.

¹⁹³ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 227.

¹⁹⁴ ROBERTO DEL GRANDE, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte, Università di Udine, p. 16.

¹⁹⁵ D. PALAZZOLI, L. CARLUCCIO (a cura di), *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, catalogo della mostra, op. cit.

Nella sua introduzione al catalogo, Palazzoli presentava la fotografia come una continuità del quadro e della prospettiva rinascimentale:

L'invenzione della fotografia fu il momento in cui una tecnica manuale di riproduzione della realtà esterna trovò la sua estensione nella propria produzione tecnologica.¹⁹⁶

Nel mese di maggio dello stesso anno ebbe luogo la mostra retrospettiva su Ugo Mulas, venuto a mancare poco tempo prima, al CSAC dell'Università di Parma.¹⁹⁷ Durante il mese di novembre del 1973, la grande mostra *Contemporanea*, organizzata a Roma dagli Incontri Internazionali d'Arte sotto la direzione di Achille Bonito Oliva, dedicò per la prima volta in una manifestazione internazionale uno spazio autonomo alla fotografia come linguaggio specifico. Daniela Palazzoli, introducendo la sezione fotografica, scriveva:

È la prima volta che, in una manifestazione internazionale dedicata alle arti contemporanee, la fotografia trova posto come linguaggio autonomo di cui si riconoscono e sottolineano le caratteristiche specifiche a partire dalla propria storia.¹⁹⁸

Con *Contemporanea*, considerata oggi dalla critica come una delle migliori mostre del XX secolo, la fotografia sembrava accedere definitivamente al sistema dell'arte e al suo mercato¹⁹⁹. Come osservava Angela Madesani, curatrice della mostra *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e*

¹⁹⁶ D. PALAZZOLI (a cura di), *introduzione*, in D. PALAZZOLI, L. CARLUCCIO (a cura di), *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, catalogo della mostra, op. cit.

¹⁹⁷ Cfr. ARTURO CARLO QUINTAVALLE, (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, maggio 1973), Università di Parma, Parma 1973. <https://www.csacparma.it/1973/05/>

¹⁹⁸ D. PALAZZOLI, introduzione alla sezione fotografia, in ACHILLE BONITO OLIVA, (a cura di), *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di Incontri Internazionali d'Arte, Firenze 1974.

¹⁹⁹ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., p. 227.e

Settanta per la rassegna Reggio Emilia Fotografia Europea del 2006, la fotografia si era rivelata in quegli anni «grazie alla sua peculiarità tecnica, alla sua indicalità, [...] il mezzo più adatto per fermare, documentare, entrare in un certo tipo di situazioni».²⁰⁰

A metà degli anni Settanta, dunque, il crescente interesse per la fotografia portò alla realizzazione di una serie di mostre che ne confermarono il riconoscimento all'interno della cultura artistica italiana. Daniela Palazzoli svolse un ruolo centrale in questo processo, organizzando *Fotomedia* a Dortmund (1974) e a Milano (1975)²⁰¹ e scrivendo sulle pratiche artistiche multimediali nel volume *Fotografia Cinema Videotape*²⁰². Parallelamente, a Milano nel 1975 Luciano Inga-Pin organizzò *Campo Dieci, una generazione e il mezzo fotografico*; l'anno successivo lo storico dell'arte Filiberto Menna presentò la mostra *La somiglianza*, che sintetizzava le sue posizioni critiche sulla fotografia e l'arte analitica; a Parma, l'artista e critico Adriano Altamira organizzò *Foto & Idea* (1975)²⁰³. In queste mostre, accanto agli artisti della fine degli anni Sessanta - tra cui Parmiggiani, Paolini, Penone, Pistoletto e Vaccari - cominciarono a comparire i nomi di una nuova generazione di fotografi, emersi dopo il 1970²⁰⁴.

²⁰⁰ A. MADESANI (a cura di), *introduzione*, in A. MADESANI, V. FAGONE (a cura di), *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, op. cit., p. 13.

²⁰¹ R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, op. cit., p. 15.

²⁰² Cfr. D. PALAZZOLI, *Fotografia Cinema Videotape*, Fabbri, Milano 1977.

²⁰³ G. SERGIO, *Information, document, œuvre*, op. cit., pp. 227-228.

²⁰⁴ A. ACOCCELLA, C. CASERO, *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, op. cit., p. 10.

2.2.1 La Biennale del 1974 e la mostra di Ugo Mulas

Mentre il dibattito sulla fotografia si intensificava nel sistema dell'arte italiano, la Biennale di Venezia attraversava una fase di profonda trasformazione istituzionale. Dopo l'edizione del 1972, per circa quattro anni l'istituzione veneziana "scompare apparentemente" dalla scena ufficiale, sebbene alcune sue attività proseguissero in forma ridotta o meno visibile: il suo statuto era in fase di revisione e i tempi necessari per la nomina del nuovo Consiglio di amministrazione e dei direttori di settore resero impossibile organizzare una tradizionale esposizione internazionale²⁰⁵. Il 25 luglio 1973, il Presidente della Repubblica Italiana promulgò la legge n. 438, intitolata "Nuovo Regolamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia", che sostituì l'ordinamento precedente del 1938 e ridefinì l'istituzione come ente culturale «democraticamente organizzato», con il compito di promuovere:

attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti²⁰⁶.

Lo statuto del 1973 estese i settori della Biennale e ne dichiarò la natura interdisciplinare: le tradizionali "Arti Figurative" furono ridefinite come "Arti Visive", affiancate dall'Architettura e aperte all'inclusione di nuove forme espressive. Le edizioni del 1974 e del 1975, concepite come "campioni metodologici" del lavoro che il settore Arti visive e Architettura

²⁰⁵ S. PORTINARI, *Destruction Or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, op. cit., p. 92.

²⁰⁶ Legge n. 438 del 25 luglio 1973, "Nuovo Regolamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia".

si proponeva di perseguire, avrebbero preparato il terreno per il 1976, anno destinato a sancire il successo del nuovo metodo²⁰⁷.

In questo quadro di rinnovamento, la programmazione del settore Arti visive, de “La Biennale per una cultura democratica e antifascista” del 1974, inaugurò il nuovo corso il 16 ottobre con una grande mostra dedicata a *Ugo Mulas. ‘Le Verifiche’ e la storia delle Biennali*²⁰⁸, curata da Tommaso Trini e Nini Mulas, moglie del fotografo scomparso l’anno precedente, allestita ai Magazzini del Sale alle Zattere e aperta fino al 17 novembre²⁰⁹. Si trattava della terza retrospettiva dedicata a Mulas, dopo quella di Parma del 1973 e quella in corso alla Kunsthalle di Basilea²¹⁰. Come scriveva Trini nel testo introduttivo al catalogo, la mostra accoglieva «un ciclo di oltre 280 fotografie in parte inedite, quelle appunto delle Biennali veneziane, insieme con le più note Verifiche»²¹¹. Il corpus delle fotografie realizzate da Mulas alle Biennali dal 1954 al 1972 era accompagnato da commenti dell’artista e veniva definito da Trini «la prima storia dell’arte moderna concepita e realizzata dal punto di vista dello spettatore»²¹².

La scelta di inaugurare la nuova stagione della Biennale con una mostra fotografica non era casuale. Come spiegava Vittorio Gregotti, direttore del settore Arti Visive e Architettura, i tempi imposti nel 1974 rendevano impossibile l’organizzazione di una grande mostra storica sugli ottant’anni della Biennale²¹³, e la retrospettiva tematica sull’opera di Mulas si presentò come la soluzione ideale: Mulas aveva iniziato la sua carriera di fotografo

²⁰⁷ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, op. cit., p. 159.

²⁰⁸ Cfr. TOMMASO TRINI (a cura di), *Ugo Mulas. Le Verifiche e la storia delle Biennali*, catalogo della mostra (Venezia, magazzini del sale alle zattere, 16 ottobre - 15 novembre 1974), La Biennale di Venezia, Venezia 1974.

²⁰⁹ S. PORTINARI, *Destruction Or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, op. cit., p. 93.

²¹⁰ T. TRINI (a cura di), *Introduzione*, in *Ugo Mulas. Le Verifiche e la storia delle Biennali*, catalogo della mostra, op. cit.

²¹¹ *Ibidem*

²¹² *Ibidem*

²¹³ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, op. cit., p. 159.

proprio alla Biennale nel 1954, e la celebre fotografia del giovane trascinato dalla polizia davanti al Caffè Florian nel 1968 aveva assunto, nelle sue stesse parole, “un valore indicativo, di fine”²¹⁴. Definita “mostra-saggio di sociologia delle arti visive”, l’esposizione proponeva le dodici Verifiche (1970-1973), in cui Mulas sottoponeva ad analisi il linguaggio fotografico, insieme al corpus di 283 fotografie in bianco e nero realizzate alla Biennale²¹⁵. Per l’allestimento, Gino Valle articolò lo spazio del Salone con dodici strutture triangolari di legno bianche che dividevano la navata in due corridoi, sulle quali erano collocate le Verifiche, mentre tra i contrafforti erano inserite plance di legno dipinte di bianco con le fotografie storiche. Come osservava Giuseppe Mazzariol, membro della sottocommissione, in sede di Consiglio direttivo, la mostra nasceva dall’incontro tra un’iniziativa della Biennale e una ricerca fatta da Gregotti e Valle, che avevano trovato nei Saloni una cornice capace di amplificare il significato stesso dell’esposizione. È importante sottolineare il fatto che la mostra non si presentava solamente come un racconto della storia della Biennale per immagini, ma soprattutto suscitava una riflessione critica sul *medium* fotografico, che ormai era a tutti gli effetti considerato una nuova disciplina del settore delle Arti visive²¹⁶.

²¹⁴ Cit. U. MULAS, *La Biennale*, in UGO MULAS, *La fotografia*, op. cit., pp. 145-152. Cfr. <https://www.ugomulas.org/le-biennali-la-fotografia-ugo-mulas-einaudi-1973/>

²¹⁵ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, op. cit., pp. 158-159.

²¹⁶ *Ivi*, p. 159.

2.2.2 La biennale riformata del 1976: la mostra "Man Ray.

Testimonianza attraverso la fotografia"

Dopo quattro anni di attesa, nel luglio del 1976 i padiglioni ai Giardini della Biennale tornarono ad accogliere la rassegna internazionale di arti visive²¹⁷. La 37^a Esposizione Internazionale d'Arte, intitolata *Ambiente, Partecipazione, Strutture Culturali*, considerata la più grande e interessante Biennale di tutti i tempi²¹⁸, sanciva l'avvio ufficiale della Biennale riformata. L'edizione del 1976 rappresentava infatti un punto di svolta nella storia dell'istituzione veneziana²¹⁹, in quanto segnò l'inizio della Biennale Contemporanea e la fine dell'era delle esposizioni basate sull'approccio *laissez-faire*²²⁰. Come nel 1972, anche nel 1976 venne definito un tema ordinatore e la maggior parte delle mostre in esposizione vennero allestite all'esterno dall'area dei Giardini, sfruttando spazi alternativi in tutta la città. Le differenze rispetto all'edizione precedente, tuttavia, erano sostanziali: mentre nella Biennale del 1972 il tema scelto risultava troppo ampio, dunque fuorviante, nel 1976, per la prima volta, l'intera esposizione seguiva un preciso progetto, con un'identità precisa che ne definiva la funzione nel panorama internazionale²²¹.

La nuova legge del 1973 aveva trasformato la Biennale in una piattaforma internazionale per il dibattito critico sulle questioni culturali contemporanee, estendendo il proprio mandato dalle arti visive agli altri campi del sapere²²². In questa prima edizione ufficiale della Biennale rinnovata, la

²¹⁷ SARA CATENACCI, "L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976": note da un libro mai realizzato, in MICHELE NICOLACI, MATTEO PICCIONI, LORENZO RICCARDI (a cura di), *In Corso D'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015, pp. 317-318.

²¹⁸ GREGORY BATTCOCK, *In Piazza San Marco the talk was rarely about art*, in "Domus", novembre 1976, p.18.

²¹⁹ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 126.

²²⁰ *Ivi*, p. 132.

²²¹ *Ivi*, pp. 132-133.

²²² Legge n. 438 del 25 luglio 1973, "Nuovo Regolamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia".

manifestazione si diffuse in tutta Venezia: vennero allestite, in sei diverse aree della città, otto mostre, mentre le partecipazioni nazionali tornavano dopo quattro anni nei loro padiglioni ai Giardini²²³. Il fulcro dell'edizione era la mostra storico-critica *Ambiente/Arte*, affidata al critico Germano Celant e allestita da Gino Valle nel Padiglione Centrale. Celant trasformò per la prima volta in Biennale lo spazio e lo spettatore in protagonisti assoluti, proponendo una lettura della relazione tra artista e spazio dal futurismo alla contemporaneità in cui venivano meno le distinzioni tra opere e documenti, tra generi, tra maestri e artisti viventi. L'impianto complessivo rifletteva il punto di vista del curatore e la sua volontà di guidare il pubblico in un percorso attraverso una storia dell'arte non convenzionale²²⁴.

La formula della mostra tematica affidata a un unico curatore, introdotta con questa edizione, *Ambiente, Partecipazione, Strutture Culturali* registrò il record di visitatori (692.000), confermando il successo del metodo elaborato nei due anni precedenti²²⁵. La Biennale del 1976 si proponeva come luogo privilegiato della critica e della ricerca, capace di differenziarsi nel panorama internazionale proprio per la solidità del suo impianto metodologico.

All'interno della Biennale del 1976, oltre alla grande mostra tematica curata da Celant, trovò spazio, nell'Isola di San Giorgio, dal 18 luglio al 10 ottobre, una retrospettiva dedicata interamente alla fotografia: *Man Ray, testimonianza attraverso la fotografia*, organizzata da Attilio Codognato e Janus, in collaborazione con l'artista stesso, già gravemente malato nella sua casa parigina, ma attivamente coinvolto fino agli ultimi istanti nella definizione dell'allestimento e del catalogo. L'esposizione presentava 160 fotografie in bianco e nero, una raccolta eterogenea di stampe, negativi

²²³ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit. p. 130.

²²⁴ S. PORTINARI, *Destruction Or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, op. cit., p. 93.

²²⁵ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, op. cit., p. 194.

originali, riproduzioni fotografiche, immagini tratte da libri o cataloghi, che ripercorreva l'intero percorso della sua carriera di fotografo, a partire dai suoi esordi del 1917, fino a presentare gli ultimi lavori realizzati dall'artista.

Non era la prima volta che Man Ray e la Biennale si incontravano: durante l'edizione del 1968 l'artista aveva già esposto i celebri Cinque Rayogrammi appartenenti alla collezione Dietrich Mahlow, Norimberga. La scelta di dedicargli una mostra nella prima edizione della Biennale riformata non era casuale: come scriveva Codognato in una lettera alla Biennale, «le attuali intenzioni della Biennale di interrogare piuttosto che affermare, trovano in Man Ray, sperimentatore per eccellenza, un interlocutore esemplare»²²⁶.

Man Ray incarnava infatti una posizione del tutto peculiare nel rapporto tra fotografia e arte: rifiutando ogni categorizzazione - né pittore né fotografo - aveva fatto della fotografia uno strumento di sovversione del linguaggio visivo, realizzando, come scriveva il critico Janus nel catalogo, «una fotografia che andasse contro la fotografia»²²⁷.

Man Ray è appunto l'artista che dipingeva per non dipingere, che fotografava per non fotografare, che creava per non creare, ma per permettere agli altri di viaggiare nella profondità della sua opera verso una meta imprevedibile²²⁸.

La sua presenza alla Biennale riformata confermava la volontà dell'istituzione di riconoscere nel *medium* fotografico non un linguaggio ausiliario, ma una pratica capace di interrogare i fondamenti stessi dell'immagine. Man Ray donò inoltre le 160 opere esposte, all'Archivio

²²⁶ CARLO RIPA DI MEANA (a cura di), *introduzione*, in JANUS (a cura di), *Man Ray, testimonianza attraverso la fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1976), La Biennale di Venezia, Venezia 1977.

²²⁷ JANUS (a cura di), *Man ray. L'immagine fotografica*, in JANUS (a cura di), *Man Ray, testimonianza attraverso la fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), La Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 8.

²²⁸ *Ivi*, p. 7.

Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, sancendo un legame duraturo tra la sua opera e l'istituzione veneziana.²²⁹

2.2.3 Verso il riconoscimento istituzionale: la mostra “Venezia '79. La Fotografia”, a cura di Italo Zannier e Daniela Palazzoli

All'interno della Biennale, l'apertura alla fotografia trovò nel corso del decennio successivo un terreno sempre più fertile, tanto sul piano espositivo quanto su quello critico e istituzionale²³⁰. Al termine degli anni Settanta, Luigi Carluccio, già curatore di *Combattimento per un'immagine* nel 1973, dopo la nomina a curatore del settore Arti Visive, organizzò nel 1978 una mostra fotografica dal titolo *L'immagine provocata*, come sezione parallela della 38^a Esposizione Internazionale d'Arte²³¹. Fu, tuttavia, il Comune di Venezia a impegnarsi l'anno successivo nell'organizzazione di una delle manifestazioni più significative mai dedicate alla fotografia in Italia: *Venezia '79. La Fotografia*. Promossa dal Comune di Venezia e dall'UNESCO in collaborazione con l'International Center of Photography di New York, la manifestazione nacque su iniziativa di Cornell Capa, direttore dell'ICP, che aveva visitato Venezia nel 1961, in occasione della retrospettiva dedicata a suo fratello Robert, nella terza edizione della Mostra Internazionale Biennale di Fotografia, (manifestazione autonoma dall'Ente della Biennale di Venezia,

²²⁹ C. RIPA DI MEANA, *introduzione*, in JANUS (a cura di), *Man Ray, testimonianza attraverso la fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), La Biennale di Venezia, Venezia 1977.

²³⁰ A. ACOCCELLA, C. CASERO, *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, op. cit., p. 10.

²³¹ F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 207-208.

che ebbe vita dal 1957 al 1965)²³². Da giugno a settembre 1979, venticinque esposizioni fotografiche si affiancarono a seminari e workshop con importanti figure della fotografia mondiale. La direzione artistica delle mostre internazionali fu affidata a Cornell Capa e all'ICP, mentre un comitato scientifico italiano - composto tra gli altri da Daniela Palazzoli e Italo Zannier²³³ - si occupò delle esposizioni dedicate alla fotografia italiana²³⁴. Vennero esposte opere dei più grandi maestri internazionali: Alfred Stieglitz, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Edward Weston, Eugène Atget e Diane Arbus.

La manifestazione suscitò reazioni contrastanti: Hervé Guibert su "Le Monde" scrisse che «Venezia festeggia la fotografia tutta l'estate, sontuosamente, con molto respiro, mezzi e intelligenza», definendola «senza dubbio la più fenomenale celebrazione che la fotografia abbia mai conosciuto, [...] è un episodio puntuale, non potrà ripetersi, potrà al limite essere trasportato, e adattato, in altre città»²³⁵. Nonostante le critiche, che si concentrarono invece sulla prevalenza della fotografia americana a scapito di quella europea e italiana, *Venezia '79*, pur non essendo parte della Biennale d'Arte di Venezia, attirò l'attenzione sulla fotografia e rappresentò un momento di consacrazione pubblica al *medium*, mettendo in luce per la prima volta in modo sistematico la questione della tutela, della conservazione e dello studio del patrimonio fotografico. Come era accaduto per l'arte e per il cinema, rispettivamente nel 1895 e nel 1932, Venezia seppe

²³² F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 206-207.

²³³ *Ivi*, p. 208.

²³⁴ A. ACOCCELLA, C. CASERO, *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, op. cit., p. 10.

²³⁵ Cit. HERVÉ GUIBERT, *La Photo, inéluctablement*, Gallimard, Parigi 1999, pp. 132-136, in F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 208.

creare, anche per la fotografia, un modello istituzionale e culturale di riferimento, in grado di garantirne la visibilità pubblica e il riconoscimento della disciplina.²³⁶

2.2.4 Gli anni Ottanta: la Biennale e Aperto

Gli anni Ottanta furono per la fotografia anni in cui il riconoscimento di un ruolo fondante²³⁷ e non accessorio per il mezzo fotografico era ormai consolidato, tanto che, seppur in accezione negativa, persino Jean Clair, critico francese «non certo tenero nei confronti delle pratiche extra-pittoriche», nella sua *Critica della modernità*, aveva riconosciuto «l'assoluta rilevanza dell'intervento fotografico rispetto allo svolgimento e alla stessa esistenza di certe operazioni»²³⁸.

Il gesto di per sé idiota dell'artista della Body Art o lo scritto di per sé insignificante dell'artista "concettuale", una volta fotografati acquistano una specie di esistenza irreale o di finta identità, un modo illusorio di durata che, per così dire, forzano l'attenzione²³⁹.

Il panorama fotografico italiano viveva in quegli anni una stagione di straordinaria vitalità critica e creativa, grazie al pensiero postmoderno, che riuscì a cogliere le molteplici potenzialità del *medium*. Luigi Ghirri - già riconosciuto tra i venti fotografi più significativi del Novecento nella

²³⁶ F. DOLZANI, (a cura di), *Il gioco di nessuno. La forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 210.

²³⁷ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 221.

²³⁸ *Ivi*, p. 170.

²³⁹ Cit. J. CLAIR, *Critica della modernità*, Allemandi, Torino 1984, p.15, in C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 170.

rassegna *Photographie 1922-1982* allestita a Colonia nel 1982 - nel 1984 elaborò il progetto *Viaggio in Italia*, considerato una pietra miliare della storia della fotografia contemporanea italiana.

La mostra, allestita presso la Pinacoteca Provinciale di Bari, espose trecento fotografie di autori come Gabriele Basilico, Giovanni Chiaramonte, Vittore Fossati, Guido Guidi e Mimmo Jodice,²⁴⁰ e segnò un punto di svolta nella storia della fotografia italiana²⁴¹. Come avrebbe in seguito osservato Guido Guidi, Ghirri fu protagonista di «una delle rivoluzioni più importanti della fotografia italiana, che ebbe luogo negli anni Ottanta e Novanta», che consistette nel fare uscire il *medium* dai propri confini disciplinari per dialogare con la letteratura, il cinema, l'architettura e la grafica²⁴².

Parallelamente, il contesto istituzionale della Biennale di Venezia, visse un periodo di cambiamenti: la storia, la storia dell'arte e soprattutto l'opera d'arte tornarono alla «Biennale quasi ne fossero state cacciate e volessero riprendersi qualcosa che sembrava fosse stato loro tolto»²⁴³. Secondo Calvesi nelle edizioni degli anni Ottanta e Novanta,

la manifestazione veneziana è riuscita a mantenere il suo ruolo di informazione e di segnalazione; e ancora quello di formulare in qualche caso attive, anche vitalmente contraddittorie proposte, e comunque di aprire panorami retrospettivi sulla storia, compresa ormai la propria.²⁴⁴

²⁴⁰ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 223.

²⁴¹ L. GHIRRI, GIANNI LEONE, ENZO VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984, in C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit., p. 223.

²⁴² MANUELA MAZZI, GIOVANNI MEDOLAGO, *Con Ghirri la fotografia si fa arte. L'eredità di Luigi Ghirri nelle parole di Guido Guidi*, in "Azione", 25 novembre 2024, Quodlibet, p. 32.

²⁴³ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, op. cit., p. 213.

²⁴⁴ M. CALVESI, *Le Biennali dell'avanguardia*, in J. CLAIR, G. D. ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, op. cit., p. 102.

Il ritorno alla storia e all'opera d'arte, che allontanò la sperimentazione espositiva e artistica, contraddistinse le edizioni tematiche del decennio, *Arte come Arte* (1982), *Arte e Arti-Attualità e Storia* (1984), *Arte e scienza* (1986). Le edizioni del 1984 e 1986, guidate dal direttore delle arti visive Maurizio Calvesi, furono caratterizzate da una compresenza di arte antica e contemporanea e una ricercata contaminazione di saperi²⁴⁵.

Se da una parte le edizioni della Biennale degli anni Ottanta risultarono come una risposta alla stagione contestativa degli anni Settanta, favorendo il recupero della pittura e del manufatto artistico tradizionale²⁴⁶, dall'altra la nascita della sezione *Aperto*²⁴⁷ nel 1980, ideata da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann per la trentanovesima edizione, allestita negli ex Magazzini del Sale alle Zattere²⁴⁸, rifletteva uno dei momenti più innovativi di questa stagione. La biennale, con *Aperto*, dedicava uno spazio ai giovani artisti emergenti, volto a registrare le nuove tendenze artistiche²⁴⁹ del panorama internazionale all'insegna di un pluralismo linguistico libero «da ogni sorta di ideologia»²⁵⁰. Sebbene *Aperto '80* venisse per lo più ricordata come una mostra di pittura, l'impianto voluto dai due curatori era orientato alla multidisciplinarietà, senza la presenza di un orientamento predominante²⁵¹: tra i trentanove artisti presenti, alcuni di loro, anche se in minoranza, facevano uso di *medium* alternativi alla pittura, tra cui il video e

²⁴⁵ M. CALVESI (a cura di) 1980. *La prima Biennale di Architettura e il Post-moderno*, in *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, op. cit., p. 313.

²⁴⁶ M. V. MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, op. cit., p. V.

²⁴⁷ A. B. OLIVA, HARALD SZEEMANN (a cura di), 1980. *La prima Biennale di Architettura e il Post-moderno*, in *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, op. cit., p. 312.

²⁴⁸ SABINA LAURA DE STEFANO, *Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia (1990)*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 214.

²⁴⁹ A. B. OLIVA, H. SZEEMANN (a cura di), 1980. *La prima Biennale di Architettura e il Post-moderno*, in *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, op. cit., p. 312.

²⁵⁰ A. B. OLIVA, H. SZEEMANN (a cura di), *Aperto '80*, in GIANFRANCO DOGLIANI, TERESA RICASOLI (a cura di), *Arti Visive '80*, catalogo generale della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 1980), Electa, Milano 1980, p. 49.

²⁵¹ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l'esposizione come piattaforma*, [tesi di dottorato], Università Ca' Foscari Venezia, Venezia A.A. 2012-2013, p. 29.

la fotografia. Tra gli esempi si ricordano Ulrike Ottinger e Friederike Pezold, che presentarono i loro video, e Ingeborg Lüscher, allora moglie di Szeemann, la quale espose un'installazione basata su fotografie montate su fondo dipinto²⁵².

L'eclettismo di molti artisti, che integravano nelle loro installazioni materiali e dispositivi eterogenei, garantivano una molteplicità di linguaggi e grande varietà delle pratiche espositive²⁵³. La sezione *Aperto* venne riproposta fino all'edizione della Biennale di Venezia del 1993²⁵⁴, l'ultima ad ospitare la sezione dedicata ai giovani artisti, che era ormai divenuta una degli spazi più vitali della Biennale²⁵⁵. La quarantacinquesima edizione della Biennale del 1993, intitolata *Punti cardinali dell'arte* e diretta da Achille Bonito Oliva, che ne aveva fatto l'esempio più compiuto della formula tematica inaugurata nel 1976²⁵⁶. La Biennale di Bonito Oliva fu la prima ad incarnare il rinnovamento, portato dalla caduta di vecchi confini e l'avvento della globalizzazione, inaugurando una svolta nel fare espositivo degli anni Novanta²⁵⁷. In quella stessa edizione, *Aperto '93 - Emergenza / Emergency*, allestita alle Corderie dell'Arsenale, rappresentò l'espressione più matura della sezione: come osserva Clarissa Ricci, le mostre del 1988 e del 1990 avevano segnato la svolta nell'affermazione di *Aperto* quale mostra di rilievo internazionale, ma fu l'edizione del 1993 «a segnarne in modo duraturo l'intera sfera dell'arte contemporanea»²⁵⁸. Tra gli artisti presenti in *Aperto '93* figuravano fotografi che avrebbero segnato il decennio successivo, come Laura Aguilar, Henry Bond, Andres Serrano, Steven

²⁵² C. RICCI, *Aperto | 1980 - 1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 68.

²⁵³ *Ivi*, p. 69.

²⁵⁴ *Ivi*, pp. 238-239.

²⁵⁵ SABINA LAURA DE STEFANO, *Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia (1990)*, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 214.

²⁵⁶ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 179.

²⁵⁷ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003*, op. cit., p. 29.

²⁵⁸ C. RICCI, *Aperto | 1980 - 1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 193.

Pippin, la cui presenza testimoniava come la fotografia fosse ormai un linguaggio pienamente integrato nel sistema espositivo della Biennale, accolto come pratica artistica tra le altre²⁵⁹. È chiaro, come la presenza della fotografia alla Biennale si fece progressivamente più sistematica, riflettendo il processo di legittimazione istituzionale che aveva preso avvio nei decenni precedenti e che avrebbe trovato un momento di sintesi significativo nell'edizione del 1995, con la mostra *L'io e il suo doppio* curata da Italo Zannier. Il 1995 si configura dunque come un anno di transizione e di sintesi per la storia della fotografia alla Biennale: mentre la sezione *Aperto* veniva definitivamente assorbita nella struttura generale della mostra²⁶⁰, la rassegna veneziana ospitava per la prima volta una mostra interamente dedicata alla fotografia come pratica artistica autonoma, dotata di una propria storia e di un proprio statuto critico. *L'io e il suo doppio*, curata da Italo Zannier nell'Ala Pastor del Padiglione Italia, non fu soltanto una mostra, ma rappresentò il momento in cui la Biennale riconobbe formalmente che la fotografia aveva già una propria storia e un proprio statuto artistico.

L'esposizione si collocava al termine di un percorso lungo decenni: dalla Biennale del 1968, in cui la fotografia aveva fatto il suo primo timido ingresso, fino alla piena legittimazione istituzionale che la mostra di Zannier avrebbe rappresentato.

Nel 1995 il *medium* non era più un documento dell'arte, né uno strumento di un'operazione concettuale, né una presenza secondaria in una grande rassegna multidisciplinare, bensì veniva esposta la fotografia stessa, come opera d'arte, con la sua storia, le sue pratiche e i suoi autori.

²⁵⁹ *Ivi*, pp. 262-263.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 238-239.

CAPITOLO 3

IL CENTENARIO: LA XLVI BIENNALE DI VENEZIA DEL 1995

3.1 Il contesto istituzionale: verso il centenario

Il 1995 fu un anno di grande rilevanza storica per la Biennale di Venezia, poiché la quarantesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte coincise con il centesimo anniversario della fondazione dell'istituzione, avvenuta nel 1895.

La XLVI Esposizione Internazionale d'Arte si preannuncia come un grande e memorabile evento così come richiede lo storico anniversario dei suoi straordinari cento anni di vita. La Biennale si appresta a festeggiarlo con l'impegno e lo stile che l'hanno sempre contraddistinta in tutte le sue edizioni e che l'hanno via via imposta all'attenzione internazionale del mondo della cultura²⁶¹.

La preparazione di questa edizione iniziò già diversi anni prima; già nel 1992 vennero organizzati infatti conferenze e colloqui in vista del centenario, al fine di fornire strumenti moderni ed efficaci all'istituzione. Venne costituita una commissione consiliare della Biennale che aveva l'obiettivo di elaborare le finalità e il programma per il Centenario²⁶², e nel gennaio-febbraio del 1994, per volontà del Presidente Gian Luigi Rondi, furono indette delle giornate di studio intitolate *Quale Biennale dopo 100 anni?*

²⁶¹ GIAN LUIGI RONDÌ (a cura di), *Introduzione*, in JEAN CLAIR, GIANDOMENICO ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno-15 ottobre 1995), Marsilio, Venezia 1995.

²⁶² C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 29.

Identità, prospettive, riforma; ovvero, sei giorni dedicati al progetto di stesura di un nuovo quadro completo dell'istituzione²⁶³.

L'11 marzo 1994 venne convocata la XIX Riunione del Consiglio Direttivo, che mise al centro del dibattito la questione dei direttori delle cinque discipline istituzionali (Arti Visive, Cinema, Musica, Teatro e Architettura). Si discusse molto sulla scelta del direttore delle Arti Visive, in quanto vi era la «necessità di far riacquisire all'ente la capacità [...] di essere nuovamente punto di riferimento del largo pubblico internazionale, interessato ai settori culturali di competenza dell'ente, oltre che degli stessi operatori di questi settori»²⁶⁴. Tra le numerose candidature per il settore Arti Visive, i favoriti risultavano i due italiani Achille Bonito Oliva e Gillo Dorfles e i due stranieri Jean Clair e Harald Szeemann. La presenza di candidati stranieri rappresentava di per sé un'importante novità²⁶⁵, in quanto il vecchio statuto di epoca fascista, non consentiva di nominare come direttore di una sezione una persona di cittadinanza non italiana²⁶⁶. Dopo due votazioni, con quattro voti in più rispetto a Bonito Oliva, fu nominato come direttore del settore Arti Visive il critico francese Jean Clair, mentre per il settore Architettura venne eletto l'architetto austriaco Hans Hollein²⁶⁷, e infine al regista spagnolo Luis Pasqual fu affidata la direzione del settore Teatro²⁶⁸.

Clair, alla richiesta di assumere l'incarico, risultò inizialmente esitante, accettò la nomina solo in seguito a ripetute insistenze, il 19 marzo, definendola una vera e propria “corsa contro il tempo”. In un'intervista

²⁶³ *Ivi*, pp. 132-133.

²⁶⁴ Verbalì XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 15, in *La Biennale di Venezia*, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (d'ora in poi ASAC), Fondo Storico (d'ora in poi F.S.), Organi di Gestione, busta n. 132.

²⁶⁵ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 133; cfr. E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia. 1895-1995, Cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano 1995, p. 88.

²⁶⁶ LAURA BARBIANI, in Verbalì XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 15, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S., Organi di Gestione, busta n. 132.

²⁶⁷ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 139.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 134.

rilasciata in quei giorni, ricordava così le circostanze che avevano preceduto la sua nomina:

Tutto è cominciato con una telefonata, mi ha chiamato [...] Rondi [...] per chiedermi di accettare l'incarico. Come ha reagito? Con no, no, no. E poi? Sono stato bombardato di fax e telefonate per otto giorni. Dicevano che erano stanchi di polemiche, proteste e pressioni e che io ero al di sopra delle parti. Alla fine ho accettato²⁶⁹.

In un'altra occasione, intervistato da Guicciardini, Clair precisava le condizioni del suo accordo:

Il progetto di realizzare due mostre per la Biennale in 14 mesi rappresenta una scommessa quasi stravagante. Accetterò questo incarico solo se otterrò i mezzi tecnici, finanziari e il personale sufficienti per assolverlo in modo soddisfacente²⁷⁰.

La notizia della nomina fu accolta positivamente dalla stampa italiana, soprattutto in virtù della posizione *super partes* del critico francese, anche se fin dall'inizio vennero sottolineate le sue istanze critiche nei confronti della modernità, note in Italia per la traduzione del suo saggio degli anni Ottanta *Critica della modernità*²⁷¹.

²⁶⁹ J. CLAIR, intervista in "Il Corriere della Sera", 10 gennaio 1995, p. 25.

²⁷⁰ J. CLAIR, intervista in "La Repubblica", 18 marzo 1994.

²⁷¹ C. RICCI, *La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 135. Cfr. JEAN CLAIR, *Critica della modernità*, op. cit.

3.2 Jean Clair: il curatore e la sua visione critica

Jean Clair - critico, storico dell'arte e direttore del Musée Picasso di Parigi - era un direttore con, come osservava un cronista all'epoca della sua nomina, «idee e amori forti». Amore per la pittura, soprattutto quando rappresenta l'uomo, ma anche per il cinema e «per la fotografia degli inizi, quando le tre arti non si erano ancora troppo distinte, il ceppo restava unico e l'interdisciplinarietà non era un'operazione a posteriori»²⁷².

La sua figura portava alla Biennale una prospettiva diversa rispetto ai modelli curatoriali che vi erano succeduti negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta. Il suo approccio risultava critico e radicale nei confronti dell'avanguardia, in favore di un'attenzione maggiore verso la figura umana, il volto e il corpo, considerate categorie fondamentali della storia dell'arte moderna.

Fin dalla proposta presentata al Consiglio dell'aprile 1994, Clair dichiarò apertamente che non era sua intenzione «intraprendere una commemorazione o una retrospettiva delle Biennali», poiché «sarebbe un lavoro da archeologo che supererebbe di gran lunga i tempi ed i mezzi a disposizione. E d'altronde non [...] avrebbe una qualche utilità»²⁷³.

Pare quindi più importante prendere l'occasione di questo centenario, [...] per tentare una riflessione, una retrospezione, una rivisitazione di ciò che chiamiamo l'Arte moderna, e cioè quello strano capitolo della storia delle forme sufficientemente distinto da tutti quelli che l'hanno preceduto da far sì che gli si consacrino musei distinti. Nei 12 Mesi che ci separano dall'apertura, è fuor di questione di trattare un tema troppo vasto, troppo generoso, che miri ad una qualche Storia Universale, a qualche enciclopedismo senza

²⁷² J. CLAIR, intervista in "Cultura", 9 aprile 1994, p. 4.

²⁷³ J. CLAIR, Programma della mostra storica *Identità e Alterità*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. Arti Visive (d'ora in poi A.V.), busta n. 580.

frontiere. Il mio intento è quello di produrre una mostra leggibile dal più gran numero di gente, così come dalla piccola élite che fa professione dell'Arte contemporanea.²⁷⁴

Secondo Clair, una storia unitaria della Biennale non esisteva²⁷⁵: «La Biennale è stata il punto di incontro di numerose storie, ma non sono certo che abbia, essa stessa, una Storia», avendo mostrato di tutto, «dalla pittura più accademica a un'arte più estremista e provocatrice, e sino alla sua stessa negazione».²⁷⁶

In un'intervista del 9 aprile 1994, Clair espose con chiarezza la propria posizione rispetto al centenario. Alla domanda su cosa intendesse accogliere e cosa scartare del dibattito precedente sulla celebrazione, rispose:

Mi sarebbe parsa noiosissima un'idea enciclopedica, da storia universale. Del resto la storia della Biennale non c'è, ci sono molte storie, senza un filo conduttore coerente. Bisognava trovare un punto di vista molto particolare per la rivisitazione degli ultimi cento anni. E mi ha colpito una coincidenza: la Biennale nasce contemporaneamente alla carta d'identità. La fotografia diventa misura matematica del viso umano²⁷⁷.

Era questa intuizione - la simultaneità tra la nascita della Biennale e l'introduzione della fotografia d'identità - a costituire il nucleo generativo dell'intero progetto curatoriale. Alla critica del suo predecessore Achille Bonito Oliva, che dubitava che Clair volesse documentare lo stato dell'arte contemporanea, il curatore francese rispose: «Non si può essere al tempo stesso storico e cronista, impegnato nel presente e avere al tempo stesso la

²⁷⁴ *Ibidem*

²⁷⁵ J. CLAIR, *Un direttore obbligato al record: Ho 14 mesi per esporre 100 anni*, in "Il Giornale dell'Arte Vernissage", aprile 1994, p. 2 in C. RICCI, *La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 135.

²⁷⁶ J. CLAIR, Programma della mostra storica *Identità e Alterità*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

²⁷⁷ J. CLAIR, intervista in "Cultura", 9 aprile 1994, p. 4.

distanza critica. Io non pretendo di ergermi a giudice del presente, aspiro, al massimo, a fare lo storico»²⁷⁸; secondo questa distinzione, Clair affermava: «non sono un cronista dell'oggi, ma uno storico»²⁷⁹.

Nell'introduzione al catalogo della quarantaseiesima edizione, Clair riconobbe apertamente le difficoltà del compito assegnatogli, sottolineando come la sua condizione di straniero rendesse particolarmente «delicata la missione di scrivere una pagina prestigiosa della storia d'Italia, quando tanti ottimi critici e storici di questo paese avrebbero potuto, in mia vece, scriverla molto meglio e con maggior calma di quanto non abbia potuto fare»²⁸⁰.

Invece di tentare l'impossibile «Biennale delle Biennali»²⁸¹ - una retrospettiva dei capolavori delle cento edizioni precedenti - Clair preferì interrogarsi sul significato dei cento anni di arte moderna, scegliendo un filo conduttore tematico invece di un criterio celebrativo.

Il critico francese osservava come l'ultimo decennio avesse assistito alla «disfatta di tutte le utopie e di tutte le ideologie di cui si è nutrito il Novecento»²⁸² - in politica, in economia, nella ricerca medica - ma come un solo ambito fosse rimasto impermeabile a questa revisione critica: quello delle arti visive. Come scriveva nel catalogo:

Il decennio che ha osato sottoporre a critica tutte le avanguardie - politiche, filosofiche, tecnologiche - non ha osato affrontare la doxa dell'avanguardia. Che esista un'avanguardia, e che sia questa la pietra di paragone della creazione artistica, è un credo

²⁷⁸ J. CLAIR, intervista in "Cultura", 9 aprile 1994, p. 4.

²⁷⁹ LIDIA PANZERI, *La Biennale cambia faccia e chiude*, in "Il Giornale dell'arte", maggio 1994, p. 6, in C. RICCI, *La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 136.

²⁸⁰ J. CLAIR, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

²⁸¹ J. CLAIR, *Presentazione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 2.

²⁸² J. CLAIR, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

che nessuno osa contestare. [...] L'ambito delle arti visive è l'unico che, a cent'anni dalla sua costituzione, non abbia ancora sottoposto a critica sé stesso²⁸³.

Da questa analisi emergeva la domanda provocatoria: «E se il Novecento fosse stato, più di ogni altro, il secolo dell'autoritratto e non già dell'arte astratta?»²⁸⁴ In un'intervista al Gazzettino del gennaio 1995, Clair precisava la sua linea guida: «No alla glorificazione»; il critico non puntava a una mostra celebrativa, bensì desiderava organizzare un'esposizione capace di «porre problemi e motivi di riflessione», con la certezza che sarebbe stata «una mostra con la quale fare i conti storicamente»²⁸⁵.

3.3 La struttura espositiva

La XLVI edizione della Biennale d'Arte di Venezia, ebbe luogo dall' 11 giugno al 15 ottobre 1995²⁸⁶, con presidente Gian Luigi Rondi - critico cinematografico che aveva assunto l'incarico già nel 1993 - e segretario generale Raffaello Martelli²⁸⁷. Fu lo stesso Clair a proporre le figure per comporre la commissione di esperti, formata il 27 maggio 1994, dal Consiglio Direttivo²⁸⁸, e composta da Gabriella Belli, Hans Belting, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles e Giulio Macchi²⁸⁹. Questa decisione aveva

²⁸³ *Ibidem*

²⁸⁴ *Ibidem*

²⁸⁵ J. CLAIR, intervista in "Il Gazzettino", 31 gennaio 1995, p. 17.

²⁸⁶ ADRIANO DONAGGIO, Prot. n. 4416/94-US, Venezia 28 ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

²⁸⁷ J. CLAIR, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

²⁸⁸ Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 635.

²⁸⁹ J. CLAIR, *Presentazione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 3.

lo scopo sia di rendere omaggio ai direttori delle Biennali precedenti, sia di coinvolgere storici dell'arte italiani e stranieri²⁹⁰.

Durante la riunione del 28 aprile 1995, era stata nominata la giuria internazionale, la quale era composta da Robert Hughes (Stati Uniti), Wenzel Jacob (Germania), Thomas Llorens (Spagna), Arturo Carlo Quintavalle (Italia) e Shuji Takashina (Giappone)²⁹¹.

Il programma dell'edizione del centenario, comunicato ufficialmente già nel mese di luglio 1994, risultava complesso e prevedeva numerose manifestazioni. Accanto all'Esposizione Internazionale d'Arte diretta da Clair, si tennero la 6^a Mostra Internazionale di Architettura diretta da Hans Hollein all'Arsenale, il Festival della Musica Contemporanea diretto da Mario Messinis, la 52^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica diretta da Gillo Pontecorvo e il Festival del Teatro curato da Luis Pasqual²⁹².

La 46^a Esposizione Internazionale d'Arte, diretta da Jean Clair, che si svolgerà da giugno a ottobre nella sede storica dei Giardini di Castello e in altri luoghi di Venezia, e che conterrà, oltre alla grande, tradizionale mostra d'arte contemporanea, anche una mostra storica celebrativa sugli ultimi 100 anni d'arte di grande rilievo culturale, dal titolo "Identità/Alterità", unica per l'importanza tematica e per il numero e la qualità delle opere prescelte [...] ²⁹³

Contemporaneamente, ed in stretta connessione con la Mostra Internazionale d'Arte, avrà luogo anche la VI Esposizione Internazionale di Architettura, diretta da Hans Hollein, imperniata sul tema degli Sconfinamenti²⁹⁴.

²⁹⁰ Deliberazione consiliare n. 460, 13 gennaio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., Organi di Gestione, busta n. 143.

²⁹¹ Deliberazione consiliare n. 530, 28 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

²⁹² G. L. RONDÌ, Protocollo n. 5931/P, 25 luglio 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 639.

²⁹³ *Ibidem*

²⁹⁴ A. DONAGGIO, Prot. n. 4416/94-US, 28 ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

L'evento della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte, in particolare, era strutturato in più manifestazioni e tre grandi mostre storiche: *Identità e Alterità*, *Venezia e la Biennale: per una storia del gusto* e *L'io e il suo doppio: cento anni di ritratto fotografico in Italia*. Ciascuna di esse era situata in diverse aree della città, quali Palazzo Grassi, i Giardini di Castello, Museo Correr, Palazzo Ducale e la Galleria Internazionale d'Arte Moderna a Ca' Pesaro²⁹⁵.

La mostra principale del Centenario *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895-1995*, ideata e curata da Jean Clair²⁹⁶, venne allestita in tre sedi diverse²⁹⁷, Palazzo Grassi²⁹⁸, il Padiglione Centrale ai Giardini e il Museo Correr. Clair era riuscito a ottenere dal Comune di Venezia, tramite l'Assessore alla Cultura Gianfranco Mossetto, la disponibilità del Museo Correr «per espandere una parte della mostra *Identità e alterità*»²⁹⁹ e «per ragioni di organicità e di tipologia espositiva», mentre il resto trovava «adeguata collocazione nel Padiglione Italia, fianco a fianco con la sezione degli artisti italiani contemporanei e le altre rassegne espositive»³⁰⁰. Questa organizzazione è testimoniata da una lettera della Biennale inviata al Comune di Venezia, datata 12 maggio 1995, in cui venivano esposti i problemi ancora aperti relativi agli spazi espositivi e si confermava l'inaugurazione per l'11 giugno³⁰¹. Per la prima volta nella storia della

²⁹⁵ G. L. RONDÌ (a cura di), *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ *Ibidem*

²⁹⁸ DARIO VENTIMIGLIA, Prot. n. 1900, 21 luglio 1994, programmazione centenario, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S. A.V., busta n. 639.

²⁹⁹ Lettera congiunta La Biennale di Venezia-Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura, Ca' Giustinian, Venezia, 12 maggio 1995, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

³⁰⁰ *Ibidem*

³⁰¹ *Ibidem*

Biennale, inoltre, fu consentito ai paesi privi di padiglioni propri, di esporre in sedi esterne ai Giardini, estendendo le partecipazioni attraverso la città³⁰². In parallelo alla mostra *Identità e Alterità*, il Comune di Venezia - in collaborazione con la Biennale - allestiva, nel Palazzo Ducale e nella Galleria Internazionale d'Arte Moderna a Ca' Pesaro, la rassegna *Venezia e la Biennale: per una storia del gusto*, curata da Giandomenico Romanelli, direttore dei Musei Civici veneziani³⁰³. Come spiegava Romanelli in un'intervista al Gazzettino del febbraio 1995, la mostra intendeva essere «un omaggio alla storia della Biennale» che ne rispecchiasse «l'evoluzione e gli aggiustamenti critici, il gusto»³⁰⁴; nel comitato scientifico figurava lo stesso Jean Clair. Nel Palazzo Ducale la rassegna si presentava come «una storia dell'arte italiana del secolo», mentre a Ca' Pesaro venivano esposte le cosiddette arti applicate - vetro³⁰⁵, merletti, ceramiche³⁰⁶. Infine, nei Giardini, il Padiglione centrale "Italia", in sintonia con il tema centrale della Biennale, e della sua mostra più importante, ospitava una grande esposizione fotografica, tratta dagli Archivi dei Fratelli Alinari e curata da Italo Zannier, *L'io e il suo doppio: cento anni di ritratto fotografico in Italia*³⁰⁷ - presa in esame nel capitolo successivo.

Sul piano espositivo, una delle scelte più significative e discusse del Centenario fu la rinuncia definitiva alla sezione *Aperto*, che aveva accompagnato le edizioni dal 1980 al 1993³⁰⁸, «poiché l'ultima esperienza si

³⁰² Regolamento 46. *Esposizione Internazionale D'arte*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 635.

³⁰³ Programma Generale, 46. *Esposizione Internazionale D'arte*, 27 marzo 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³⁰⁴ G. ROMANELLI, intervista in "Gazzettino", 6 febbraio 1995, p. 13.

³⁰⁵ MASSIMO CACCIARI, prot. N. 3036/P, 4 maggio 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 639.

³⁰⁶ G. ROMANELLI, intervista in "Gazzettino", 6 febbraio 1995, p. 13.

³⁰⁷ G. L. RONDÌ (a cura di), *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

³⁰⁸ C. RICCI, *Aperto 1980-1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 229-238.

era dimostrata troppo distante dal suo modo - abbastanza tradizionalista - d'intendere l'arte contemporanea»³⁰⁹.

Clair ne spiegò le ragioni in più occasioni: da un lato, il parere che le ultime due edizioni di *Aperto* si fossero «rivelate delle catastrofi»³¹⁰; dall'altro, l'impossibilità logistica di gestire contemporaneamente la Biennale di Architettura alle Corderie e una grande mostra storica a Palazzo Grassi³¹¹. Come Clair stesso dichiarò in un'intervista dell'aprile 1994, la sua preferenza era quella di «assemblare piuttosto che disperdere»³¹², concentrando le energie su un progetto storico e tematico unitario³¹³.

Aperto non ci sarà per due ragioni: la prima è che mentre all'inizio era stata una trovata fantastica, le due ultime edizioni, secondo il mio punto di vista, si sono rivelate delle catastrofi; inoltre le condizioni per accogliere le opere in questo spazio non sono le migliori. Le corderie sono uno spazio molto particolare, e ci sono degli artisti, molto diversi da quelli presentati nelle ultime edizioni, che vogliono esporre in un museo, non in queste condizioni disagiate. Per questo *Aperto* ha creato "un certo tipo" di arte che va bene in questo luogo, ma trovo un'ingiustizia non poter accogliere altri che necessitano di spazi più neutri; [...] La seconda ragione è la concomitanza con la Biennale di Architettura, per cui per ragioni logistiche, non potevamo avere sia lo spazio dei Giardini che quello delle Corderie. Non si può fare tutto: una mostra storica di quattrocento capolavori a Palazzo Grassi, una mostra di architettura, *Aperto*... e tutto questo in fretta e senza avere il tempo di pensare e scegliere. Preferisco concentrarmi su alcuni punti molto precisi, 'forti', e cercare di fare bene quelli.³¹⁴

³⁰⁹ Cit. MARILENA VECCO, *La Biennale di Venezia - Documenta di Kassel: Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Angeli, Milano 2002, p. 34, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 260.

³¹⁰ Cit. J. CLAIR in ROBERTO PINTO, *Centenario tra "nuove forme" e tradizione*, in "Flash Art", febbraio-marzo 1995, vol. XXVIII, n. 190, p. 42.

³¹¹ *Ibidem*; Cfr. C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 140.

³¹² J. CLAIR, intervista in "Cultura", 9 aprile 1994, p. 4.

³¹³ C. RICCI, *Aperto 1980-1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 229-238.

³¹⁴ J. CLAIR in ROBERTO PINTO, *Centenario tra "nuove forme" e tradizione*, in "Flash Art", febbraio-marzo 1995, vol. XXVIII, n. 190, p. 42.

3.4 Il tema: *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895-1995*

In occasione della XLVI Esposizione d'Arte la Biennale festeggerà il suo Centenario (la prima Esposizione d'Arte della Città di Venezia ebbe luogo nel 1895) con una mostra storica dedicata al tema *Identità/Alterità*³¹⁵.

La mostra *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895-1995* si configurava come «una grande rassegna storica, in grado di ripercorrere le tappe principali dell'arte di questo secolo»³¹⁶. Il filo conduttore - «quello che indaga le relazioni tra il sé e l'altro da sé» - era considerato un «tema cruciale di questo nostro secolo, che ha investito tutte le correnti e i movimenti artistici»³¹⁷.

L'esposizione prendeva quindi in esame il periodo compreso tra il 1895, anno in cui venne fondata la biennale, e il 1995, anno coincidente con il centenario, attraverso il tema della rappresentazione del corpo e del volto umano. Ogni sezione delle nove che componevano l'intera rassegna trovava posto in sedi differenti: a Palazzo Grassi vennero allestite *Ritratti di gruppo, Il Positivismo 1895-1905, L'incoerenza delle avanguardie, Verso l'uomo nuovo? 1915-1930, Arti totalitarie e arti degenerate 1930-1945, Il dopoguerra 1945-1962, Ritorno al corpo 1962-1985; Il corpo reale e virtuale 1985-1995* al Museo Correr; e infine *Impronte del corpo e della mente*, al Padiglione centrale ("Italia"), nei Giardini³¹⁸.

³¹⁵ A. DONAGGIO, Prot. n. 4416/94-US, 28 ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³¹⁶ J. CLAIR, *Presentazione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 2.

³¹⁷ *Ibidem*

³¹⁸ Cfr. M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 11 giugno-15 ottobre 1995), Marsilio, Venezia 1995.

La mostra presentava opere di artisti di epoche, nazionalità e tendenze diverse, accomunati dall'interesse comune per la figura umana, proprio per mostrare le modalità in cui il Novecento aveva pensato e rappresentato l'umano, il corpo, l'identità individuale e collettiva. Clair sosteneva che «porre il problema del corpo e del volto, in questo scorcio di secolo ossessionato dal sesso, dalla malattia e dalla morte fosse «uno dei possibili fili conduttori di questa riflessione»³¹⁹: il corpo non considerato come oggetto estetico, ma come luogo di domande sull'identità, sulla malattia, sulla morte, sull'alterità.

Il progetto di *Identità e Alterità* non nasceva dal nulla; Clair, infatti, lo presentava come il naturale sviluppo e prolungamento della grande mostra allestita al Grand Palais di Parigi nell'inverno precedente, *L'âme au corps*, che indagava le relazioni fra le arti e le scienze dalla fine dei Lumi all'inizio del Novecento³²⁰. Quella mostra si era conclusa con una frase di Antonin Artaud, scritta nel 1947 dopo la Seconda Guerra Mondiale, che Clair fece diventare la domanda-guida dell'intera Biennale veneziana:

Il viso umano non ha ancora trovato il suo volto. Dopo mille e mill'anni che soffre e respira, il viso dell'uomo è ancora un campo di rovine³²¹.

Era questa la domanda che Clair teneva a mente: «Perché, nell'arte moderna, da un secolo, dalla sua nascita ad oggi, questa ricerca incessante, ansiosa, disperata del volto nel viso umano?»³²². Il programma ufficiale della mostra,

³¹⁹ J. CLAIR, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

³²⁰ J. CLAIR, Programma della mostra storica *Identità e Alterità*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³²¹ *Ibidem*

³²² *Ibidem*

conservato all'ASAC, illustra il progetto intellettuale che ne stava alla base. Come scriveva Clair nel documento programmatico:

Un motivo, quasi unico, ossessivo, dominerà questa esposizione: il corpo umano e più precisamente il volto. Una stessa questione, semplice, ma che si pone con tanta insistenza alla maggioranza degli attori della modernità: il nudo è la sfida più grande che si offre a un pittore. Perché, da Cézanne a Francis Bacon, da Klimt a Lucian Freud, è diventato tanto difficile rappresentare la singolarità di un corpo quando tutta l'arte precedente se n'accomodava facilmente, con tanta gioia?³²³

La struttura dell'esposizione si articolava attorno a due assi fondamentali³²⁴, il primo era di natura storica e partiva da una coincidenza simbolica. Gli anni attorno al 1895 erano gli stessi in cui si introdusse nelle società europee la pratica della fotografia d'identità e della carta d'identità. In quegli anni l'antropologia era la scienza che guidava la rappresentazione del corpo umano: «al seguito di Broca e Bertillon in Francia, di Lombroso in Italia, di Quételet in Belgio, la misura metrica si applica ormai all'insieme del corpo umano e in particolare al viso»³²⁵. Le antiche proporzioni che avevano guidato gli artisti - la "callimetria" - lasciavano il posto a una "antropometria", una scienza della misurazione del corpo che pretendeva di fondare non solo l'identità civile ma anche quella morale, intellettuale e giudiziaria³²⁶.

Il 1906 era l'anno in cui il neurologo Richer pubblicava il suo *Traité d'anatomie scientifique*, destinato a influenzare le accademie europee e poi a fornire le immagini dei «potenti atleti o di prosperose nutrici»³²⁷ dei regimi

³²³ *Ibidem*

³²⁴ J. CLAIR, Sinossi dell'esposizione (provvisoria), in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³²⁵ *Ivi*, p. 2.

³²⁶ *Ibidem*

³²⁷ *Ibidem*

totalitari degli anni Trenta; ma era anche l'anno in cui Picasso iniziava a lavorare alle *Demoiselles d'Avignon*, tentando di fondare un nuovo canone del corpo umano al di fuori delle norme stabilite³²⁸. Il primo asse della mostra ricostruiva quindi la storia incrociata di arte e scienza, mostrando come i grandi artisti del Novecento si fossero confrontati - attraverso la resistenza, la trasgressione o la riformulazione - con il problema della rappresentazione del corpo nell'era della sua "numerizzazione"³²⁹.

La fine del Novecento poneva poi il problema dell'identità in termini radicalmente nuovi: di fronte ai progressi della genetica e dell'immagine digitale, «che cosa rimane della personalità morale e giuridica dell'individuo davanti ai processi della biologia, allorché la biologia stessa è in grado di clonare le cellule umane?»³³⁰. I ritratti, i visi, le effigi umane potevano essere riprodotte, clonate, manipolate digitalmente: la minaccia al *principium individuationis* che aveva sempre guidato l'arte ora proveniva dalla tecnologia stessa³³¹. Come notava Clair, era urgente interrogarsi su «quei ritratti, di quei visi, di quelle effigi umane che, una volta numerizzate, possono essere riprodotte, clonate identicamente, ma soprattutto manipolate in modo da farle riapparire in situazioni che non hanno mai conosciuto, in luoghi che non hanno mai penetrato»³³².

Il secondo asse dell'esposizione era di natura geografica, e traeva ispirazione dalla posizione stessa di Venezia. Come scriveva Clair nel programma:

Venezia: città crocevia fra le influenze di Bisanzio e la tradizione cattolica romana, città dove si confrontano e si surriscaldano le querelles sull'iconofilia e sull'iconoclastia [...]

³²⁸ *Ibidem*

³²⁹ J. CLAIR, Programma della mostra storica *Identità e Alterità*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³³⁰ J. CLAIR, Sinossi dell'esposizione (provvisoria), in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580, p. 3.

³³¹ *Ivi*, p. 4.

³³² *Ivi*, p. 3.

fra la tradizione di Atene e quella di Gerusalemme, per riprendere le parole di Léon Chestov³³³.

Questo secondo asse portava nella mostra gli artisti «per i quali la scelta fra il figurativismo e l'astrazione non è stata solo un problema di ordine formale ed estetico, ma anche metafisico e morale»³³⁴: Malevitch, Jawlensky, Kandinsky, capaci di reintrodurre la tradizione bizantina nella modernità occidentale; ma anche l'ultimo Pollock, quello dei *Visi*, e Fontana, Giacometti, De Kooning³³⁵.

In un'intervista al Gazzettino del gennaio 1995, alla domanda su eventuali sorprese nella mostra, Clair rispose citando il caso di Louis Corinth, «un dimenticato della storia dell'arte»³³⁶ di cui sarebbero stati esposti cinque autoritratti e un grande nudo, confermando come il progetto mirasse a restituire dignità critica a correnti e artisti che la narrazione modernista dominante aveva marginalizzato, e a riportare al centro del discorso storico-artistico la figurazione, il ritratto, l'indagine sul volto umano³³⁷.

La mostra non si limitava a esporre opere d'arte ma era concepita «di essenza pluridisciplinare»³³⁸: la fotografia e il cinema erano «naturalmente presenti», dapprima come strumenti di indagine delle fisionomie, delle passioni, delle malattie, e poi come «strumenti ormai privilegiati per gli artisti in quella ricerca sul corpo che conducono da almeno dieci anni»³³⁹. Clair non considerava «la mostra di Arte contemporanea ai Giardini come qualcosa di distinto dalla mostra storica», ma anzi rappresentava «il suo sviluppo logico,

³³³ *Ivi*, p. 4.

³³⁴ *Ivi*, p. 5.

³³⁵ *Ibidem*

³³⁶ J. CLAIR, Intervista in "Il Gazzettino", 31 gennaio 1995, p. 17.

³³⁷ *Ibidem*

³³⁸ J. CLAIR, Programma della mostra storica *Identità e Alterità*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³³⁹ *Ibidem*

il suo prolungamento, la sua apertura verso il presente»³⁴⁰: un *continuum* tra storia e attualità, tenuto insieme dal filo conduttore del corpo, del volto, dell'identità.

L'impianto teorico dell'intera esposizione trovava il suo nucleo argomentativo nel saggio introduttivo di Clair, *L'anatomia impossibile 1895-1995*, posto in apertura del catalogo generale³⁴¹. Il critico francese metteva in evidenza la coincidenza cronologica fra la nascita della Biennale e la presentazione del cinematografo dei Fratelli Lumière, avvenuta il 22 marzo 1895, appena un mese prima dell'inaugurazione della prima Esposizione veneziana³⁴². Secondo Clair quindi la Biennale era nata nel preciso momento in cui si inaugurava un nuovo regime delle immagini, fondato sulla riproducibilità tecnica, sulla labilità e sostituibilità, che Walter Benjamin avrebbe più tardi descritto come perdita dell'*aura*³⁴³.

Come se il giorno in cui un corpo, che fino a quel momento se ne rimaneva fisso, ha cominciato a tremolare sullo schermo, fosse stata per sempre turbata la tranquillità dell'immagine, come se allo sguardo non fosse più dato di trovare riposo in essa, come se qualcosa, che un tempo era il paradiso dei quadri, si fosse allontanato per sempre da noi. Questo qualcosa Walter Benjamin lo chiamava *aura*. Allo splendore singolare e interiore dell'opera unica si sostituiscono lo sfarfallio e l'abbacinamento di un'immagine che ci viene sottratta ventiquattro volte al secondo³⁴⁴.

Il Novecento appariva dunque come il secolo in cui la conoscenza del corpo umano veniva trasformata da una serie di dispositivi tecnico-scientifici -

³⁴⁰ *Ibidem*

³⁴¹ J. CLAIR (a cura di), *L'anatomia impossibile 1895-1995. Note sull'iconografia del mondo delle tecniche*, in M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. XXV-XXXI.

³⁴² *Ivi*, p. XXV.

³⁴³ *Ivi*, p. XXVI.

³⁴⁴ *Ibidem*

fotografia, cinema, radiografia, antropometria, psicoanalisi - che portavano alla dissoluzione dell'unità della figura umana: da qui il titolo del saggio, *anatomia impossibile*. Il 1895 rappresentava per Clair un *annus mirabilis* della modernità tecnico-scientifica: l'anno della scoperta dei raggi X di Röntgen, della radiotelegrafia di Marconi³⁴⁵, degli *Studi sull'isteria* di Freud e Breuer e dell'avvio del *Traumdeutung*³⁴⁶, oltre che dell'*Iconographie de la Salpêtrière* arricchita per la prima volta dalle fotoincisioni³⁴⁷. La Biennale, nata nello stesso anno, era quindi legata a quella trasformazione del visibile che la fotografia di ritratto aveva documentato per un secolo intero - dalle misurazioni antropometriche di Bertillon e Lombroso alle clonazioni digitali di fine millennio³⁴⁸.

3.5 La ricezione critica e il dibattito

La scelta di Clair di rinunciare alla “Biennale delle Biennali” in favore di una ricognizione storica tematica suscitò reazioni contrastanti. Le aspettative generali erano orientate verso una grande mostra celebrativa dell'istituzione veneziana, e la decisione del curatore di percorrere un itinerario critico autonomo le deluse in parte. La struttura dell'esposizione come grande rassegna storica comportò una mancata esposizione delle sperimentazioni artistiche coeve, e l'assenza della sezione *Aperto* dopo quindici anni di continuità fu ampiamente criticata³⁴⁹. Infatti, la ricezione immediata

³⁴⁵ *Ivi*, p. XXVII.

³⁴⁶ *Ivi*, p. XXXI.

³⁴⁷ *Ivi*, p. XXVIII.

³⁴⁸ *Ivi*, p. XXIX.

³⁴⁹ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., pp. 187-197.

dell'Esposizione fu divisiva, tanto che venne soprannominata la “Biennale della discordia”³⁵⁰.

Se da un lato arrivarono critiche severe e giudizi tutt'altro che positivi da Lea Vergine, Barbara Rose, Bonito Oliva, Enrico Crispolti, e giornali, come “La Repubblica”, “Il Giornale dell'Arte”, “Le Monde”, “Le Figaro”³⁵¹; dall'altro la coerenza intellettuale del progetto fu da tutti riconosciuta. Tra questi Marco Vallora, che definì la rassegna “geniale”³⁵², e Pierre Restany, che in “Domus”³⁵³ espresse il suo apprezzamento, dichiarando che i nessi allestitivi della mostra apparivano chiari e che:

«offre una coerente chiave di lettura del secolo, una prospettiva logica di approccio all'arte, alla sua essenza, alla sua esistenza. [...] Vedere il nostro secolo attraverso le diverse situazioni del corpo umano è un'opzione come un'altra, ed è assurdo biasimare il Direttore della Biennale, di averla fatta propria. [...] La misura dell'arte è l'uomo, e questa misura s'è persa e insieme si è offuscata la nozione di un accademismo creatore»³⁵⁴.

Il Presidente Rondi, nella sua introduzione al catalogo, aveva sottolineato come la celebrazione del Centenario fosse orientata verso «un richiamo al passato, nel senso di tracciare, attraverso una ambiziosa mostra storica, un'indagine sull'Uomo, il suo volto, il suo corpo, descritti da prestigiosi artisti di tutto il mondo»³⁵⁵, riconoscendo a Clair il merito di aver operato «in

³⁵⁰ ANNA DETHERIDGE, *Bella Biennale della discordia*, intervista a Jean Clair, in “Il Sole 24 Ore”, 4 giugno 1995, in C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 187.

³⁵¹ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., pp. 188-189.

³⁵² MARCO VALLORA, *La spirale dell'invenzione*, in “La Stampa”, 10 giugno 1995, pp. 15-16.

³⁵³ P. RESTANY, *Burocrati di tutto il mondo, unitevi*, in “Domus”, luglio-agosto 1995, pp. 53-55.

³⁵⁴ *Ibidem*

³⁵⁵ G. L. RONDI (a cura di), *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

tempi strettissimi con grande competenza», riuscendo a ottenere «opere sempre più delicate e rare, spesso negate ad altri»³⁵⁶.

La grande rassegna *Identità e Alterità*, come precisava Clair stesso, andava «letta come un evento rappresentativo ma non certo esaustivo della funzione istituzionale dell'ente Biennale, che anche nel suo Centenario rivendica, proprio accanto a questa temporanea funzione storica, il suo peculiare carattere di luogo deputato della contemporaneità»³⁵⁷. La contemporaneità era presente nei padiglioni nazionali ai Giardini, dove gli artisti italiani e stranieri espongono le proprie ricerche più recenti, in una dialettica tra dimensione storica e attualità. Clair sosteneva che la rassegna poteva «di fatto rimanere nella storia dell'istituzione veneziana alle soglie del Duemila, come la manifestazione conclusiva e riassuntiva di questo primo grande ciclo storico, che prima d'appartenere alla storia dell'istituzione è stato della civiltà contemporanea»³⁵⁸.

Di fatto però la Biennale del Centenario, pur avendo chiuso con un bilancio economico positivo - un incasso di quasi quattro miliardi in biglietti - e attirato moltissimo l'attenzione dei media, non riscosse molto interesse negli studi curatoriali o relativi alle biennali degli anni successivi. Tuttavia, il Centenario è rimasto nella memoria critica come uno dei momenti più significativi e discussi nella storia dell'istituzione veneziana, proprio per la radicalità della sua proposta culturale³⁵⁹.

³⁵⁶ *Ibidem*

³⁵⁷ J. CLAIR (a cura di), *Presentazione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 3.

³⁵⁸ J. CLAIR, Programma della mostra storica, *Identità e Alterità*, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 580.

³⁵⁹ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 197.

3.6 La fotografia al Centenario: verso *L'io e il suo doppio*

Il tema dell'identità e dell'alterità, e più specificamente la questione del volto e del ritratto come luogo di interrogazione sull'umano, offriva alla fotografia uno spazio privilegiato. La presenza del *medium* alla Biennale del 1995 assunse quindi grande importanza. La fotografia, nata qualche decennio prima dell'Istituzione della Biennale, era divenuta nel corso di un secolo, uno dei linguaggi più ricchi e complessi dell'arte moderna.

Fin dall'origine, era stata strumento fondamentale di quell'"antropometria" che Clair poneva al cuore della storia dell'arte moderna. Non a caso, nel programma conservato all'ASAC, il curatore indicava esplicitamente come la fotografia e il cinema fossero «naturalmente presenti nella mostra, dapprima come «strumenti di investigazione delle fisionomie, delle affezioni, delle passioni, delle malattie» e poi come «strumenti ormai privilegiati per gli artisti»³⁶⁰.

Nel catalogo generale della mostra *Identità e Alterità*³⁶¹ alcuni dei saggi presenti - tra cui quelli di Paolo Fabbri³⁶² sul volto e di Philippe Comar sul corpo³⁶³ - fornivano gli strumenti teorici per leggere il ritratto fotografico come dispositivo antropologico complesso. Fabbri, nel suo saggio *Difformità del viso*, distingueva il significato delle parole «faccia», «viso» e «volto», in cui è «più popolare la faccia, poi il viso e, più elevato, il volto»³⁶⁴.

³⁶⁰ *Ibidem*

³⁶¹ Cfr. M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

³⁶² PAOLO FABBRI (a cura di), *Difformità del viso*, in M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 27-31.

³⁶³ PHILIPPE COMAR (a cura di), *Il corpo fuori di sé*, in M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 39-43.

³⁶⁴ P. FABBRI (a cura di), *Difformità del viso*, in M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 28.

Il «viso» è una animazione della «faccia» e il «volto» il suo orientamento di relazione. La faccia, più prossima al portamento, è una superficie d'iscrizione dei tratti offerti allo sguardo altrui. Anche la faccia vede e si dispone, ma il viso - e più ancora il volto - sono maggiormente orientati: guardano all'altro nella intensificazione della sinergia o dell'allergia. Per questo forse si ritrae la faccia, cioè se ne prelevano informazioni («ritratto», in italiano o spagnolo), mentre siamo colti dal volto che cogliamo (portrait nella lingua francese o inglese)?³⁶⁵

Mentre Comar, nel saggio *Il corpo fuori di sé*, attribuiva alla fotografia un ruolo decisivo, nell'aver «consentito di fissare l'uomo nella sua istantaneità»³⁶⁶, ma anche nella dissoluzione novecentesca dei contorni della figura umana.

Lo «sfocato», il «mosso» e il «tremolante»³⁶⁷ - imperfezioni tecniche scoperte con la fotografia - erano stati metodi che, insieme alle ricerche cronofotografiche di Marey, avevano contribuito a dilatare i contorni della forma umana, «lasciando fuoriuscire da un lato gli elementi della struttura e della meccanica, dall'altro le turbolenze, gli umori e il sangue»³⁶⁸.

Il *medium* fotografico, da semplice strumento documentario, diveniva così responsabile attivo della trasformazione novecentesca del modo di percepire e rappresentare il corpo. A dimostrazione dell'importanza sempre crescente che veniva riconosciuta alla fotografia, parte del Padiglione Italia ospitava una grande mostra interamente dedicata al *medium*: *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, curata da Italo Zannier insieme a Daniela Cammilli e Susanna Weber, con un comitato scientifico

³⁶⁵ *Ibidem*

³⁶⁶ P. COMAR, *Il corpo fuori di sé*, in M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 39.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 40.

³⁶⁸ *Ibidem*

che comprendeva, tra gli altri, lo stesso Jean Clair. Come sottolineava il Presidente Rondi, nell'introduzione del catalogo, la mostra «tratta dagli Archivi dei Fratelli Alinari» era «in sintonia con il tema centrale della Biennale *Identità e alterità*»³⁶⁹ e rappresentava il contributo specificamente fotografico al grande interrogativo che Clair aveva posto al cuore del Centenario: «E se il Novecento fosse stato, più di ogni altro, il secolo dell'autoritratto?»³⁷⁰.

La mostra di Zannier rappresentava il punto di arrivo di un percorso che era durato più di vent'anni: quello della progressiva legittimazione della fotografia all'interno della Biennale d'Arte, che aveva preso avvio alla fine degli anni Sessanta, quando nel 1968 vennero esposte cinque opere fotografiche di Man Ray. Negli anni la fotografia aveva conquistato sempre più spazio nella grande rassegna Veneziana, e nel 1995, per la prima volta nella storia dell'istituzione, la fotografia era protagonista assoluta di una mostra nel Padiglione Italia, come linguaggio capace di sostenere autonomamente un grande progetto storico e critico, in piena armonia con il tema del Centenario.

Dunque, la trasformazione del rapporto tra Biennale e fotografia, dal considerare quest'ultima come puramente strumentale - mera documentazione delle opere d'arte - al riconoscerle un valore pienamente artistico e autonomo, trovò nella mostra di Zannier il suo compimento simbolico.

³⁶⁹ G. L. RONDÌ, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

³⁷⁰ J. CLAIR, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

CAPITOLO 4

LA MOSTRA *L'IO E IL SUO DOPPIO. UN SECOLO DI RITRATTO FOTOGRAFICO IN ITALIA, 1895-1995*, A CURA DI ITALO ZANNIER

4.1 Italo Zannier, la genesi della mostra e l'allestimento

La mostra *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995* aprì al pubblico l'11 giugno e si concluse il 15 ottobre 1995, secondo il calendario complessivo della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte; mentre il vernissage si tenne nei giorni 7, 8 e 9 giugno 1995³⁷¹:

Alinari, per la mostra *L'io e il suo doppio...*, organizza una vernice per venerdì 9 giugno alle ore 18, al Padiglione Italia”³⁷².

L'esposizione allestita nell'Ala Pastor del Padiglione Italia ai Giardini di Castello rappresentò il momento di massimo riconoscimento istituzionale della fotografia italiana, all'interno della Biennale di Venezia³⁷³.

³⁷¹ Comunicato stampa Fratelli Alinari, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995*, 27 aprile 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁷² Lettera di Roberta Lombardo, Ufficio Stampa Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, all'avv. Raffaele Martelli, Segretario Generale della Biennale, Venezia 22 maggio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁷³ G. L. RONDÌ, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit. Cfr. E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, Venezia 2003.

Venne curata da Italo Zannier, in collaborazione con Susanna Weber e Daniela Cammilli³⁷⁴, e organizzata dal Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari di Firenze.

L'esposizione presentava circa quattrocento opere fotografiche di duecento autori, suddivise in cinque sezioni cronologiche e affiancate dalla ricostruzione di una Sala della Posa tardo-ottocentesca³⁷⁵.

Il curatore Italo Zannier, nato a Spilimbergo nel 1932, è tra i più noti fotografi e storici della fotografia italiana. Cominciò la sua carriera da fotografo a partire dagli anni Cinquanta e ben presto si affermò a livello nazionale e internazionale. Nel 1955 Zannier stilò il manifesto del Gruppo friulano per una nuova fotografia, a cui aderirono fotografi come Carlo Bevilacqua, Toni Del Tin, Fulvio Roiter, Gianni Berengo Gardin, Nino Migliori³⁷⁶. Divenne poi, nel 1971, il primo titolare in Italia di una cattedra di Storia della Fotografia, presso il Dipartimento di Architettura dello IUAV di Venezia; pertanto, Zannier viene considerato pioniere della storia della fotografia italiana³⁷⁷. Oltre ad aver pubblicato numerosi volumi di riflessione teorica - *Storia della fotografia italiana* (1986), *Segni di luce* (1991-1993), *Fantastoria della fotografia* (2003), *Il sogno della fotografia* (2006), *Alle origini della fotografia scientifica* (2008), *Storia e tecnica della fotografia* (2009) - e saggi per le riviste "Fotologia", "Fotostorica", "Progresso fotografico" e "Il Diaframma"³⁷⁸, Zannier dispone di una consolidata esperienza in ambito curatoriale. Prima del 1995, aveva curato, insieme a

³⁷⁴ Susanna Weber e Daniela Camilli hanno ricoperto il ruolo di curatrici, collaborando con Italo Zannier, e di membri del comitato scientifico della mostra *L'io e il suo doppio*, durante la Biennale del 1995.

³⁷⁵ Lettera di Rosa Manno a Gabriella Cecchini, 15 maggio 1995, Prot. n. 2878, 15 maggio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁷⁶ Cfr. <https://www.artapartofculture.net/2024/12/22/italo-zannier-io-sono-io-fotografo-nella-storia-e-storico-della-fotografia/>

³⁷⁷ Cfr. I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit.;

³⁷⁸ Cfr. I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986; I. ZANNIER, *Segni di luce*, Longo, Ravenna 1991-1993, 3 voll; I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit.

Daniela Palazzoli, l'importante rassegna fotografica europea, *Venezia '79. La fotografia*³⁷⁹.

La genesi della mostra *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995* e il lavoro di curatela di Zannier, possono essere ricostruiti attraverso i documenti conservati presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. I primi contatti formali tra l'Ente Autonomo La Biennale e la F.lli Alinari di Firenze risalgono all'autunno 1994, in coincidenza con l'avvio dei lavori preparatori per le manifestazioni del Centenario, affidate alla cura generale di Jean Clair, direttore del settore Arti Visive³⁸⁰. La lettera in cui il Presidente Alinari, Claudio de Polo, scriveva a Gerard Regner, Direttore dell'Ente Autonomo La Biennale, in data 21 ottobre 1994, conservata presso l'ASAC, costituisce la prima formalizzazione scritta del progetto e ne articola la struttura in tre proposte: una collaborazione generale incentrata sul tema "Scienza, arti e fotografia"; una mostra specifica intitolata in fase preliminare "Cento anni di ritratto", e la ricostruzione filologica di una "Sala di Posa"³⁸¹.

Dalla lettera, inoltre, risulta che inizialmente de Polo proponeva di affidare la cura della mostra e del catalogo a una coppia di figure complementari, «un noto storico della fotografia ed un "semiologo del ritratto"»³⁸². Successivamente, l'impianto curatoriale venne affidato unicamente allo storico della fotografia friulano Zannier, assistito da un comitato scientifico interdisciplinare, rinunciando alla "figura del semiologo".

In un altro importante documento programmatico del progetto espositivo, redatto da Rosa Manno dell'Ufficio Sviluppo Alinari nell'ottobre 1994, si

³⁷⁹ Si rinvia al capitolo II della presente tesi e bibliografia ivi citata.

³⁸⁰ J. CLAIR, *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

³⁸¹ Lettera di Claudio de Polo, Presidente F.lli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche, a Gerard Regner, Direttore Ente Autonomo La Biennale, Firenze, 21 ottobre 1994, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁸² *Ibidem*

specifica che inizialmente la Sala di Posa, «testimonianza storica del più illustre fra tutti gli *atelier* e sale della posa attive tra ottocento e novecento», doveva essere collocata «nei giardini della Biennale o in altro luogo deputato», come operazione concepita «in concomitanza della mostra Cento anni di ritratti fotografici, per creare un elemento di continuità»³⁸³. Il contributo richiesto da Alinari per la sola Sala di Posa ammontava a centotrentacinque milioni di lire, comprensivi della realizzazione di duecentocinquanta scatti. La struttura prevedeva due sezioni: una parte storica con la «ricostruzione filologicamente precisa di un'antica Sala della Posa (fondali, arredi, oggettistica, apparecchi fotografici originali, etc.)»³⁸⁴ con nove o dieci apparecchi fotografici originali, e una parte operativa dove «alcuni fotografi italiani e europei coordinati da Alinari» avrebbero realizzato ritratti di «autorità e personaggi di rilievo, esponenti del mondo delle arti, cultura etc...» presenti a Venezia durante la Biennale³⁸⁵.

I ritratti potrebbero essere fatti sia con macchine moderne, che con macchine fotografiche antiche e saranno firmati da Alinari. La Biennale potrebbe ben utilizzare la possibilità di ritrarre [...] offrendo un "ritratto moderno" assolutamente esclusivo e firmato nella ricostruita sala di posa Alinari. Le fotografie [...] saranno consegnate in una cartellina con il marchio Alinari/ Biennale³⁸⁶.

Inoltre,

[F.lli Alinari si impegna] a invitare, retribuire e coordinare i fotografi che realizzeranno ritratti fotografici di vario formato in originale unico e firmato da Alinari a personalità

³⁸³ Documento programmatico *Sala di Posa*, redatto da Rosa Manno, Ufficio Sviluppo Alinari, Firenze, ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁸⁴ *Ibidem*

³⁸⁵ Lettera di Claudio de Polo, Presidente F.lli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche, a Gerard Regner, Direttore Ente Autonomo La Biennale, Firenze 21 ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁸⁶ *Ibidem*

indicate dalla Biennale in base a un preciso programma e per un totale di 100 scatti, senza alcun onere per l'ente, mentre potranno essere effettuati dietro pagamento alla F.lli Alinari ritratti ai visitatori che ne facciano richiesta senza alcun compenso per la Biennale³⁸⁷.

Dunque, il programma prevedeva l'attivazione di un *atelier* fotografico funzionante per l'intera durata della rassegna, gratuito per le personalità indicate dall'ente, a pagamento per i visitatori. Il dispositivo, che riprendeva la pratica ottocentesca dello studio fotografico professionale, era un modello operativo già sperimentato dall'Alinari «in occasione dell'inaugurazione del proprio Museo alla presenza del Presidente Pertini»³⁸⁸.

La Sala della Posa costituiva il fulcro “performativo” dell'esposizione e il dispositivo più innovativo del progetto. Il coordinamento e la realizzazione furono affidati a Francesco Barasciutti, Monica Maffioli, Ferruccio Malandrini, Maurizio Rebuzzini e George Tatge³⁸⁹, mentre la sponsorizzazione tecnica fu garantita da Kodak Italiana e Saritel³⁹⁰, come riportato in un comunicato del 27 aprile.

Alinari con la preziosa collaborazione di Kodak e di SARITEL, allestirà anche una Sala della Posa che permetterà ai committenti di offrire un ritratto originale unico e firmato³⁹¹.

La struttura organizzativa fu completata dalla segreteria di redazione affidata a Giovanna Naldi, dall'organizzazione generale curata da Rosa Manno per

³⁸⁷ Convenzione tra l'Ente autonomo La Biennale di Venezia e l'Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Ufficio Stampa, Ente Autonomo La Biennale, Venezia 2 marzo 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

³⁸⁸ Documento programmatico *Sala di Posa*, redatto da Rosa Manno, Ufficio Sviluppo Alinari, Firenze, ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁸⁹ Lettera di Rosa Manno a Gabriella Cecchini, 15 maggio 1995, Prot. n. 2878, 15 maggio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁹⁰ Comunicato stampa F.lli Alinari, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995*, 27 aprile 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁹¹ *Ivi*, p. 3.

Alinari e dall'ufficio stampa congiunto Silvia Corradini - Michele De Luca per Alinari e Dario Ventimiglia per la Biennale³⁹².

Lo stadio intermedio dell'elaborazione della mostra è documentato dalla relazione che Susanna Weber inviò a Jean Clair il 20 gennaio 1995, in cui vengono delineati gli sviluppi e le caratteristiche del progetto della mostra in una fase ormai avanzata, diversa dalla configurazione finale³⁹³.

A quella data, l'apertura della mostra, che ancora recava il titolo provvisorio *Cento anni di ritratto fotografico in Italia, 1895-1995*, era prevista il 25 marzo 1995 e doveva tenersi presso la Fondazione Giorgio Cini all'isola di San Giorgio, e non al Padiglione Italia. Questo dato è rilevante, in quanto documenta che fino al gennaio 1995 l'esposizione non era pensata come parte organica del Padiglione Italia, bensì come iniziativa collaterale ospitata in una sede istituzionalmente prestigiosa, ma geograficamente periferica rispetto ai Giardini della Biennale. Inoltre, la cura della mostra era inizialmente affidata a Italo Zannier, Carlo Bertelli, Jean Clair e Renzo Zorzi, quattro figure di pari rilievo accademico³⁹⁴.

Nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della Biennale Arti Visive di Venezia si aprirà il prossimo 25 marzo presso la Fondazione Cini in San Giorgio una mostra dedicata al ritratto fotografico in Italia fra 1895, anno di fondazione della Biennale, e 1995. Curata da Italo Zannier, Carlo Bertelli, Jean Clair e Renzo Zorzi, la "manifestazione sarà organizzata dal Museo di Storia della Fotografia F.lli Alinari di Firenze in collaborazione con l'Ente Biennale, la Fondazione Giorgio Cini ed il Comune di Venezia"³⁹⁵.

³⁹² Lettera di Rosa Manno a Gabriella Cecchini, 15 maggio 1995, Prot. n. 2878, 15 maggio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634. Cfr. Convenzione tra l'Ente autonomo La Biennale di Venezia e l'Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Ufficio Stampa, Ente Autonomo La Biennale, Venezia 2 marzo 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

³⁹³ Lettera di Susanna Weber a Jean Clair, Ente Autonomo La Biennale, Firenze 20 gennaio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

³⁹⁴ *Ibidem*

³⁹⁵ *Ibidem*

Anche l'articolazione interna della rassegna era diversa: il documento redatto dalla Weber documenta un'organizzazione in «prologo, seguito da due sezioni portanti»³⁹⁶.

Il prologo intende illustrare i primi anni del ritratto fotografico in Italia attraverso alcune immagini esemplari, assai rappresentative della cultura fotografica dell'epoca, che in qualche modo hanno contribuito a stabilire le "regole" estetiche della ripresa in studio, adottate in seguito dai maggiori atelier del secondo Ottocento. Saranno ritratti individuali o gruppi di famiglia, eseguiti nelle varie tecniche cronologicamente legate allo sviluppo del procedimento di riproduzione fotografica: daghertotipi, calotipi, ambrotipi, albumine colorate, e così via. Sempre nel prologo si esporranno, per quanto possibile, alcuni degli oggetti tradizionali presenti nella sala della posa, in modo da illustrare brevemente le varie fasi della seduta [...]. Le due sezioni principali, l'una dedicata al ritratto eseguito dietro commissione, l'altra al ritratto "rubato", sottratto furtivamente dal fotografo all'oggetto del suo interesse. Le due parti vogliono quindi essere in contrapposizione, ma allo stesso tempo complementari: ai ritratti ufficiali, accademici, in posa, eseguiti in studio con tutte le attrezzature del mestiere e con un'ambientazione calibrata nei minimi dettagli, si affiancano le istantanee, ritratti di persone non identificate, sorprese tanto nel loro ambiente che per strada, o in luoghi occasionali. Entrambe queste tipologie di immagini sono ricche di valenze, oltre che estetiche, anche storiche, sociali ed antropologiche, che verranno risaltate in mostra da chiavi di lettura incrociate³⁹⁷.

L'organizzazione tematica incentrata sull'opposizione fra ritratto su commissione e ritratto "rubato", sarà poi sostituita da una struttura più articolata, in cinque sezioni cronologiche - decisione probabilmente attribuibile alla direzione di Zannier, che in qualità di curatore unico, seguiva il proprio orientamento metodologico.

³⁹⁶ *Ibidem*

³⁹⁷ *Ibidem*

Il titolo definitivo *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995* venne adottato a partire dalla fine di aprile del 1995³⁹⁸, in coincidenza con la fase finale di accordo fra il progetto Alinari e il tema generale del Centenario elaborato da Jean Clair, *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*³⁹⁹. Il comunicato stampa, firmato Alinari, del 27 aprile 1995 attesta infatti il titolo nella sua versione definitiva e ne precisa la struttura in cinque sezioni cronologiche: un prologo dedicato alla storia della fotografia dalla nascita del medium (1839) al 1895; una prima sezione sugli anni a cavallo del secolo (1895-1918); una seconda sezione dedicata al periodo fra le due guerre (1918-1945); una terza sezione sul dopoguerra e il neorealismo (1945-1968); una quinta sezione conclusiva (1965-1995) dedicata ai fotografi contemporanei, al fotogiornalismo e al “nuovo sperimentalismo”⁴⁰⁰. La trasformazione del titolo originario, *Cento anni di ritratti fotografici dalla Sala della Posa dei Fratelli Alinari alle fototessere*, in quello definitivo, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, documenta l'influenza di Jean Clair sul progetto Alinari originario⁴⁰¹. Il rapporto di corrispondenza fra le due mostre - *Identità e Alterità* e *L'io e il suo Doppio* - è esplicitato nell'introduzione al catalogo generale di Gian Luigi Rondi⁴⁰²:

³⁹⁸ Prot. n. 4881, 22 aprile 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 658/2.

³⁹⁹ M. BRUSATIN, J. CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995: la Biennale di Venezia*, 46. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

⁴⁰⁰ Comunicato stampa F.lli Alinari, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995*, 27 aprile 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

⁴⁰¹ Il titolo originario *Cento anni di ritratti fotografici dalla Sala della Posa dei Fratelli Alinari alle fototessere* compare nel documento programmatico Alinari allegato alla lettera de Polo del 21 ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

⁴⁰² G. L. RONDÌ (a cura di), *Introduzione*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit.

In sintonia con il tema centrale della Biennale Identità e alterità, il Padiglione Italia ospita una esemplare mostra fotografica tratta dagli Archivi dei Fratelli Alinari, L'io e il suo doppio: cento anni di ritratto fotografico in Italia⁴⁰³.

Dunque, la mostra di Zannier era concepita come articolazione fotografica interna al tema generale del Centenario, e ciò dimostra come la fotografia fosse ormai pienamente integrata nell'esposizione principale della manifestazione.

Anche la scelta della sede definitiva della mostra segnava un cambiamento di rilievo rispetto all'ipotesi originaria della Fondazione Cini, luogo istituzionalmente separato dal cuore espositivo della Biennale.

Secondo quanto stabilito dalla convenzione redatta il 2 marzo 1995⁴⁰⁴, si decise di allestire la rassegna nell'Ala Pastor del Padiglione Italia ai Giardini di Castello, dunque all'interno dello stesso Padiglione che ospitava la mostra principale di Clair, in continuità spaziale e curatoriale con l'esposizione del Centenario.

Inoltre, l'allestimento e il progetto grafico furono affidati allo studio fiorentino *Graphiti* di Stefano Rovai, uno degli studi grafici più qualificati nel settore della comunicazione museale e dell'allestimento espositivo, già collaboratore consolidato della F.lli Alinari per le pubblicazioni dell'Istituto di Edizioni Artistiche⁴⁰⁵.

L'allestimento si avvale delle pannellature esistenti del Padiglione Italia:

⁴⁰³ *Ibidem*

⁴⁰⁴ Convenzione tra l'Ente autonomo La Biennale di Venezia e l'Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Ufficio Stampa, Ente Autonomo La Biennale, Venezia 2 marzo 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

⁴⁰⁵ Lettera di Rosa Manno a Gabriella Cecchini, 15 maggio 1995, Prot. n. 2878, 15 maggio 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

[F.lli Alinari si impegna] a fornire i pannelli introduttivi, le didascalie, le titolature e la segnaletica interna alla mostra. Saranno utilizzate le pannellature esistenti presso il Padiglione Italia con alcuni eventuali adeguamenti e spostamenti⁴⁰⁶.

Le fotografie, trecentocinquanta circa, vennero presentate in un formato variabile dal 21x27 al 40x50 centimetri, con una quindicina di “gigantografie” di formato 70x100 e 100x150, destinate a creare un effetto scenografico, e montate in «cornici di noce e radica con *passepertout* di protezione»⁴⁰⁷.

Tutto questo è documentato nella Convenzione tra l’Ente autonomo La Biennale di Venezia e l’Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari⁴⁰⁸, firmata nel mese di marzo del 1995 - dal Presidente della Biennale Gian Luigi Rondi, dal Direttore amministrativo Angelo Bagnato e dal Presidente Alinari Claudio de Polo - in ottemperanza alla deliberazione consiliare di data 24 febbraio 1995⁴⁰⁹.

L’accordo assicurava un contributo di trecento milioni di lire alla F.lli Alinari da parte dell’Ente autonomo La Biennale, suddiviso in tre *tranche* da cento milioni di lire ciascuna; le tre quote di pagamento scadevano rispettivamente alla firma della convenzione (entro il 15 aprile 1995), in coincidenza con l’inaugurazione (entro il 15 giugno 1995) e alla chiusura della mostra (il 15 ottobre 1995)⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ *Ibidem*

⁴⁰⁷ Preventivo e schema di realizzazione del progetto: *1895-1995 Cento anni di ritratti fotografici dalla Sala della Posa dei Fratelli Alinari alle fototessere*, documento Alinari allegato alla lettera de Polo del 21 ottobre 1994, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

⁴⁰⁸ Convenzione tra l’Ente autonomo La Biennale di Venezia e l’Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Ufficio Stampa, Ente Autonomo La Biennale, Venezia 2 marzo 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

⁴⁰⁹ La deliberazione consiliare del 24 febbraio 1995, prot. gen. n. 109, affidava alla F.lli Alinari la realizzazione della mostra "Cento anni di ritratto fotografico in Italia, 1895 - 1995" e della "Sala della Posa" presso l'Ala Pastor del Padiglione Italia dal 7 giugno al 15 ottobre 1995. Cfr. La Biennale di Venezia, ASAC, F. S., A. V., busta n. 574.

⁴¹⁰ Convenzione tra l’Ente autonomo La Biennale di Venezia e l’Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Ufficio Stampa, Ente Autonomo La Biennale, Venezia 2 marzo 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 574.

Articolata in quindici punti, per gli obblighi della F.lli Alinari, e in sei punti per quelli della Biennale, la Convenzione attribuiva sostanzialmente all'Istituto artistico fiorentino tutti gli oneri operativi: la ricerca iconografica, il reperimento del materiale presso musei, istituzioni culturali e collezionisti privati italiani ed esteri; il progetto espositivo e grafico; il pagamento delle *royalties*; la ricostruzione filologica della Sala della Posa; la realizzazione del catalogo; la retribuzione di curatori e collaboratori; le operazioni di montaggio e smontaggio.

La Biennale, invece, si impegnava nell'inserimento della manifestazione nel programma ufficiale della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte e del Centenario, nel riconoscimento formale del Museo di Storia della Fotografia Alinari quale ideatore della mostra, nella produzione di un testo introduttivo del Direttore della XLVI Esposizione per il catalogo e nel rimborso economico⁴¹¹.

4.2 L'impianto storiografico della mostra

L'introduzione alla mostra *L'io e il suo doppio*, è affidato a due testi complementari che Italo Zannier redige per il catalogo monografico della mostra, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895/1995*, edito dalla F.lli Alinari⁴¹², e per il Catalogo generale della XLVI Esposizione Internazionale d'arte⁴¹³.

⁴¹¹ *Ibidem*

⁴¹² I. ZANNIER. (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia, Ala Pastor, 11 giugno-15 ottobre 1995), Alinari, Firenze 1995.

⁴¹³ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 221-223.

Il saggio *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia* - in fase di stesura intitolato *La fotografia in cent'anni di ritratto italiano*⁴¹⁴ -, datato 18 febbraio 1995, apre il catalogo monografico della mostra⁴¹⁵. Il testo si presenta come una vera e propria introduzione critica⁴¹⁶, che attraverso un *excursus* storiografico, ripercorre la storia di un secolo di ritratto fotografico italiano, dall'invenzione del *medium* fino alla soglia del digitale.

L'avvio del percorso è affidato alle origini tecniche e commerciali del *medium* - dagherrotipi e calotipi, ambrotipi e ferrotipi, vetrofanie e ceramiche - che avrebbero dato inizio al «Grande Catalogo degli uomini del nostro tempo»; da qui l'«excursus» procede «cronologicamente, ma al tempo stesso per aggregazioni tipologiche, epocali e stilistiche», attraverso l'opera di «oltre cento fotografi»⁴¹⁷.

L'obiettivo della mostra, dichiarato dal curatore è quello di presentare allo spettatore la storia del linguaggio fotografico:

[...] evidenziare la qualità espressiva della fotografia, piuttosto che il soggetto, nonostante vi si riconoscano re e principi, presidenti e senatori, artisti e gente comune, eroi e sconosciuti, belli e brutti, ricchi e poveri...⁴¹⁸

Fin dall'esordio - che in *De Visu* è affidato alle parole di Yorick (pseudonimo dello scrittore Pietro Cocoluto Ferrigni), pronunciate a Firenze nel 1889 - la fotografia è presentata come un mezzo eccessivo nella sua pretesa di obiettività, che «non vi perdona una ruga, né un capello bianco» e tuttavia

⁴¹⁴ Documento di bozza, I. Zannier, *La fotografia in cent'anni di ritratto italiano*, 3 aprile 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

⁴¹⁵ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia, Ala Pastor, 11 giugno-15 ottobre 1995), Alinari, Firenze 1995, pp. 11-23.

⁴¹⁶ *Ibidem*

⁴¹⁷ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 222.

⁴¹⁸ *Ivi*, pp. 222-223.

già intuisce il senso «virtuale» dell'immagine; la fotografia, «in quanto tecnologia del verosimile», dà credibilità alla «congerie infinita di persone e personaggi». Di una stessa persona, ricordava Yorick, dieci ritratti danno «dieci immagini affatto dissimili»⁴¹⁹.

Zannier evidenzia che i cent'anni di ritratto sono «una testimonianza del comportamento dell'individuo dinanzi all'apparecchio», una presenza narcisistica che si manifesta tanto nella «posa» d'*atelier* quanto nell'istantanea di strada, dove persino il ritratto «rubato» non avviene all'«insaputa» del soggetto, ma in un «complice incontro di sguardi»⁴²⁰. È proprio questa dialettica fra identità e apparenza, a fornire il titolo della mostra, *l'io e il suo doppio*.

Su questa premessa viene presentato l'itinerario dell'allestimento, che prende il via dalla sezione *Prologo 1839-1895*; di questa fa parte la fotografia d'*atelier fin de siècle* (Alinari e Brogi, Nunes Vais, lo sperimentalismo fotodinamista dei Bragaglia)⁴²¹, in cui Zannier individua le origini del ritratto fotografico italiano⁴²². Zannier propone una geografia degli *atelier* italiani della seconda metà dell'Ottocento - Bernoud, Schemboche, Montabone, Le Lieure - contrapposti ai «cassettisti» ambulanti, come Brosy, Lewis, Béguin, che offrivano, «di sagra in sagra», «ferrotipi di latta»⁴²³.

L'ascesa del dispositivo professionale degli *atelier* viene esaminata più nel dettaglio da Michele Falzone del Barbarò, che nel suo saggio in catalogo *Gli*

⁴¹⁹ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 11-12.

⁴²⁰ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 222.

⁴²¹ *Ivi*, p. 223.

⁴²² I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 13-14.

⁴²³ *Ivi*, p. 15.

*atelier: grandezza e decadenza di uno spazio fotografico*⁴²⁴, conta la presenza di cinquanta atelier in Italia nel 1856, centocinquanta nel 1861 e una quintuplicazione fra il 1865 e il 1870⁴²⁵. L'*atelier* ottocentesco, da cui parte la rassegna, viene presentato come un'industria e allo stesso tempo un "laboratorio di linguaggio", di cui la Sala della Posa, ricostruita in mostra, ne risultava la sua materializzazione storica.

Zannier prosegue poi affrontando il tema del pittorialismo, movimento fotografico di fine Ottocento, considerato come «l'alternativa alla fotografia "documentaristica" e di strada»⁴²⁶. Il pittorialismo di Guido Rey e Wilhelm von Gloeden - «falsamente fedele a un'ipotesi "verosimile"» e come «accattivante kitsch»⁴²⁷, in quanto «travestono a modo loro consenzienti modelli, costruendo bozzetti di vita d'Arcadia»⁴²⁸ - viene presentato come regressione rispetto alle potenzialità sperimentali del *medium* fotografico.

A quarant'anni dall'Unità d'Italia, questi fotografi tendono piuttosto a ricordare antichi lignaggi, della Magna Grecia, di Roma Imperiale, con attori di strada, travestiti con toghe, corone e fronzoli neoclassici, in un'ansia di creatività pittorica, a volte anche fortemente osé, come in Von Gloeden o in suo cugino Von Pluschow, ma falsamente fedele a un'ipotesi "verosimile" come soltanto la fotografia è in grado di essere⁴²⁹.

A questo, segue la stagione del ritratto d'*atelier* del ventennio con il «ritratto di Stato»: Sommariva, Nunes-Vais, Dall'Armi, Camuzzi, Crimella e Wulz, «tutti tesi negli anni venti a sostenerne la moda»⁴³⁰. Gli stessi stereotipi «si

⁴²⁴ MICHELE FALZONE DEL BARBARÒ (a cura di), *Gli atelier: grandezza e decadenza di uno spazio fotografico*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 35-43.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 35.

⁴²⁶ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 17.

⁴²⁷ *Ibidem*

⁴²⁸ *Ivi*, p. 20.

⁴²⁹ *Ibidem*

⁴³⁰ *Ibidem*

diffondono subito anche in provincia, dove quell'artigianato sembra riprendere quota, anche per merito di queste accattivanti ipotesi di artisticità; e poi c'è il cinematografo, che invita all'imitazione del divo, che in immagine deve sembrare un dio, come il Grande Rodolfo»⁴³¹. Zannier sembra quasi prenderne le distanze, tanto che in tono ironico scrive: «Tutti dal fotografo, domenica mattina! È il rito del ritratto, caro a tutti noi che ne conserviamo amorosamente le tracce nei “seppiati” album familiari, rilegati in marocchino»⁴³².

In questo panorama emerge, però, un autore che la mostra eleva a figura cardine del primo Novecento; è Mario Castagneri, il fotografo - ripreso anche da Susanna Weber, nel saggio monografico *Dal pittorialismo al modernismo: brevi note su Mario Castagneri*⁴³³ - che, a differenza dei colleghi d'atelier, «si avvicina coraggiosamente al volto dei suoi personaggi... per coglierne in “primo piano” le grinze psicologiche, senza abbandonarsi a false lusinghe»⁴³⁴.

All'opposto, un giudizio negativo arriva per la fotografa ungherese Ghitta Carell, che ritraeva il mondo del regime fascista; di lei Zannier scrive: «orribili immagini, in effetti, quelle della Carell, che nessuna nostalgia può migliorare»⁴³⁵. Anche riguardo Elio Luxardo, fotografo di *atelier* di attrici e dive, e dell'«Italica Bellezza [...] “ariana” che il fascismo voleva evidenziare», che «aziona un ventilatore lì a fianco per muovere i capelli» e chiede «un sorriso a denti aperti, quasi si trattasse della réclame di un dentifricio»⁴³⁶. La denuncia dell'immagine propagandistica del fascismo

⁴³¹ *Ibidem*

⁴³² *Ivi*, pp. 20-21.

⁴³³ S. WEBER, *Dal pittorialismo al modernismo: brevi note su Mario Castagneri*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 61-66.

⁴³⁴ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 21.

⁴³⁵ *Ibidem*

⁴³⁶ *Ivi*, p. 22.

viene riassunta nel riferimento a Leo Longanesi, che Zannier richiama nelle pagine finali di *De Visu* - «i gerarchi [...] in fotografia tendevano a ‘esaltare la virilità dei quarantenni, bandendo il pudore liberale’»⁴³⁷- e nelle frasi iniziali dell’introduzione nel catalogo generale:

Di mese in mese - scriveva Leo Longanesi nel 1959, riflettendo su Posa e Istantanea del tempo "dell'Era", ovvero "il ritratto di Stato", che è il titolo di un suo breve saggio - in una crescente pioggia di ritratti, il defunto dittatore appariva sempre più fotogenico; il suo volto, anziché invecchiare, assumeva i tratti di una virilità progressiva, solenne e familiare, frutto della felicità del comando che ringiovanisce ogni volta ma, soprattutto, della nuova tecnica fotografica...⁴³⁸

Il passaggio al dopoguerra avviene attraverso i fotografi neorealisti, i quali secondo Zannier «cercano di esprimere anche nel ritratto un messaggio, nel loro caso con valenze sociologiche, esaltando quindi le rughe, il sudore, l’espressione corruciata, tentando insomma di costruire una maschera drammatica»⁴³⁹. Pietro Donzelli, Tranquillo Casiraghi, il modello della *Farm Security Administration* e di Paul Strand, i reporter della *Publifoto*, segnano una “svolta documentaria”, da cui nasce «un altro “ritratto di Stato”, questa volta più democratico e promettente»⁴⁴⁰. E ancora, le ricerche di Luigi Veronesi, Mario Finazzi e Giuseppe Cavalli che «estraniavano, idealizzavano invece il volto ricorrendo alla solarizzazione o al ‘tono

⁴³⁷ *Ibidem*

⁴³⁸ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 221.

⁴³⁹ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 22.

⁴⁴⁰ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 223.

alto'»⁴⁴¹. Infine, nel secondo dopoguerra, «anche la fotografia di moda e di pubblicità, oltre a quella politica», avanza⁴⁴².

Nel vento delle nuove Mode e dei Modi, anche il ritratto fotografico si adegua al suo consumismo; l'atelier tradizionale scompare per dar luogo a un set più ambizioso, dove il modello e il fotografo possono agevolmente sviluppare la loro performance per le pagine illustrate del giorno dopo. Da Oliviero Toscani a Giovanni Gastel a Pino Guidolotti, da Chiara Samugheo a Elisabetta Catalano a Maria Mulas, ma anche a Franco Fontana (fig. 19), Toni Thorimbert, Ferdinando Scianna, tutti adeguano le loro fondamentali esperienze di reportage, a una nuova tipologia del ritratto, più spontaneo e convincente⁴⁴³.

Il volto fotografato viene letto come specchio dei mutamenti sociali e delle ideologie, verificatisi nel corso del secolo, dal ritratto fascista come costruzione del corpo politico, a quello neorealista come apertura democratica dello sguardo. Dunque, la mostra si configura come la rappresentazione della storia del rapporto fra individuo e correnti visive eterogenee.

Il periodo cronologico che chiude la mostra è il contemporaneo, il 1995; Zannier, in chiusura di *De Visu*, cita l'artista Paolo Gioli che, con la sua «isola stenopeica» riprende la provocazione concettuale di Franco Vaccari, e proietta il genere verso l'«immagine virtuale»⁴⁴⁴. Alla domanda «E il ritratto?»⁴⁴⁵, risponde:

⁴⁴¹ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 22.

⁴⁴² *Ibidem*

⁴⁴³ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 223.

⁴⁴⁴ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 23.

⁴⁴⁵ *Ibidem*

[...] altri però occhieggiano oggi sul viso dell'uomo [...], mentre sta avanzando l'«immagine virtuale», anche per il «signor Tal dei Tali», che sarà coinvolto in una fantasia talmente verosimile, che Yorick cent'anni fa non avrebbe certo potuto immaginare⁴⁴⁶.

Nell'introduzione del catalogo generale della 46^a Esposizione d'Arte, Zannier risponde alla stessa domanda, richiamando una più vasta schiera di artisti d'avanguardia:

Oggi il ritratto sembra essere addirittura centrale nella ricerca fotografica d'avanguardia, dopo l'esautiva e ormai manieristica esplorazione sul paesaggio, come particolarmente testimonia l'opera dei Gioli, Palazzolo, Omenetto, Zanta, Frongia, Biasiucci, Ginammi, Linke..., tesi a scrutare la fisionomia dell'insetto-uomo, non più soltanto come personaggio, cercando piuttosto nel volto i segni dell'identità collettiva, come la fotografia ha costantemente sollecitato, nei suoi centocinquantacinque anni di vita⁴⁴⁷.

4.3 Il catalogo Alinari

Il catalogo della mostra *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895/1995*, edito dalla F.lli Alinari di Firenze, venne pubblicato il catalogo in concomitanza con i giorni della Vernice, nel giugno 1995.

Il volume, di circa 240 pagine, riproduce l'intera selezione espositiva e si articola in due grandi sezioni: i saggi critici redatti dai membri del comitato scientifico e l'apparato iconografico vero e proprio⁴⁴⁸. Ancora oggi il

⁴⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁴⁷ I. ZANNIER, *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., p. 223.

⁴⁴⁸ I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit.

catalogo costituisce uno degli strumenti più importanti per lo studio della fotografia italiana di ritratto del Novecento.

In apertura la *Presentazione* di Claudio de Polo⁴⁴⁹, Presidente della F.lli Alinari, illustra la genesi del progetto e sottolinea il valore istituzionale come contributo della F.lli Alinari alla celebrazione del Centenario della Biennale⁴⁵⁰. Seguendo un ordine cronologico sono via via richiamati i saggi dei vari critici e studiosi (Carlo Bertelli, Paolo Costantini, Emanuela Sesti, Susanna Weber, Cesare Colombo, e Michele Falzone del Barbarò, richiamato nel paragrafo precedente) che insieme all'introduzione di Zannier, presentano la storia secolare del ritratto fotografico italiano.

Il saggio dello storico dell'arte, Carlo Bertelli, *Convergenze e divergenze. Ritratto pittorico e ritratto fotografico in Italia nei cent'anni della Biennale*, racconta dei rapporti complessi e talvolta conflittuali fra pittura e fotografia nel ritratto italiano del Novecento⁴⁵¹. Ricostruisce episodi cruciali della *querelle* fra i due media - dall'*Autoritratto* di Boccioni esposto a Brera nel 1908 alla polemica sulla «presuntuosa inutilità» della fotodinamica⁴⁵², fino alla lettura del *Pittore* di Pistoletto come «inaugurazione di un'epoca»⁴⁵³ - e colloca la fotografia su un piano di confronto paritario con la pittura.

Il fatto che un importante iconologo come Bertelli dedichi un saggio al ritratto fotografico, all'interno di un volume promosso per il Centenario della Biennale, è esso stesso un dato importante, in quanto segnala che, nel 1995, la fotografia dialogava con le arti da pari.

⁴⁴⁹ CLAUDIO DE POLO (a cura di), *Presentazione*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 7-8.

⁴⁵⁰ *Ibidem*

⁴⁵¹ CARLO BERTELLI (a cura di), *Convergenze e divergenze. Ritratto pittorico e ritratto fotografico in Italia nei cent'anni della Biennale*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 25-33.

⁴⁵² *Ivi*, pp. 26-28.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 30.

Segue, poi, il saggio *Visi moderni. Ritratti del nuovo secolo*,⁴⁵⁴ di Paolo Costantini, allievo di Italo Zannier all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Ca' Foscari e poi conservatore del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma. Costantini colloca il riconoscimento teorico della fotografia come linguaggio autonomo in una fase ben più precoce di quanto comunemente sostenuto, e ricostruisce il passaggio dal ritratto ottocentesco al ritratto modernista attraverso l'analisi di alcune figure ed eventi chiave: Enrico Thovez, Guido Rey e Giuseppe Primoli; le esposizioni torinesi del 1898 e del 1902 come spartiacque istituzionali; Vittorio Alinari come figura emblematica del passaggio dalla tradizione ottocentesca alla modernità.

Il saggio di Emanuela Sesti, *Il ritratto tra fotografi professionisti e dilettanti: gli Alinari e Nunes Vais*, presenta una struttura costruita sull'opposizione fra la produzione industriale-seriale degli Alinari e la ricerca artistica del fotodilettante fiorentino Mario Nunes Vais⁴⁵⁵. Sesti, specialista del Museo di Storia della Fotografia Alinari, ricostruisce con precisione i caratteri stilistici della produzione Alinari (il "marchio di fabbrica", lo stile uniforme degli operatori come Gaetano Puccini), il rapporto con la pittura coeva, le campagne fotografiche al Sud Italia. Mentre nella sezione dedicata a Nunes Vais, il fotografo fiorentino viene paragonato al Nadar del *Panthéon parigino*⁴⁵⁶. Le quindicimila immagini realizzate da Vais a partire dal 1908, per commissione del direttore della Biblioteca Laurenziana, costituiscono uno dei più importanti archivi ritrattistici del primo Novecento italiano, e Sesti li riconosce come «un *unicum* nella storia del ritratto italiano»⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ PAOLO COSTANTINI (a cura di), *Visi moderni. Ritratti del nuovo secolo*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 45-51.

⁴⁵⁵ EMANUELA SESTI (a cura di), *Il ritratto tra fotografi professionisti e dilettanti*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 53-58.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 57.

⁴⁵⁷ *Ibidem*

L'opposizione professionista/dilettante che organizza il saggio funziona, di fatto, come griglia interpretativa per leggere l'intera evoluzione del ritratto fotografico italiano fra Otto e Novecento, in cui il dilettantismo colto si rivela spesso più sperimentale e moderno della produzione professionale di massa. Vi è poi il saggio della curatrice Susanna Weber, *Dal pittorialismo al modernismo: brevi note su Mario Castagneri*⁴⁵⁸, che costituisce un caso-studio monografico del catalogo: l'analisi puntuale di un singolo autore, Mario Castagneri, (1892- 1940); preso come esempio del transito generazionale dal pittorialismo «tardo Ottocento lombardo ai più recenti stimoli post-impressionisti»⁴⁵⁹, del primo Novecento. L'apertura del saggio con il biglietto di Carlo Carrà a Castagneri del 24 aprile 1924 - «con un raggio e un veleno lei ha ottenuto delle immagini veramente artistiche»⁴⁶⁰ - documenta il riconoscimento da parte di un protagonista delle «arti maggiori» dello statuto artistico del *medium* fotografico.

Chiude la sequenza dei saggi il contributo di Cesare Colombo, *Volti senza nome*, testo fondamentale per la lettura del segmento contemporaneo (1968-1995) della mostra⁴⁶¹. Colombo, fotografo milanese, esplicita il paradigma *io / doppio* che dà il titolo alla rassegna, con la celebre formula conclusiva: «ogni ripresa finisce in un autoritratto»⁴⁶². Il saggio, l'ultimo a essere consegnato all'editore, si configura come una sorta di manifesto teorico della mostra, complementare al saggio storico-introdotivo di Zannier.

Considerato nel suo insieme, il catalogo *L'io e il suo doppio* si presenta come un'opera di sintesi storiografica articolata, in cui convivono prospettive

⁴⁵⁸ SUSANNA WEBER, *Dal pittorialismo al modernismo: brevi note su Mario Castagneri*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 61-66.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 62.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 61.

⁴⁶¹ C. COLOMBO, *Volti senza nome*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 69-73.

⁴⁶² *Ivi*, p. 73.

diverse. La varietà di approcci documenta la maturità raggiunta dagli studi italiani sulla fotografia nei primi anni Novanta e fa del catalogo una bibliografia di riferimento per gli studi sul ritratto fotografico del nostro paese. Le antologie sulla fotografia italiana pubblicate dopo il 1995 - da Calvenzi a Valtorta, da Miraglia allo stesso Costantini - si sono di fatto confrontate con il modello fissato dalla mostra di Zannier.

Oltre all'importanza del catalogo bisogna ricordare l'operazione editoriale collaterale: con il Photo CD Kodak "Alinari 2000-SAVE OUR MEMORY"⁴⁶³, vennero digitalizzate centoventi delle immagini esposte. Questo costituì una delle prime applicazioni italiane della tecnologia digitale volta alla valorizzazione di patrimoni fotografici storici, anticipando di quasi un decennio quella che sarebbe diventata, dopo il 2000, una pratica standardizzata negli archivi fotografici nazionali.

Il catalogo sarà abbinato ad un Photo CD Kodak Portfolio con centoventi immagini ad alta definizione, realizzato da Alinari in occasione della Biennale di Venezia e dedicato al ritratto fotografico in Italia. [...] Il Photo CD Kodak [...] sarà fruibile al Padiglione Italia in un ambiente tecnologico che farà da *trait d'union* fra la mostra sul ritratto di Alinari e quella sulle opere ispirate al tema "*Identità e Alterità*" programmata da Jean Clair⁴⁶⁴.

⁴⁶³ Cfr. Comunicato stampa F.lli Alinari, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995*, 27 aprile 1995, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 3.

4.4 Il segmento 1968-1995: la fotografia italiana del secondo Novecento secondo Zannier

Il segmento di maggiore interesse della mostra *L'io e il suo doppio*, per il presente lavoro, è costituito dalla quinta e ultima sezione cronologica, dedicata alla fotografia italiana del secondo Novecento.

Individuata fra il 1968 e il 1995, costituisce la porzione più estesa ed eterogenea dell'intero percorso espositivo, in cui si concentrano sessantasette autori contemporanei⁴⁶⁵ selezionati da Zannier, individuati come protagonisti del riconoscimento istituzionale della fotografia come linguaggio artistico autonomo⁴⁶⁶. Il ritratto fotografico proprio nel secondo Novecento, è divenuto un *medium* dotato di piena autonomia linguistica, capace di interrogare l'identità del soggetto. La selezione espositiva di Zannier, secondo la sua lettura di questa stagione, presenta diversi artisti affiancati dai ritratti più significativi della loro produzione, seguendo un ordine cronologico e tipologico⁴⁶⁷.

La presa d'avvio del segmento contemporaneo della mostra coincide simbolicamente con la XXXVI Biennale del 1972 e con l'intervento di Franco Vaccari, a cui è affidato il ruolo di snodo cronologico e concettuale fra la fotografia documentaria del dopoguerra e la fotografia d'avanguardia degli anni Settanta. Nella mostra *L'io e il suo doppio*, l'autore è presentato attraverso una selezione che documenta la sua riflessione sull'inconscio

⁴⁶⁵ L'elenco esteso degli artisti e delle opere esposti nel segmento 1968-1995 della mostra è consultabile in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 237-241. L'elenco esaustivo degli artisti e delle opere, dell'intera mostra è consultabile in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 224-241.

⁴⁶⁶ I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 237-241.

⁴⁶⁷ Cfr. scheda dettagliata della mostra, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S. A.V., busta n. 634.

tecnologico⁴⁶⁸, ovvero una delle sue famose *strip fototessera*, proveniente dall'installazione della Biennale del 1972, *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*⁴⁶⁹, (fig. 1). A Vaccari, Zannier affianca Paolo Gioli⁴⁷⁰:

Dopo la provocazione concettuale di Franco Vaccari ("lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio...", come implorava dai muri della Biennale del 1972), emerge la stupefacente isola stenopeica di Paolo Gioli;⁴⁷¹

Fotografo e cineasta polesano nato nel 1942 e attivo dagli anni Sessanta nella sperimentazione con tecniche analogiche alternative, Gioli rappresenta il versante più artistico-sperimentale della stagione⁴⁷². Egli conduceva una ricerca sperimentale sul mezzo, utilizzando la polaroid, poi trasferita su carta - come le opere esposte *Maschera, Volto* -, il foro stenopeico e la stampa lambda.

Un blocco consistente del segmento 1968-1995 dell'esposizione, è dedicato alla fotografia di reportage che, pur nascendo nella tradizione del fotogiornalismo dell'immediato dopoguerra, si è progressivamente svincolata dal suo statuto documentario per assumere una propria autonomia. La caratterizzazione di questa stagione è affidata, nel catalogo, al saggio del fotografo milanese Cesare Colombo *Volti senza nome*⁴⁷³. Colombo contrappone da un lato la "seduta di posa", in cui «il soggetto ripreso è

⁴⁶⁸ Si rinvia al capitolo II della presente tesi; Cfr. F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, op. cit.

⁴⁶⁹ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 23.

⁴⁷⁰ Per le biografie degli artisti si rinvia a DANIELA CAMILLI (a cura di), *Note biografiche*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 229-238.

⁴⁷¹ *Ibidem*

⁴⁷² I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 23.

⁴⁷³ C. COLOMBO, *Volti senza nome*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 69-73.

pienamente cosciente dell'operazione che il fotografo sta compiendo»⁴⁷⁴, dall'altro il "ritratto rubato", in cui il fotografo coglie il soggetto inconsapevole.

Viene citato nel saggio Gianni Berengo Gardin (Santa Margherita Ligure, 1930), figura cardine del fotogiornalismo italiano del dopoguerra, di cui in mostra è presentato *Campo Nomadi* (1991) (fig. 39) e il celebre doppio riflesso di due donne addormentate, *Treno Milano-Bari* (1991)⁴⁷⁵ (fig. 40), analizzato da Colombo come esempio di:

[...] strategia operativa dell'autore - fingere la ripresa alle due giapponesi che dormono, ma in realtà puntare sull'inquietante terzo volto riflesso - [che] ci toglie ogni certezza informativa, mentre ci spinge a ulteriori 'oniriche' illazioni⁴⁷⁶.

Un altro artista importante per questa stagione di fotografia di reportage del dopoguerra è Guido Guidi (1941), considerato pioniere della cosiddetta "nuova fotografia di paesaggio" italiana. Allievo di Italo Zannier, Guidi inizia la sua carriera di fotografo alla fine degli anni Sessanta con immagini di "stile documentario". Negli anni Settanta poi, influenzato dall'arte Concettuale, inizia a esplorare i paesaggi italiani, volgendo la sua attenzione verso i luoghi più marginali e anti-spettacolari di provincia. Collabora con Luigi Ghirri per il volume *Viaggio in Italia*, ideato dallo stesso Ghirri nel 1984. (1994). Sebbene Guidi sia celebre soprattutto per i suoi scatti di paesaggio, i suoi ritratti rappresentano un capitolo fondamentale della sua opera, e Zannier ci offre un esempio di questo, esponendo in mostra le opere *Preganziol* (1976)⁴⁷⁷ (fig. 6) e *Forlimpopoli*.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 69

⁴⁷⁵ I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 200.

⁴⁷⁶ C. COLOMBO, *Volti senza nome*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 71.

⁴⁷⁷ I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 174.

Segue, in esposizione, Mario Giacomelli (Senigallia, 1925-2000), riconosciuto da tempo come uno dei più grandi fotografi italiani del Novecento e presente in mostra attraverso una selezione che documenta i cicli più noti della sua produzione: *Ritratto di Jole* (1984-86) (fig. 9), *Ritratto della signora Tarcoletti* (1981-83) (fig. 10), *Ritratto del pittore Bastari* (1991-92)⁴⁷⁸.

Mimmo Jodice (Napoli, 1934), il più grande fotografo napoletano della seconda metà del Novecento, che Zannier presenta attraverso *Napoli*, (1973), *Italsider* (1973) (fig. 15) e *Ospedale psichiatrico* (1977) (fig. 16), simboli della sua produzione degli anni Settanta sui temi sociali e della condizione dell'Italia meridionale del tempo⁴⁷⁹. E ancora Mario Cresci (Chiavari, 1942), di cui sono esposte due serie di tre stampe, intitolate *Ritratti reali*, (1972)⁴⁸⁰, (fig. 3), (fig. 18); con i suoi cicli su Tricarico e Matera (1967-1979), Cresci aveva contribuito a riformulare il rapporto fra fotografia, antropologia e ricerca artistica. Colombo lo cita esplicitamente nel suo saggio - accanto al nome dello stesso Zannier - come autore capace di raccontare «anche il tempo che scorre, accostando coppie di ambienti abitati, rievocando antichi volti in posa, evidenziando il progressivo *maquillage* degli spazi»⁴⁸¹.

L'espressione più diretta della fotografia di reportage e indagine sociale è forse riconducibile alle figure di Lisetta Carmi e dei due autori siciliani Letizia Battaglia e Franco Zecchin. Carmi (Genova, 1924-2022), fotografa outsider, tra le più importanti del panorama italiano del secondo

⁴⁷⁸ I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp.176-177.

⁴⁷⁹ I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 182-1183.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 185.

⁴⁸¹ C. COLOMBO, *Volte senza nome*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 70.

Novecento⁴⁸², è presentata in mostra attraverso una selezione della celebre serie *I travestiti*⁴⁸³ (fig. 12), realizzata fra il 1965 e il 1967 nei vicoli di Genova e pubblicata nel 1972⁴⁸⁴, oggi riconosciuta come uno dei capolavori del reportage civile del Novecento⁴⁸⁵. Colombo nel suo saggio cita esplicitamente «i travestiti di Lisetta Carmi», accanto a «le lontane Miss di Federico Patellani, l'operaio Finsider di Mimmo Jodice [e] le reclute di Gin Angri»⁴⁸⁶, come parte di un capitolo importante del ritratto italiano del secondo Novecento, dove proprio ai corpi veniva affidato «il carico di messaggi».⁴⁸⁷ Battaglia (Palermo, 1935-2022)⁴⁸⁸ e Zecchin (Parigi, 1953) sono presentati attraverso il loro lavoro siciliano per il quotidiano “L’Ora” di Palermo, che fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta documentò le stragi di mafia e la vita quotidiana della Sicilia in una stagione drammatica della storia italiana⁴⁸⁹. L’esposizione delle opere di questi due artisti documenta che, nel 1995, il reportage di denuncia era ormai il riconosciuto come genere alto della fotografia italiana.

Nel volto della giovane, *Rosaria Schifani* (fig. 14) - vedova di un agente di scorta ucciso nella strage di Capaci -, ritratta in una celebre fotografia di Battaglia (1994) e nei ritratti che Zecchin trae dalla cronaca dell’antimafia palermitana (*Il maresciallo dei carabinieri Mario Trapassi, una delle vittime*

⁴⁸² CRISTIANA SORRENTINO, *Attraversare la scena. Lisetta carmi fotografa di teatro (1962-1967)*, in “Drammaturgia”, Anno XXI, 2024, p. 261.

⁴⁸³ Cfr. LISETTA CARMI, *I travestiti*, Essedi, Roma 1972.

⁴⁸⁴ CRISTIANA SORRENTINO, *Attraversare la scena. Lisetta carmi fotografa di teatro (1962-1967)*, op. cit., p. 269.

⁴⁸⁵ C. COLOMBO, *Volti senza nome*, in I. ZANNIER (a cura di), *L’io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 71.

⁴⁸⁶ *Ibidem*

⁴⁸⁷ *Ibidem*

⁴⁸⁸ Cfr. <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2026/03/Il-segno-delle-donne-7cc53ea1-b4b0-44b1-b1e9-fc61fab3a167-ssi.html>

⁴⁸⁹ Cfr. <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/LOra-il-primo-giornale-che-ha-parlato-di-mafia-d458924b-3696-447c-aec7-4afd1a03d33f.html>

dell'attentato al giudice Rocco Chinnici, 1983), la fotografia si fa testimone di storie, trasformando l'individuo singolo in figura di un lutto collettivo.

Un altro gruppo tipologico di opere esposte in mostra, si può individuare nei fotografi di moda e di scena. Maria Mulas (Manerba del Garda, 1935-2019), sorella di Ugo Mulas e fotografa della cultura milanese degli anni Settanta-Ottanta, presentata con *Testimoni a un matrimonio*, (1974) (fig. 11); Giovanni Gastel (Milano, 1955-2021), esponente della fotografia di moda italiana e ritrattista degli ambienti aristocratico-culturali milanesi, di cui Zannier propone quattro ritratti fotografici, raffiguranti le modelle *Cristina Cascardo* (1990), *Andrea Brabin* (1991) (fig. 76), *di Kirsten Owen* (1991) (fig. 77), *Simonetta Gianfelici* (1994)⁴⁹⁰; e, infine, Toni Thorimbert (Milano, 1957) (fig. 80), formatosi nel mondo del reportage, divenne uno dei più importanti ritrattisti della scena editoriale milanese, realizzando importanti immagini di moda e campagne pubblicitarie⁴⁹¹.

Sono poi presenti i ritratti d'autore dedicati a figure di intellettuali e artisti, tra cui *Italo Calvino*, Roma 1983 di Elisabetta Catalano⁴⁹² (fig. 31), che ritrae i protagonisti dell'arte e della letteratura; Antonio Masotti dedica a Pasolini il suo *Intellettuale* (1975)⁴⁹³, (fig. 2); Giorgio Lotti fotografa *Enrico Berlinguer*⁴⁹⁴ (fig. 38); Bruna Ginammi⁴⁹⁵ e Roberto Koch⁴⁹⁶ costruiscono una piccola galleria di poeti, ritraendo rispettivamente *Alda Merini* (fig. 58), *Edoardo Sanguineti* (1990)(fig. 59) e *Umberto Eco* (fig. 44); Mauro

⁴⁹⁰ *Ivi*, pp. 220-221.

⁴⁹¹ DANIELA CAMILLI (a cura di), *Note biografiche*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 237.

⁴⁹² I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 193.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 171.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 199.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 210

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 202.

Paviotti⁴⁹⁷ e Paola Agosti⁴⁹⁸ volgono l'obiettivo verso gli scienziati, *Carlo Rubbia* (fig. 56), *Margherita Hack* e *Rita Levi Montalcini* (fig. 43).

Particolarmente significativa, poi, è l'esposizione di opere di artisti legati all'ambito di fotografia del paesaggio antropico, come Gabriele Basilico, Olivo Barbieri e Antonio Biasiucci. Nonostante la loro ricerca fosse prevalentemente indirizzata verso il paesaggio urbano e industriale, e non al volto umano, Zannier li include nella selezione della sua mostra dedicata al ritratto, attraverso ritratti fotografici della loro produzione.

Nella sua conclusione dell'introduzione alla mostra, nel catalogo generale⁴⁹⁹, il curatore scrive: «oggi il ritratto sembra essere addirittura centrale nella ricerca fotografica d'avanguardia, dopo l'esautiva e ormai manieristica esplorazione sul paesaggio»⁵⁰⁰. Questo passaggio mette in luce l'idea di Zannier secondo cui la migrazione dal paesaggio al ritratto, degli autori che avevano costruito la propria identità sulla fotografia del territorio, costituiva uno dei dati più significativi della stagione contemporanea⁵⁰¹.

Basilico (Milano, 1944-2013), il più importante fotografo italiano del paesaggio urbano contemporaneo e uno dei dodici autori del *Viaggio in Italia*, viene presentato attraverso una serie di quattro ritratti, *Dancing in Emilia*⁵⁰² (fig. 17). Di Barbieri (Carpi, 1954), anch'egli partecipe del progetto *Viaggio in Italia*, Zannier espone il ritratto del sinologo *Francesco Sisci*⁵⁰³ (fig. 71). Biasiucci (Dragoni, 1961), allievo di Mimmo Jodice, è presentato con *Napoli 1990* (fig. 54), esempio della sua produzione sui temi

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 209.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 202

⁴⁹⁹ I. ZANNIER (a cura di), *Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, in J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 221-223.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 223.

⁵⁰¹ *Ibidem*

⁵⁰² I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 184.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 217.

della cultura e del mondo contadino campano⁵⁰⁴. L'opera, nel saggio di Colombo⁵⁰⁵, viene posta a confronto con *Sardegna 1987* (fig. 53) di Marialba Russo, come esempi di due diverse modalità di rappresentazione della figura all'interno dell'inquadratura fotografica; mentre Biasucci la emargina, Russo ne fa la protagonista:

Il primo atto è quello di creare proprio nel mirino, un rapporto tra la figura e l'ambiente. Ed è questo rapporto spaziale a segnare anche un margine di libertà creativa per il fotografo; quella di poter aggiungere, in una specie di confronto, gli elementi sociali e strutturali di contesto. Le persone entrano come una variante dinamica dello scenario. Si decide con piccoli spostamenti di puntare alla loro descrizione, farne dei protagonisti, oppure si decide di emarginarle⁵⁰⁶.

La mostra, dunque, presenta allo spettatore ritratti che provengono da ricerche fotografiche differenti, in cui ogni gruppo tipologico contribuisce, in ugual valore, alla rappresentazione della storia del ritratto fotografico. Questo tema è esplicitato da Colombo e costituisce la definizione teorica dello schema curatoriale della mostra:

strani reporter cercano le loro storie tra le figure umane, ed esplorano foreste di segni continuamente mutevoli. Corpi, natura, spazi, oggetti. E corpi alle prese con natura e oggetti, dipanando atti scontati o inattesi. Nei ritratti colti e 'animati' all'istante, il corpo o il volto escono spesso dai limiti dell'appartenenza privata, e per così dire proseguono un loro viaggio⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ C. COLOMBO, *Volti senza nome*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., pp. 70-71.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 70.

⁵⁰⁶ *Ibidem*

⁵⁰⁷ *Ivi*, pp. 71-72.

Nel ritratto contemporaneo, il volto umano smette di essere “privato” e rappresenta una condizione collettiva - come si è visto molto bene nel caso dei ritratti di Battagli e Zecchin; il corpo individuale diventa parte del corpo sociale, e la fotografia diventa così strumento di interrogazione antropologica.

Mettendo in rapido raffronto le lontane Misa di Federico Patellani, l’operaio Finsider di Mimmo Jodice, i travestiti di Lisetta Carmi, le reclute di Gin Angri leggiamo non solo un capitolo di fisiologia, o di antropometria, del nostro popolo, ma valutiamo anche il carico di messaggi che l’immaginario collettivo affida proprio ai corpi⁵⁰⁸.

Colombo conclude il suo saggio con queste parole:

Narcisisticamente, il nostro fotografo si specchia in altri sconosciuti, sempre diversi; ad essi delega silenziosamente alcune battute del copione che ha già steso, e che sa a memoria. Così, ogni ripresa finisce in un autoritratto⁵⁰⁹.

È la spiegazione della formula *io / doppio* che dà il titolo alla mostra; ogni ritratto è anche, al tempo stesso, autoritratto del fotografo che lo esegue, perché nell’atto stesso della selezione, dell’inquadratura, del momento decisivo, il fotografo proietta sull’oggetto rappresentato il proprio sguardo, dunque sé stesso.

La mostra di Zannier del 1995, attraverso il segmento 1968-1995, ha avuto il merito di aver consolidato un canone storiografico della fotografia di ritratto italiana del secondo Novecento, conferendo a un gruppo di artisti - Vaccari, Gioli, Berengo Gardin, Jodice, Guidi, Cresci, Giacomelli, Carmi,

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 71.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 73.

Battaglia, Zecchin, Mulas, Catalano, Gastel, Thorimbert, Basilico, Barbieri, Biasiucci - lo statuto di “classici” del *medium* nella tradizione nazionale.

Questo è confermato anche dal fatto che la mostra fu apprezzata sia dalla critica fotografica specialistica sia dalla critica d'arte generalista, in particolare per la sua solidità storiografica e per la qualità dell'allestimento della Sala della Posa⁵¹⁰. La ricezione critica della mostra, infatti, all'epoca della sua apertura fu generalmente positiva, in particolare se posta a confronto con quella riservata alla mostra principale di Jean Clair *Identità e alterità*, spesso polemica⁵¹¹. Nella recensione di C. Montanaro apparsa su “La Nuova Venezia” il 21 agosto 1995, intitolata *L'arte di fotografare tra storia e reportage*, il critico riconobbe alla mostra il merito di aver tracciato «un'efficace mappatura della fotografia italiana del Novecento» e di aver valorizzato «il ritratto come dispositivo privilegiato della cultura visiva italiana»⁵¹². Dunque, il riconoscimento istituzionale, che la Biennale di Venezia conferì alla mostra di Zannier, costituisce un momento fondamentale per la fotografia italiana del secondo Novecento. Il 1995 rappresenta la fase finale del processo di istituzionalizzazione del *medium*: il momento in cui la fotografia italiana - nella sua tradizione centenaria e nella sua maturità contemporanea - viene inserita ufficialmente nel programma del Centenario, come una delle rassegne più importanti.

Come scrisse il Presidente della Fratelli Alinari, Claudio de Polo, nella Presentazione al catalogo della mostra⁵¹³:

⁵¹⁰ C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., pp. 193-198.

⁵¹¹ Cfr. C. RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*, op. cit., p. 195.

⁵¹² C. MONTANARO, *L'arte di fotografare tra storia e reportage*, in “La Nuova Venezia”, 21 agosto 1995.

⁵¹³ CLAUDIO DE POLO (a cura di), *Presentazione*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit.

Quando, nell'aprile 1895, la regina Margherita inaugurò la prima Biennale di Venezia, certo non poteva immaginare che un'arte allora reputata "minore" come la fotografia sarebbe un giorno entrata, con tutti gli onori, a far parte dell'esposizione⁵¹⁴.

4.5 Lettura critica della mostra

In sintonia con il tema della mostra principale, *Identità e Alterità*, Italo Zannier punta l'attenzione con *L'io e il suo doppio*, su un secolo di ritratto fotografico italiano, dunque sull'evoluzione del modo di guardare all'uomo e di fissarne un'immagine.

La scelta di incentrare una mostra fotografica sul tema del ritratto rappresenta, in questo senso, la declinazione fotografica del tema di Jean Clair sulle figure e sulle rappresentazioni dell'uomo.

Le opere fotografiche che appaiono in mostra alla Biennale del 1995 risultano quindi come *medium* capace di servire quel tema, in cui l'io è il luogo dell'identità e il suo doppio quello dell'alterità. Si è visto, inoltre, come Zannier costruisce il racconto di un secolo di fotografia, attraverso l'esposizione di artisti e opere fra loro diversi. Dalla sala di posa della Belle Époque alla cronaca d'autore di Berengo Gardin, Jodice e Guidi; dalle star dello spettacolo, delle arti e della letteratura ritratte da Bragaglia, Fontana e Mulas, all'immagine pubblicitaria e alla fotografia come arte concettuale di Vaccari; dai dagherrotipi e dagli ambrotipi dei pionieri alla cibachrome di Zaliani, la rassegna espone centinaia di esempi di come, nel corso di un secolo, gli artisti abbiano rappresentato la figura umana.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 7.

La scelta curatoriale si rivela risultato di una selezione precisa, in cui Zannier sembra privilegiare la fotografia di reportage; viceversa, si può intendere la severità e l'ironia con cui giudica, nel il saggio introduttivo, la produzione patinata e d'atelier del Ventennio⁵¹⁵.

Negli anni del Ventennio, la fotografia di "paesaggio", romantico e pittorialista, fu oltretutto una comoda evasione dalle problematiche politiche e sociologiche, che condizionavano il fotogiornalismo caro al regime⁵¹⁶.

La linea che la mostra presenta come privilegiata è quella realista e documentaria, attorno alla quale Zannier costruisce il proprio canone.

Il ritratto "professionale" che più resiste, ora è quello del reporter, che coglie "al volo", e a volte ruba ma evidenzia un'espressione fuggevole d'un viso, che sembra più vera e convincente. I neorealisti, ad esempio, cercano di esprimere anche nel ritratto un messaggio, nel loro caso con valenze sociologiche, esaltando quindi le rughe, il sudore, l'espressione corruciata... ⁵¹⁷

Ciò che Zannier respinge è la tradizione pittorialista ed estetizzante, quella che aveva cercato la legittimazione fotografica imitando i modi della pittura e, così facendo, negando la specificità del *medium*.

Zannier non legittima la fotografia rendendola simile alla pittura, ma riconducendola al suo terreno proprio, ovvero la registrazione e la testimonianza. Quindi la sua natura documentaria non è più il limite che relega la fotografia alla subalternità, ma anzi diviene la risorsa stessa della sua dignità artistica. A Zannier va riconosciuto, in questo senso, il merito di

⁵¹⁵ I. ZANNIER (a cura di), *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in I. ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, op. cit., p. 20.

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 21.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 22.

aver promosso una fotografia che è riconosciuta come arte nella misura in cui documenta l'uomo e ne fissa l'identità, non più concentrata sull'estetizzazione dello scatto e sulla ricerca del bello.

La mostra consacra la fotografia come ritratto del reale, il genere in cui la sua vocazione documentaria - la registrazione di un volto, di un'identità - si esercita nel modo più diretto.

Il riconoscimento artistico e la piena legittimazione istituzionale della fotografia al centenario si realizza quindi proprio attraverso la sua funzione documentaria, la stessa che alle origini della Biennale ne aveva giustificato l'esclusione.

CONCLUSIONI

La ricerca ha mostrato come la fotografia, nel corso di un secolo, abbia conquistato all'interno della Biennale di Venezia uno spazio e un riconoscimento sempre maggiore, passando dall'essere relegata a un mero ruolo di documentazione fino a divenire, nell'edizione del Centenario, protagonista di un'intera mostra.

Lo scopo dello studio è stato quello di mettere in luce le modalità attraverso cui il *medium* è giunto a tali risultati. Sono state ricostruite le tappe principali, che hanno costituito il processo di affermazione della fotografia nella rassegna veneziana, prendendo in esame le edizioni della Biennale di Venezia, che hanno assunto un ruolo importante nel riconoscere il *medium* come opera d'arte.

La ricerca ha individuato la Biennale del 1968 come il punto di partenza del processo di affermazione della fotografia negli spazi espositivi della rassegna veneziana. L'edizione del Sessantotto rappresenta uno spartiacque, un momento di profonda trasformazione. Per la prima volta nella storia della Biennale, compaiono in esposizione opere fotografiche. La presenza dei celebri *Cinque Rayogrammi* di Man Ray rappresenta in questo senso un punto di avvio del percorso di affermazione del *medium* all'interno dell'Istituzione d'arte veneziana, anche se si tratta di un ingresso timido, che vede le opere limitate a uno spazio marginale rispetto all'intera esposizione. Allo stesso tempo si è visto come nel clima della contestazione sessantottina, la funzione documentaria e di reportage del *medium* acquista in quegli anni un valore crescente. I fotoreporter presenti assumono un ruolo di assoluta

centralità, in quanto determinanti nel documentare ciò che di rivoluzionario stava accadendo.

La macchina fotografica diviene strumento principale di cronaca e di denuncia politica.

È proprio questo il ruolo, ricoperto dalla fotografia, che le permette negli anni Settanta, con le nuove correnti artistiche che promuovono un tipo di arte effimera, di assumere un'importanza inedita, diventando l'unica modalità di conservazione di un'arte che si è ormai smaterializzata. Gli anni Settanta sono in questo senso fondamentali: da semplice strumento documentario, la fotografia diviene rappresentazione e memoria visibile delle opere d'avanguardia, altrimenti perdute. Secondo Rosalind Krauss è questo che determina il suo accesso agli spazi museali, comportando il passaggio della fotografia da documento a opera d'arte.

Di fatto il valore del *medium* viene così ridefinito, e lo dimostrano le opere esposte di Franco Vaccari e Diane Arbus, alla Biennale del 1972.

Le esposizioni di Vaccari e Arbus testimoniano due diverse modalità di affermazione della fotografia, non più come strumento al servizio di altre pratiche artistiche, ma come linguaggio artistico autonomo.

L'artista Franco Vaccari utilizzando la celebre cabina *Photomatic*, dà vita a migliaia di fotografie, simboli della traccia del passaggio dell'uomo e dell'arte concettuale che si era affermata in quegli anni. Accanto, nel padiglione degli Stati Uniti vengono esposte per la prima volta le opere di una fotografa donna, Diane Arbus.

Si sono analizzate poi le mostre fotografiche dedicate ad artisti quali Ugo Mulas e Man Ray, tenutesi durante le biennali del 1974 e 1976, che seppur esterne all'area dei Giardini, organizzate come sorta di eventi "collaterali", hanno certamente contribuito alla crescita del riconoscimento artistico del

medium, dimostrando che la fotografia stava di fatto conquistando progressivamente uno spazio espositivo crescente.

Lo stesso si riscontra anche all'esterno della Biennale, viste le numerose mostre dedicate alla fotografia che si susseguono negli anni Settanta e Ottanta: *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori* (1973), *Contemporanea* (1973), la retrospettiva su Ugo Mulas (1973), *Fotomedia* (1974), *Foto&Idea* (1975), *A-photo* (1977), *Foto come analisi* (1977), *Venezia '79. La fotografia* (1979), che richiamano sul *medium* l'attenzione internazionale, e il progetto di Luigi Ghirri *Viaggio in Italia* (1984), considerato una pietra miliare della storia della fotografia contemporanea italiana.

Il percorso di ricerca si conclude nel 1995, anno in cui viene celebrato il Centenario dell'Istituzione della Biennale. È rilevante allo scopo della tesi, mettere in luce come in occasione di questa importantissima edizione, un'intera area all'interno dei Giardini, nel Padiglione centrale, venga dedicata unicamente a una mostra fotografica.

La mostra *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895/1995* è stata realizzata grazie al contributo della ditta fotografica F.lli Alinari e curata da Italo Zannier, considerato padre della storia della fotografia in Italia e il primo ad averne assunto la cattedra, con la collaborazione di Jean Clair, Susanna Weber e Daniela Camilli.

Attraverso l'esposizione di circa trecentocinquanta fotografie, Zannier storicizza il ritratto fotografico italiano, individuando in esso l'origine del mezzo fotografico e dotandolo di un'autonoma profondità disciplinare.

Di fatto ne afferma la tradizione secolare e, con essa, la dignità di figurare alla Biennale.

La sezione 1968-1995, la più estesa ed eterogenea della mostra, rappresenta l'arco cronologico in cui vengono presentati sessantasette artisti

contemporanei, considerati protagonisti del riconoscimento istituzionale della fotografia come linguaggio artistico autonomo.

La mostra di Zannier organizzata all'interno del Padiglione centrale ai Giardini, si configura come il traguardo espositivo di una disciplina che, un secolo prima, era stata bandita in modo esplicito dagli spazi della Biennale. L'edizione del Centenario e la mostra di Zannier portano a compimento l'intero percorso, coronando la fotografia come protagonista di una mostra all'interno della più importante Esposizione d'Arte Internazionale contemporanea. La dignità e l'autonomia artistica che le erano state sottratte fin dalla prima edizione le viene finalmente riconosciuta a tutti gli effetti dopo cento anni.

APPENDICE ICONOGRAFICA

La seguente appendice riporta la Opere della Sezione 1968-1995 della mostra *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1885-1995*. Le immagini riproducono la selezione delle opere presenti nel catalogo della mostra, numerate in sequenza secondo l'ordine proposto dal curatore⁵¹⁸. L'elenco completo delle opere esposte in mostra nella sezione 1968-1995 è consultabile nel catalogo generale della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte⁵¹⁹.

⁵¹⁸I dati sono tratti da I. ZANNIER. (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1885-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia, Ala Pastor, 11 giugno-15 ottobre 1995), Alinari, Firenze 1995, pp. 170-227.

⁵¹⁹J. CLAIR, G. ROMANELLI, I. ZANNIER (a cura di), 46. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 237-241.



Figura 1. FRANCO VACCARI, Lascia su queste pareti una traccia del tuo passaggio, 1972, composizione con due stampe alla gelatina bromuro d'argento e una strip fototessera, mm. 2200x500, Modena, Archivio Vaccari

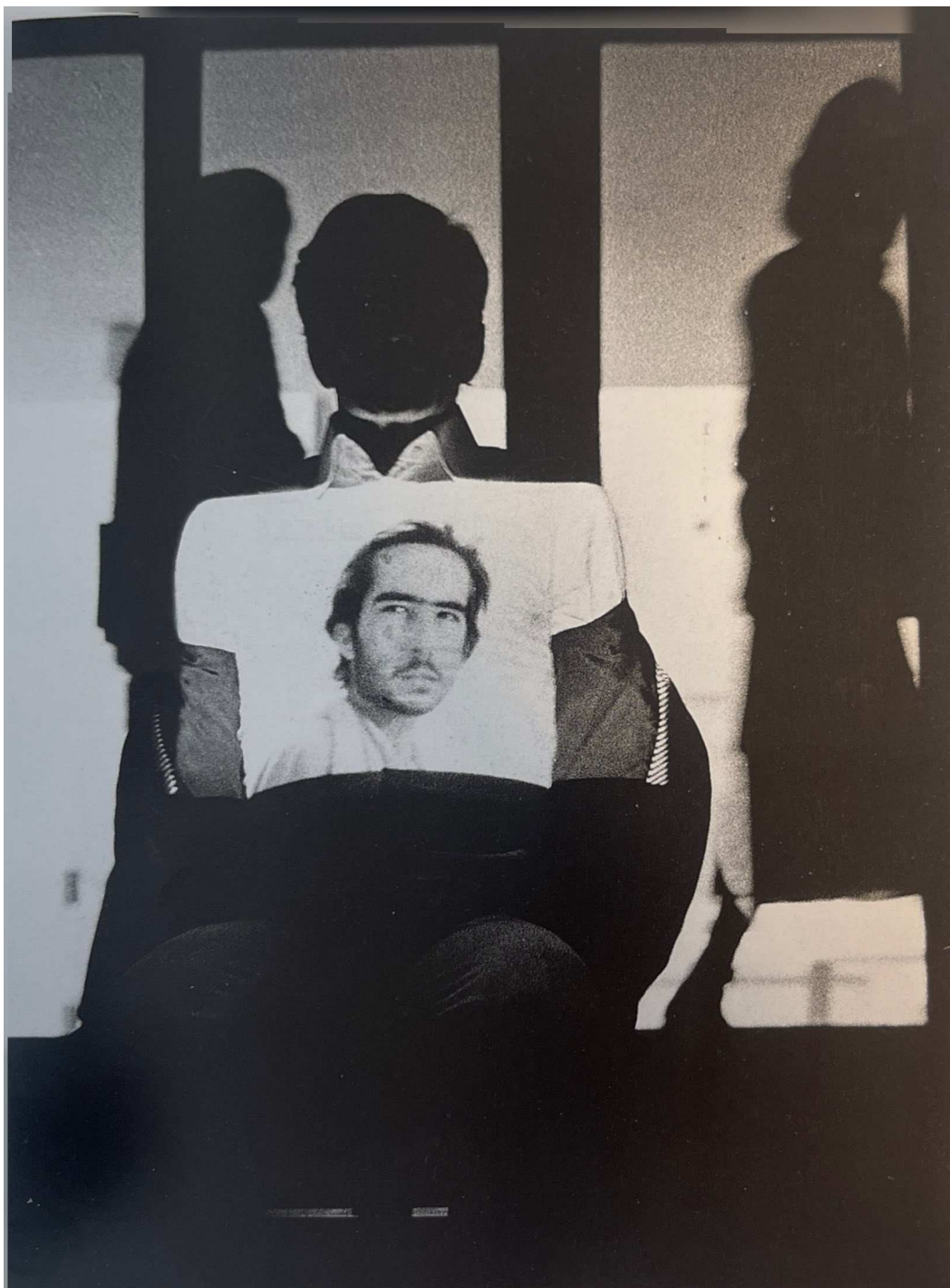


Figura 2. ANTONIO MASOTTI, Intellettuale (P. P. Pasolini) Bologna, GAM, 1975, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm 400x300, Bologna, Archivio Masotti

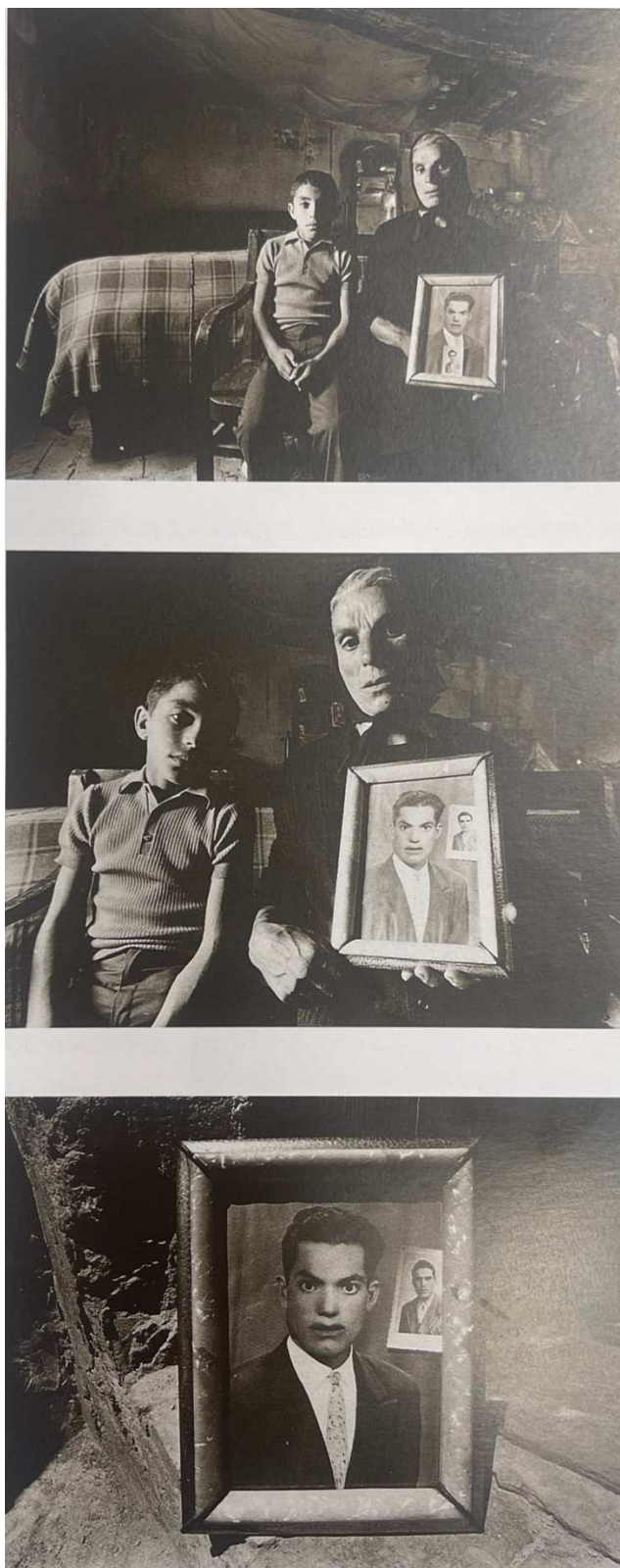


Figura 3. MARIO CRESCI, Ritratti reali, 1972, Due serie di tre stampe alla gelatina bromuro d'argento, 180×240 mm, archivio Cresci, Bergamo

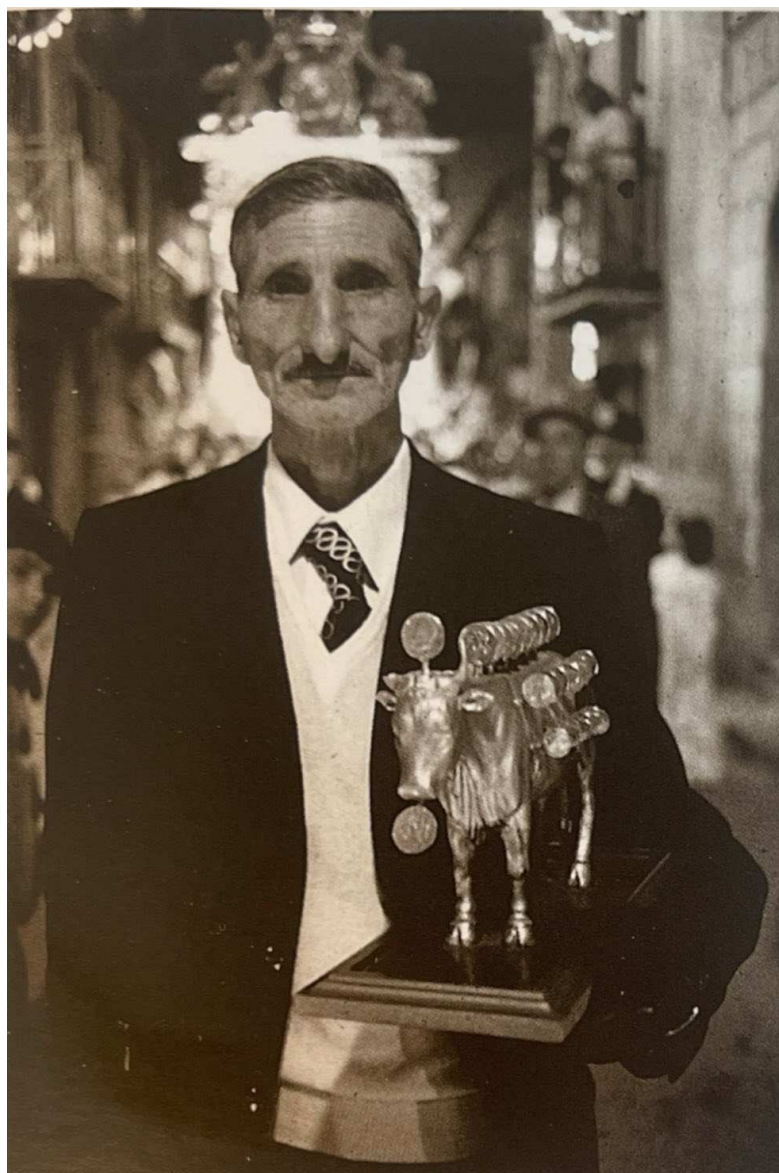


Figura 4. AMEDEO VERGANI, Festa del Crocifisso a Calatafimi: massaro, 1982, Cibachrome, 300×240 mm, archivio Vergani, Merone



Figura 5. ANTONIO MASOTTO, Imponderabile, Bologna, GAM, 1977, tre stampe alla gelatina di bromuro d'argento, mm.240x155, Firenze, Fratelli Alinari

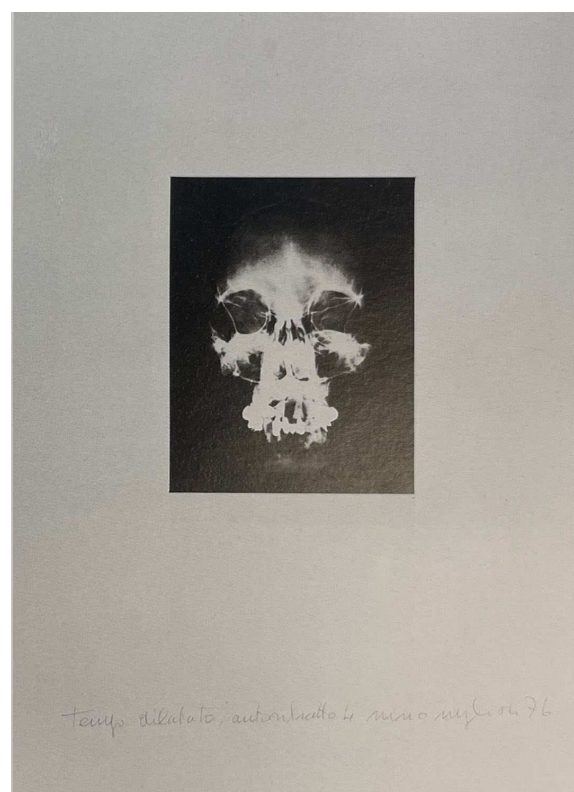
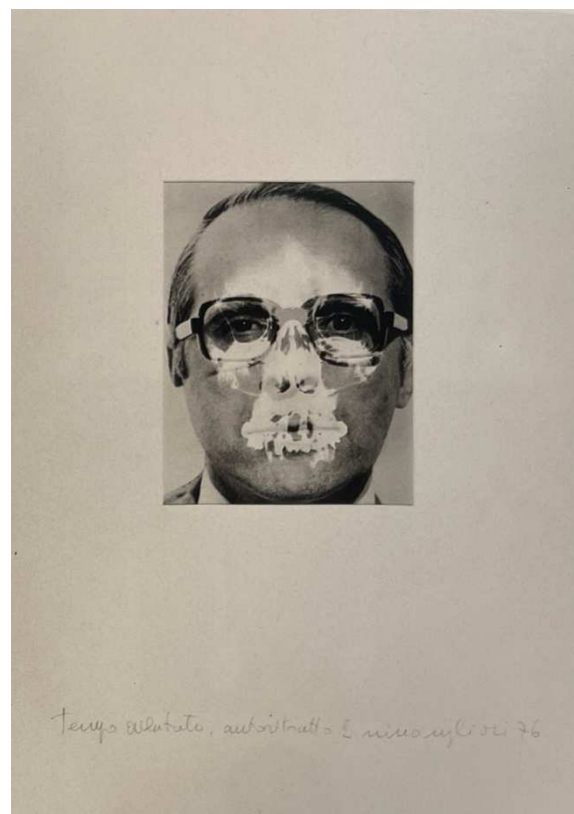
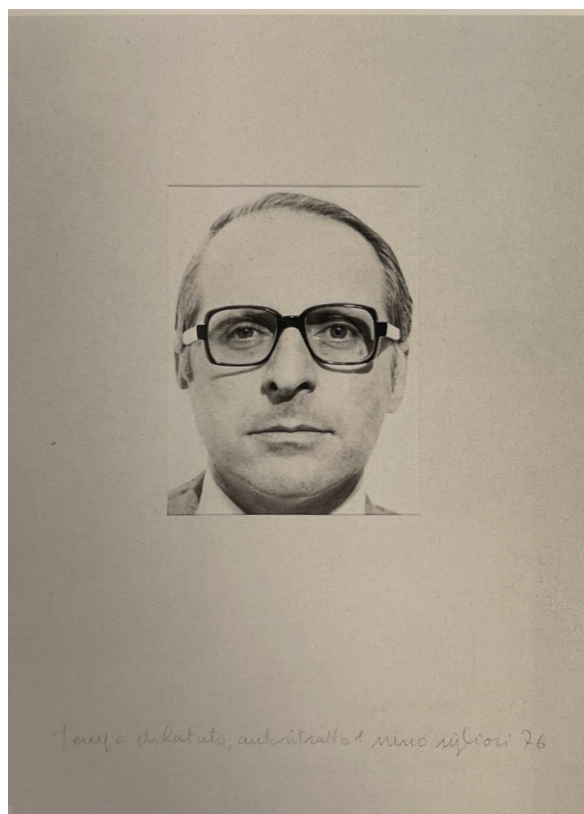


Figura 6. NINO MIGLIORI, *Il tempo dilatato*, 1976, serie di quattro stampe alla gelatino di bromuro d'argento con esposizioni multiple, mm. 240x300, Bologna, Archivio Migliori

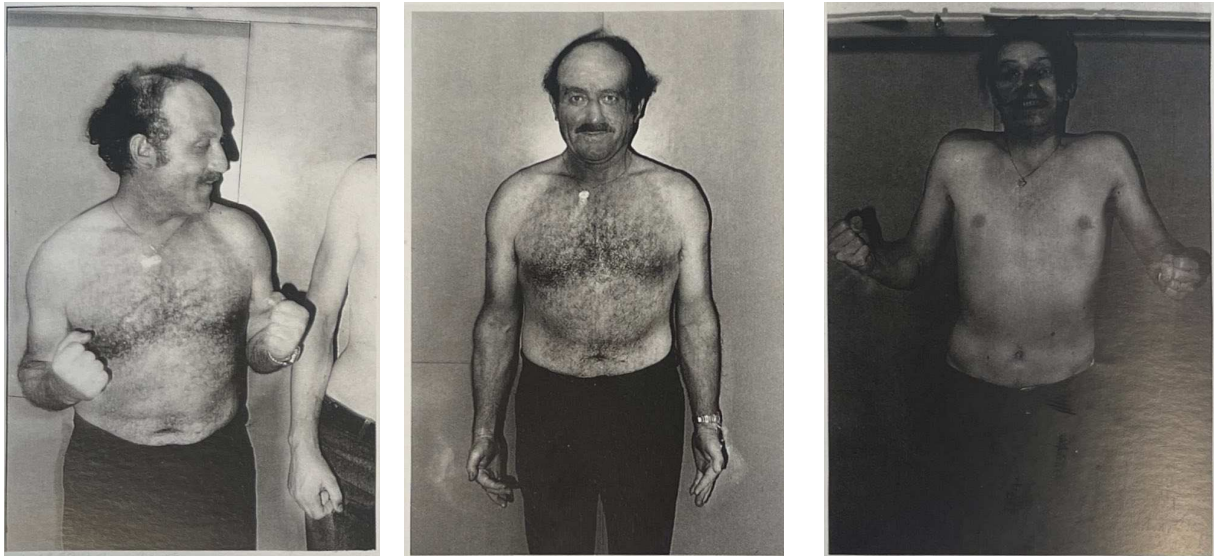


Figura 7. GUIDO GUIDI, Preganziol, 1976, serie di tre stampe alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x210, Ronta di Cesena, archivio Guidi



Figura 8. MARIO "PICCOLO" SILLANI DJERRAHIAN, Autoritratto del paesaggio, serie di quattro stampe alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 400x600, Trieste, archivio Sillani



*Figura 9. MARIO GIACOMELLI, *Ritratto di Jole*, 1984-1986, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x400, Senigallia, archivio Giacomelli*



Figura 10. MARIO GIACOMELLI, Ritratto della signora Tarcoletti, 1981-1983, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x400, Senigallia, archivio Giacomelli



Figura 11. MARIA MULAS, Testimoni a un matrimonio, Milano 1974, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 220x300, Firenze, Museo di Storia della Fotografia, coll. Zannier



*Figura 12. LISETTA CARMI, *Gitana 2*, 1968, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm 240x300, Firenze, Museo di Storia della Fotografia, coll. Zannier*



Figura 13. MARCELLA CAMPAGNANO, L'invenzione del femminile: ruoli, 1975, serie di 56 stampe alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 240x170, Milano, archivio Campagnano



Figura 14. LETIZIA BATTAGLIA, *Rosaria Schifani*, 1994, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 420x280, Palermo, archivio Battaglia

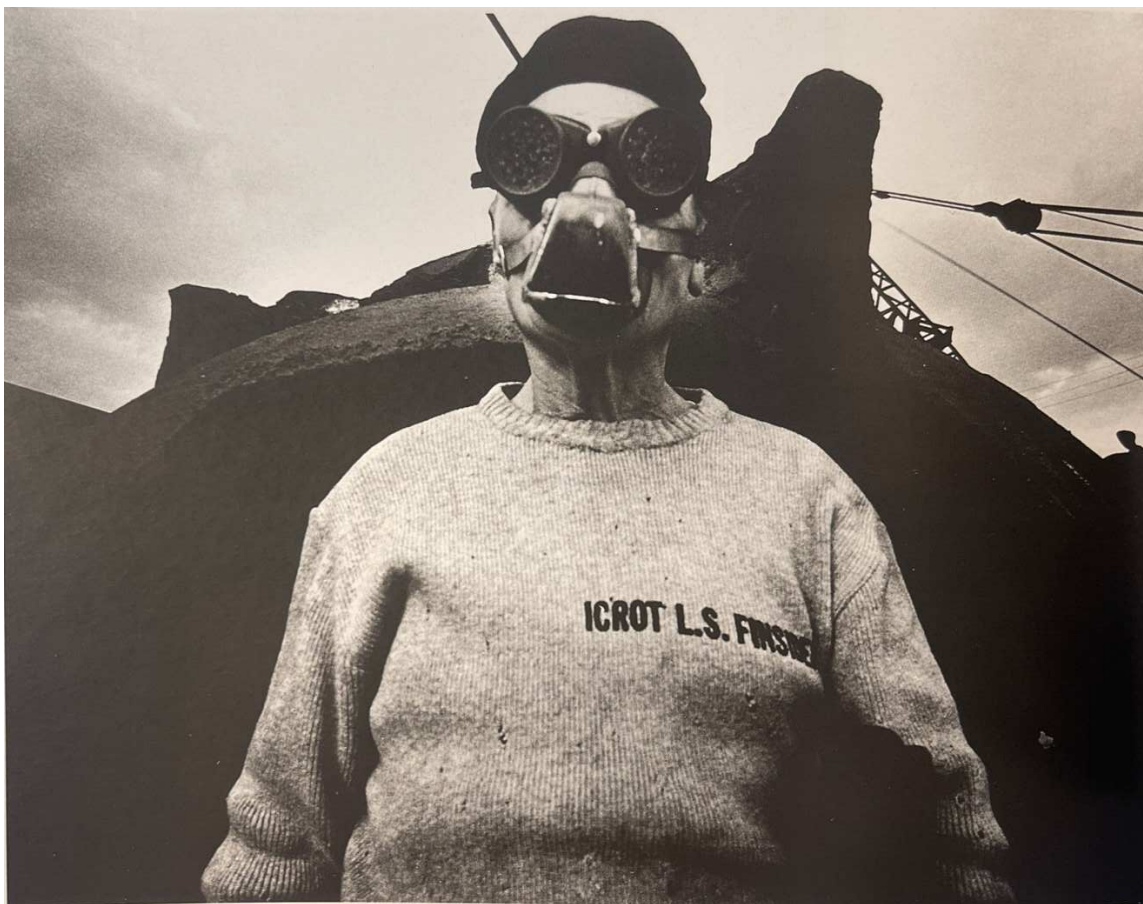


Figura 15. MIMMO JODICE, Italsider, Napoli, 1973, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 225x300, Napoli, archivio Jodice

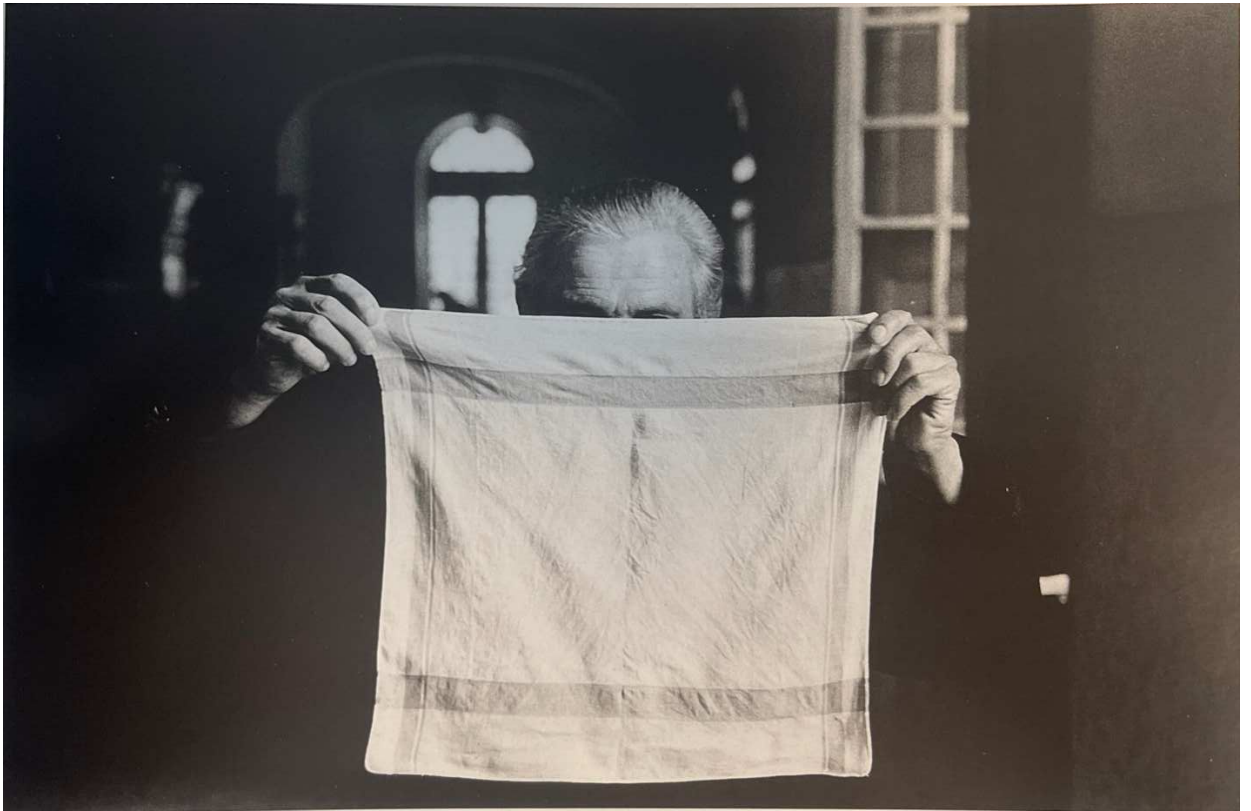
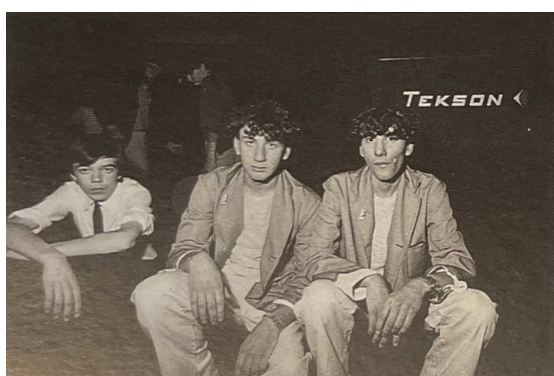


Figura 16. MIMMO JODICE, Ospedale psichiatrico, Napoli, 1977, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 225x300, Napoli, archivio Jodice



*Figura 17. GABRIELE BASILICO, *Dancing in Emilia*, 1979, serie di quattro stampe in bromuro d'argento, mm. 400x500, Milano, archivio Basilico*



Figura 18. MARIO CRESCI, Ritratti reali, 1972, tre stampe alla gelatina bromuro d'argento, mm. 180x240, Bergamo, archivio Cresci



Figura 19. FRANCO FONTANA, *Gino Paoli*, 1989, Cibachrome, mm. 300x450,
Modena, archivio Fontana



Figura 20. GIOVANNI ZILIANI, *Ritratto di Emilio Tadini*, 1985, Cibachrome, mm.
300x400, Milano, archivio Ziliani



Figura 21. OCCHIOMAGICO, Ritratto simbiotico di Vittorio Gregotti, 1982, Cibachrome, mm. 300x400, Milano, archivio Occhiomagico



Figura 22. OCCHIOMAGICO, Ritratto simbiotico di Ettore Sottsass jr., 1983, Cibachrome, mm. 300x400, Milano, archivio Occhiomagico



Figura 23. GUIDO SANSONI PER ALINARI, *Gianni Versace*, Milano Sicof, 1985, stampa a colori, mm. 240x180, Firenze, Fratelli Alinari

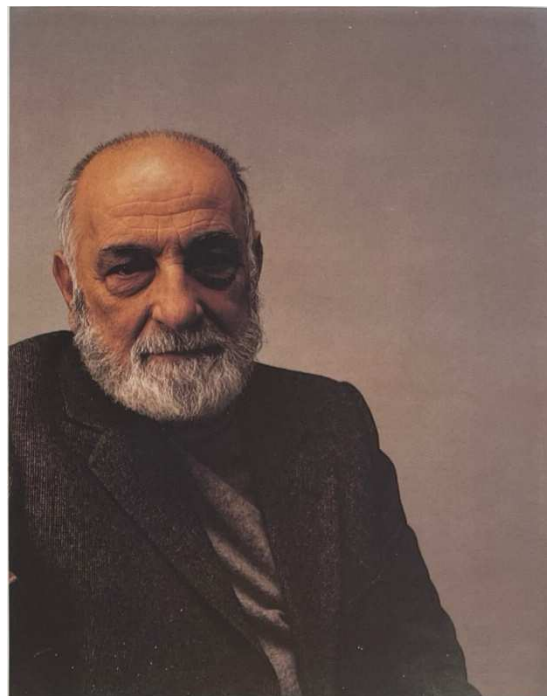


Figura 24. GUIDO SANSONI PER ALINARI, *Luigi Veronesi*, Milano Sicof, 1985, stampa a colori, mm. 240x180, Firenze, Fratelli Alinari

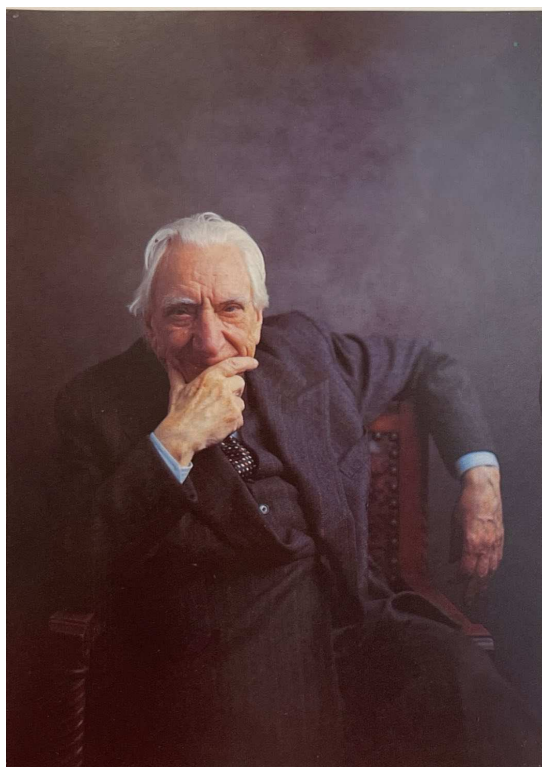


Figura 25. ATTILIO DEL COMUNE, Ritratto di Cesare Musatti, 1984, originale su pellicola da stampa Agfachrome speed, mm. 400x300, Milano, archivio Del Comune

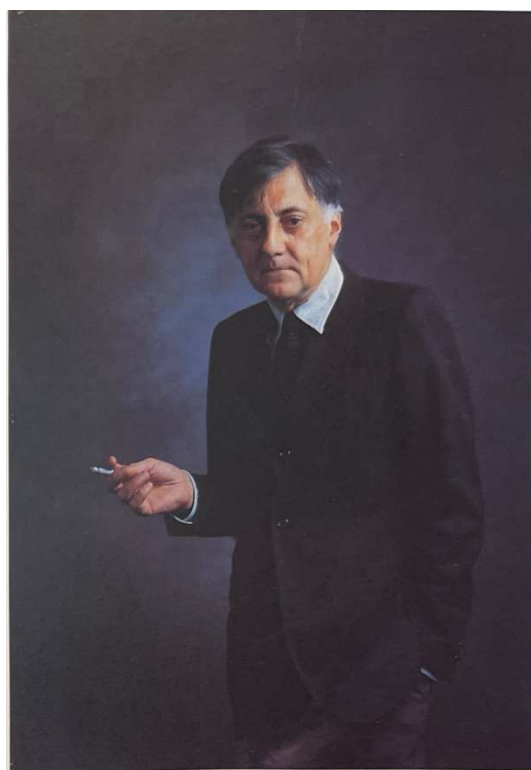


Figura 26. ATTILIO DEL COMUNE, Ritratto di Aldo Rossi, 1984, originale su pellicola da stampa Agfachrome speed, mm. 400x300, Milano, archivio Del Comune



Figura 27. ENZO NOCERA, Madri, ma donne: Benedetta, 1984, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 400x300, Milano, archivio Nocera



Figura 28. ENZO NOCERA, Nuovi spazi per un ritratto. Bambino, 1992, stampa diretta da originale invertibile, mm. 380x380, Milano, archivio Nocera



Figura 29. ELISABETTA CATALANO, Plagio, Galleria Marlborough, Roma, 1975, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 760x540, Roma, archivio Catalano

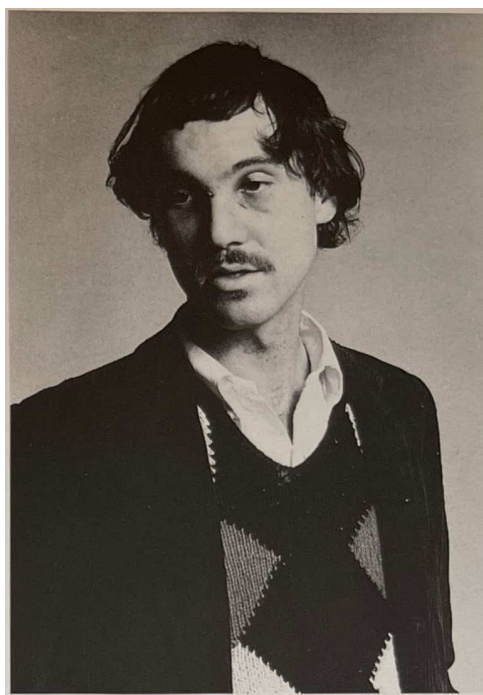


Figura 30. ELISABETTA CATALANO, Sandro Chia, Galleria Marlborough, Roma, 1975, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 1000x750, Roma, archivio Catalano

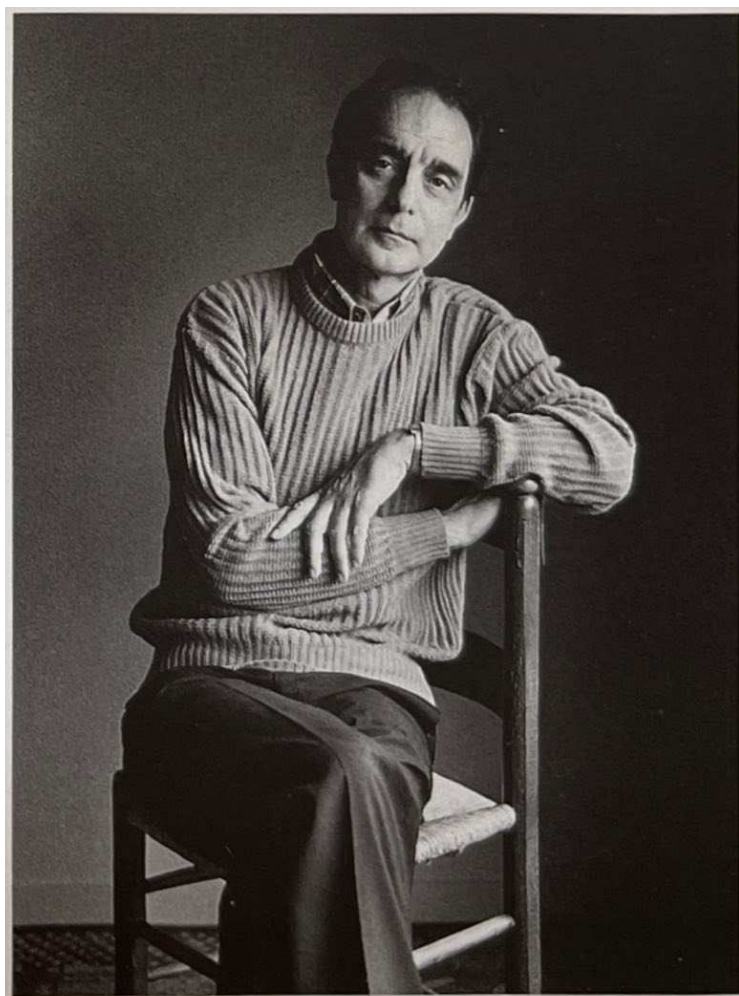


Figura 31. ELISABETTA CATALANO, Italo Calvino, Galleria Marlborough, Roma, 1975, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 600x420, Roma, archivio Catalano



Figura 32. ALDO BALLO, *Bruno Munari*, 1994, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x400, Milano, archivio Balla

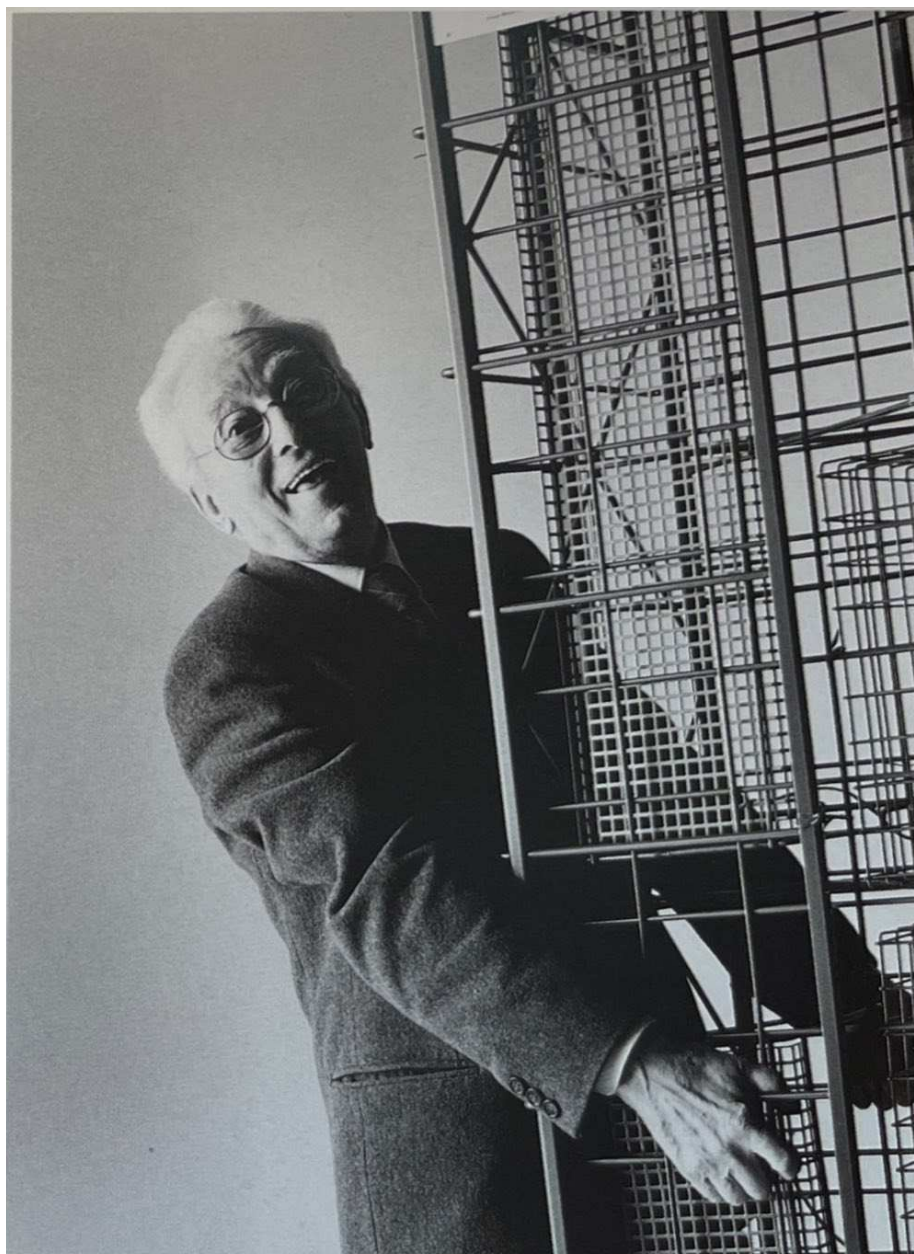
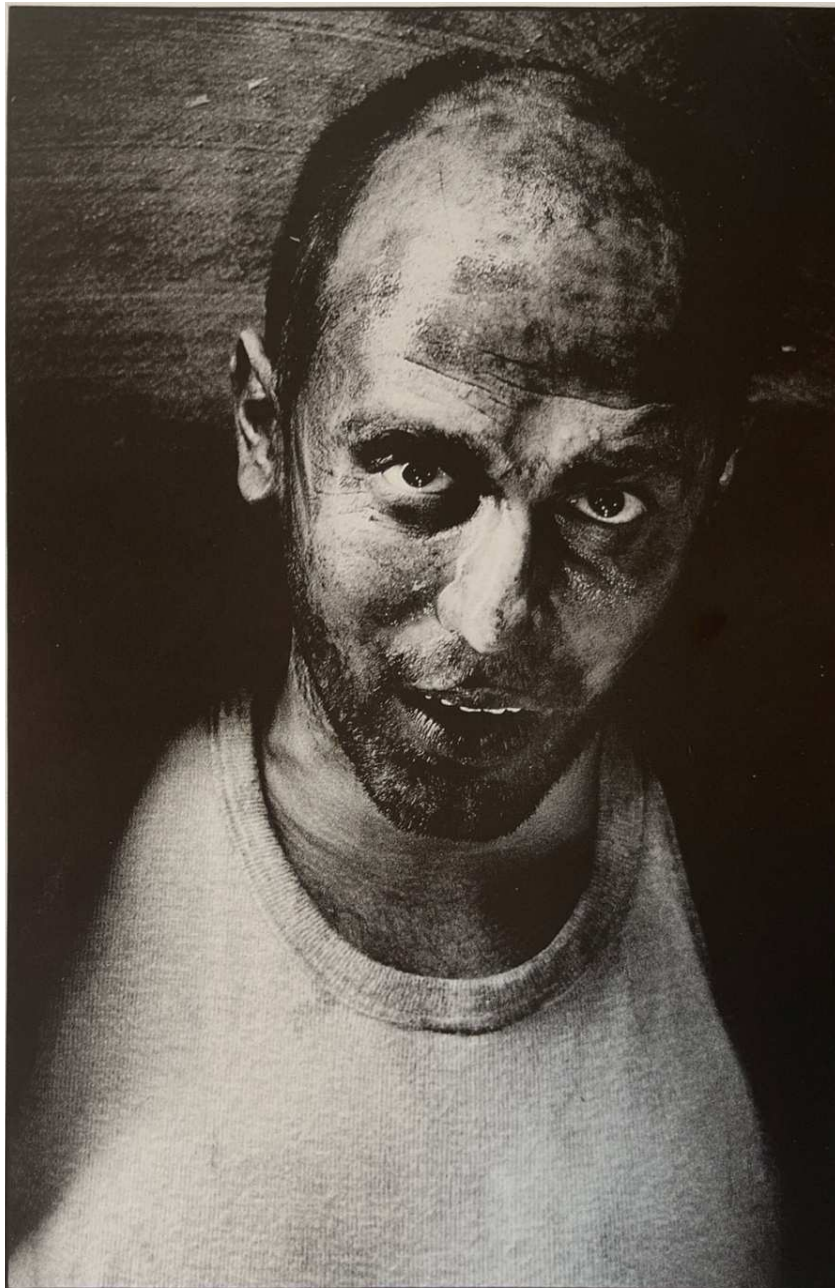


Figura 33. GRAZIANO ARICI, Emilio vedova a lavoro nel suo studio di Venezia, 1984, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 405x305, Venezia, archivi Arici



*Figura 34. MAURIZIO BUSCARINO, *Elio de Capitani*, Milano, 1985, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 425x280, Zogno, archivio Buscarino*



Figura 35. MAURIZIO BERLINCIONI, Fotocoppie, 1982, quattro stampe alla gelatina bromuro d'argento, mm. 240x300, Firenze, archivio Berlincioni

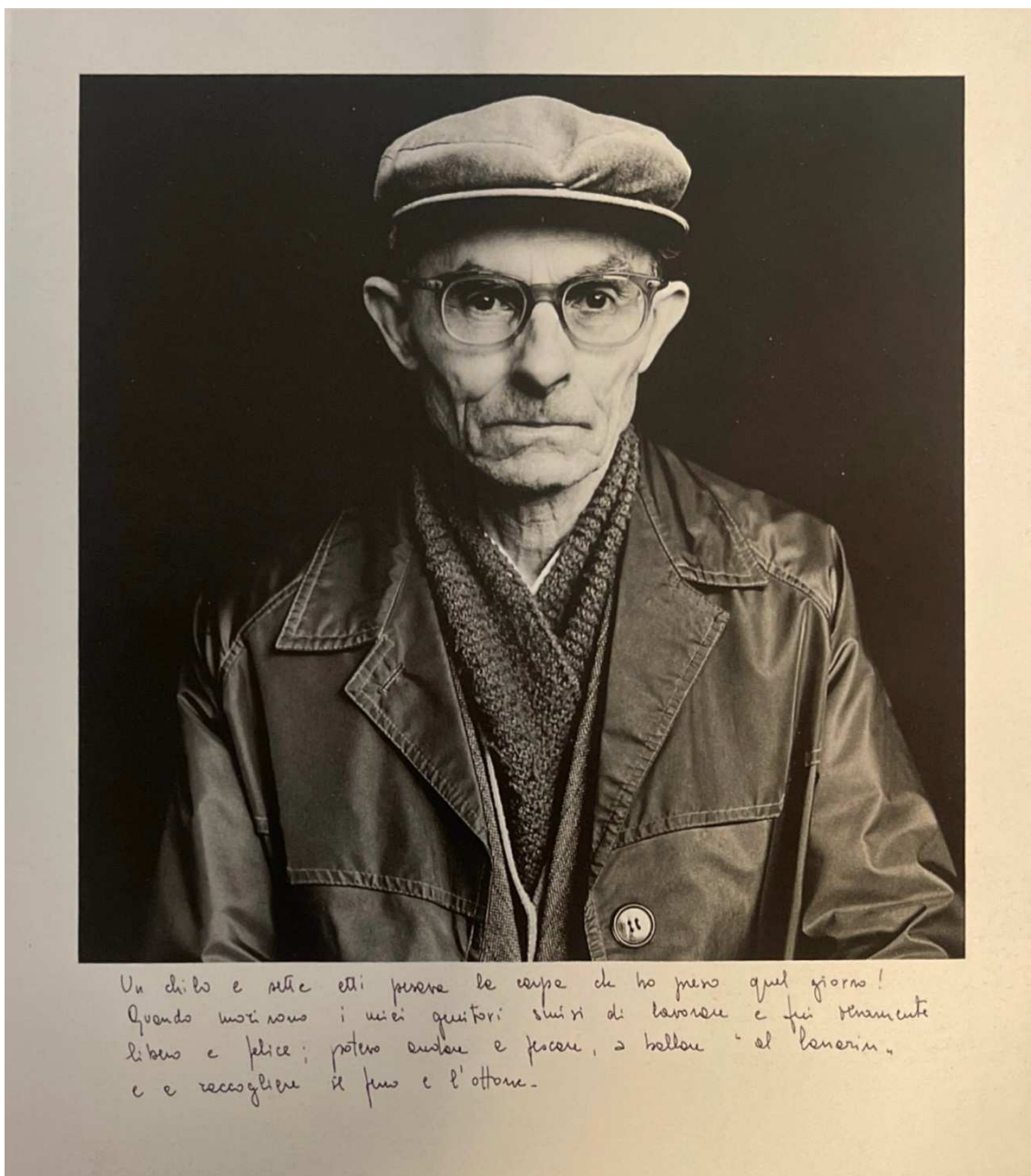


Figura 36. ENZO E RAFFAELLO BASSOTTO, Un chilo e sette etti pesava la carpa, 1983, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 240x240, Verona, archivio Bassotto



Figura 37. GIOVANNI BORGHESE, Attilio Bertolucci nei boschi di castagna a Casarola, 1991, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x400, Milano, archivio Borghese

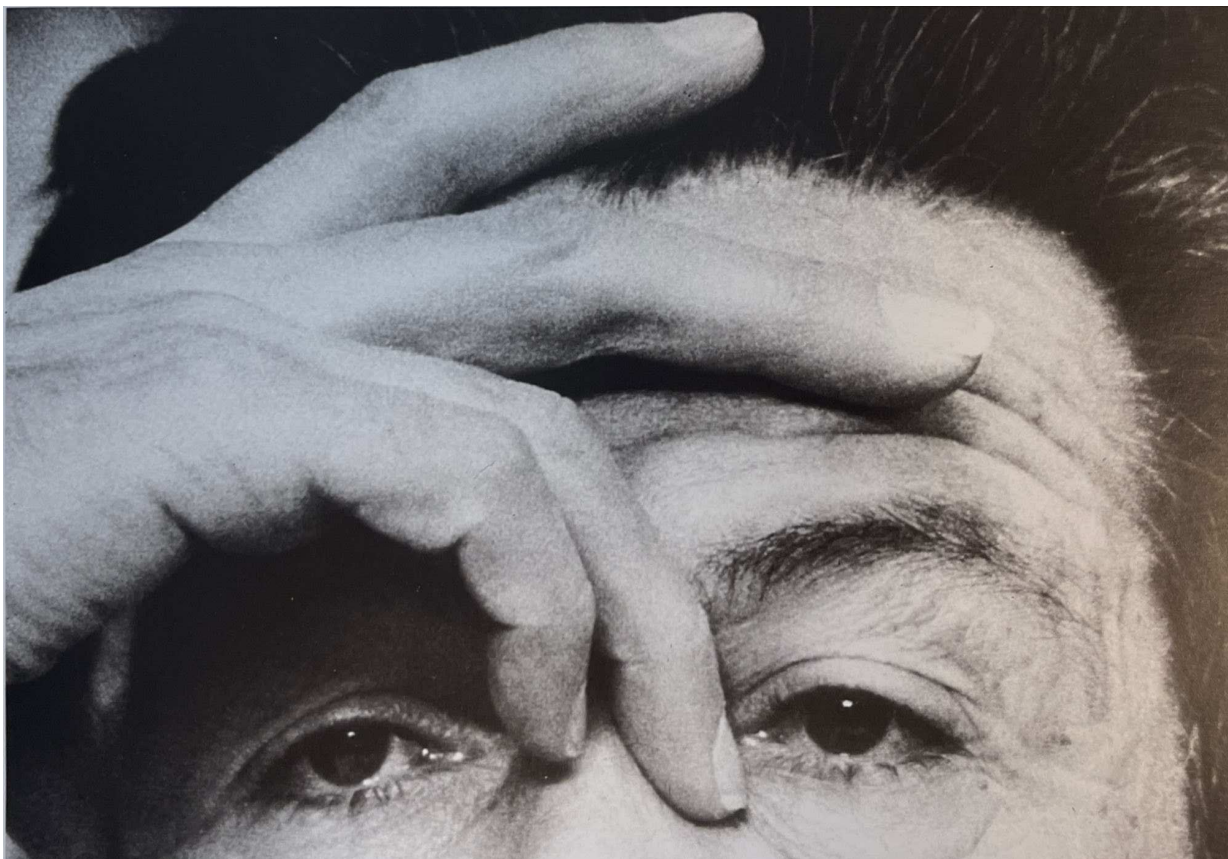


Figura 38. GIORGIO LOTTI, *Enrico Berlinguer*, 1984, fotografia acrilica, mm.
1000x1300, Milano, archivio Lotti



*Figura 39. GIANNI BERENGO GARDIN, *Campo nomadi*, Firenze, 1991, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x400, Milano, archivio Berengo Gardin*



*Figura 40. GIANNI BERENGO GARDIN, *Treno Milano-Bari*, 1991, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 300x400, Milano, archivio Berengo Gardin*



Figura 41. CESARE COLOMBO, Norberto Bobbio, 1994, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 270x400, Milano, archivio Colombo



Figura 42. CESARE COLOMBO, Immagine per un'azienda multinazionale, 1993, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 280x390, Milano, archivio Colombo



Figura 43. PAOLA AGOSTI, Rita Levi Montalcini, Roma, 1992, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 200x300, Roma, archivio Agosti

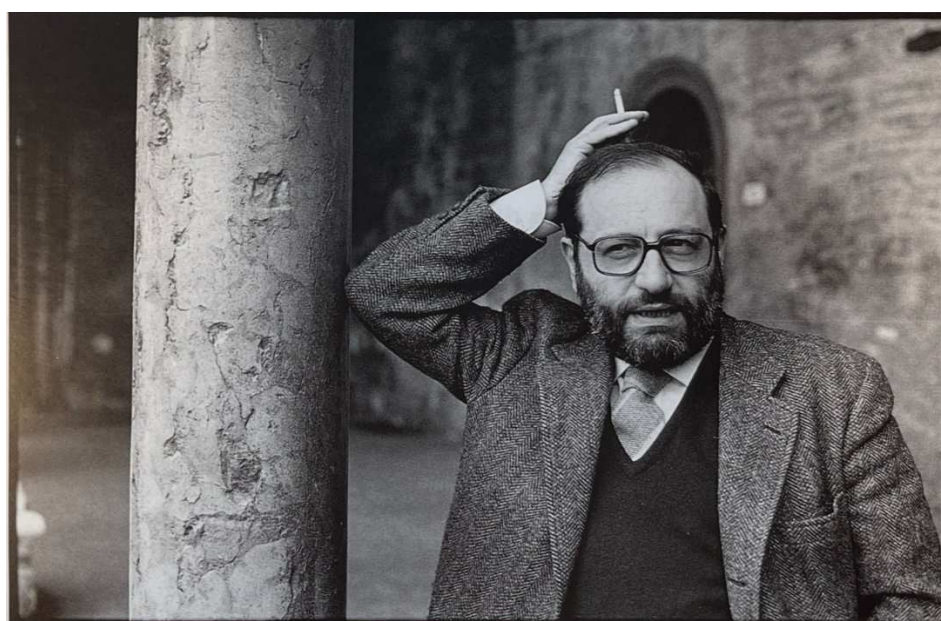


Figura 44. ROBERTO KOCH, Umberto Eco, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 400x300, Roma, Agenzia Contrasto



Figura 45. GEORGE TATGE, Campagna di Pisa, 1993, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 300x240, George Tadge, Archivi Alinari

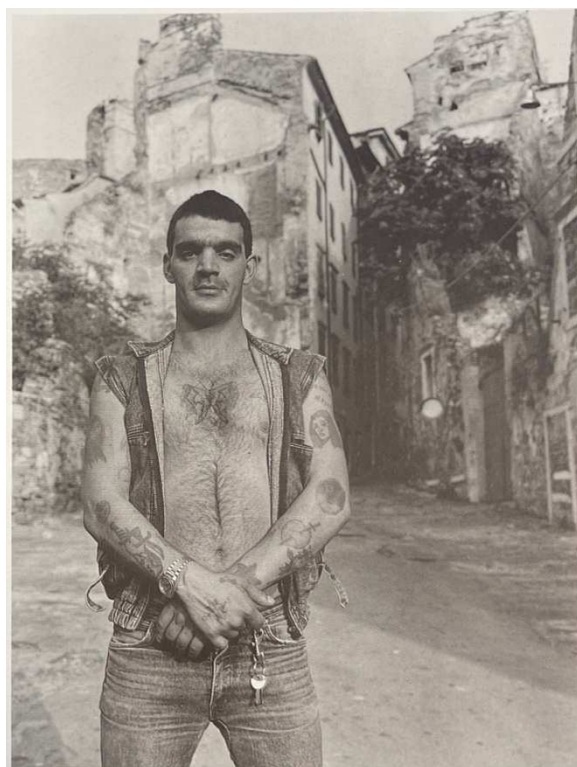


Figura 46. GEORGE TATGE, Il Marsigliese, Trieste, 1989, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 300x240, George Tadge, Archivi Alinari

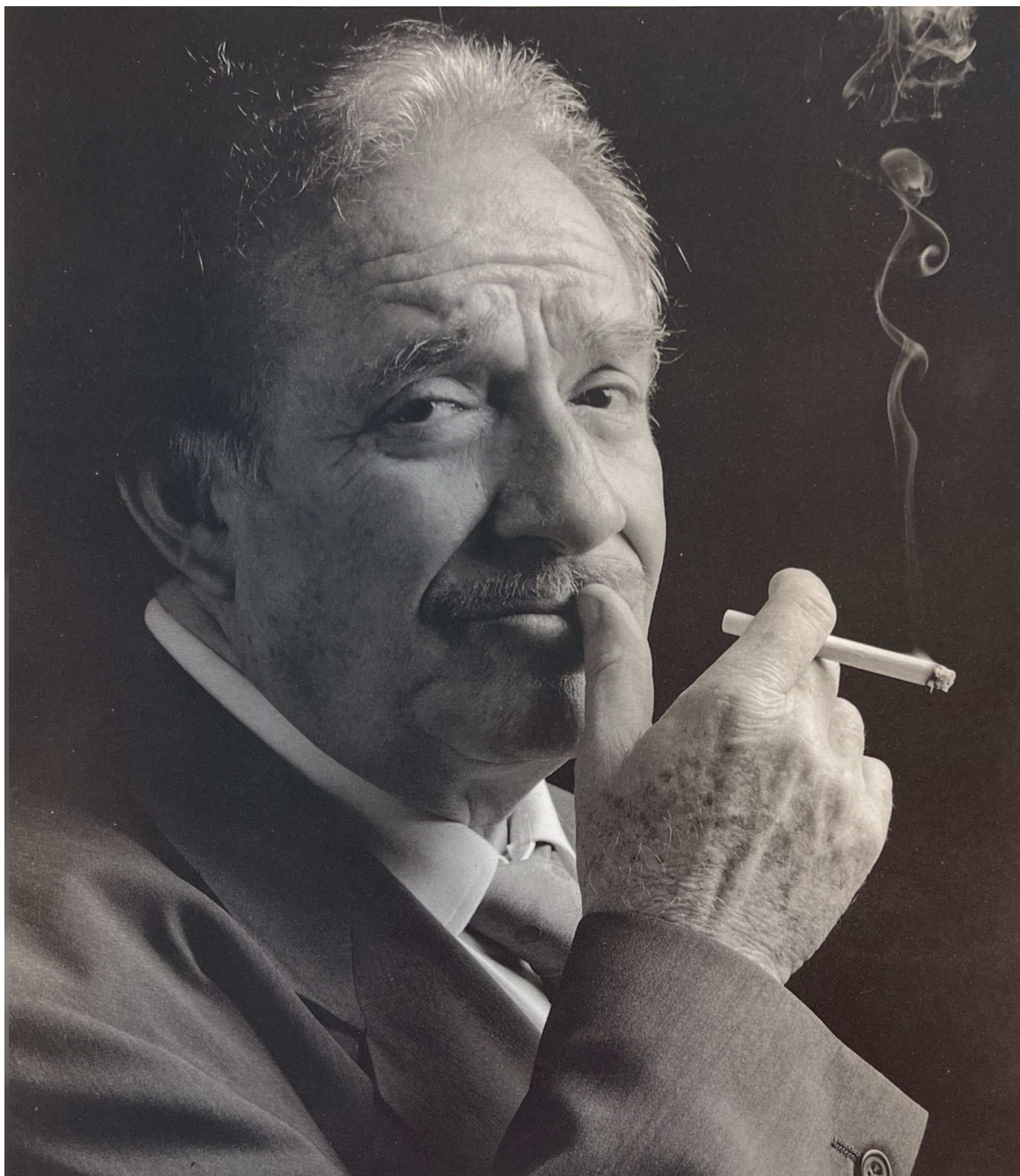
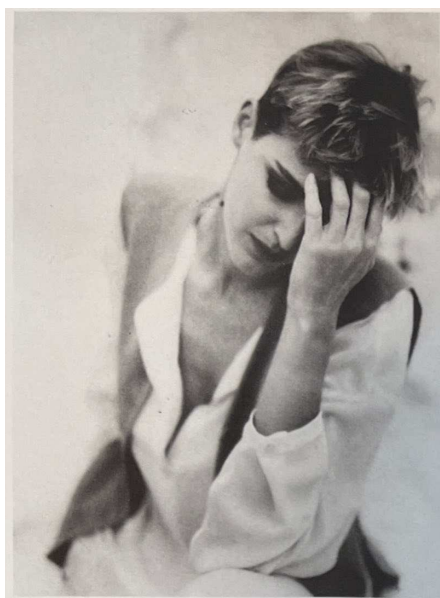


Figura 47. FRANCESCO BARASCIUTTI, Ritratto di Ugo Tognazzi, 1990, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 400x300, Venezia, archivio Barasciutti



*Figura 48. CRISTINA OMENETTO, *Josette e Karim*, 1990, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 275x385, Besozzo, archivio Omenetto*



*Figura 49. CRISTINA GHERGO, *Simonetta Gianfelici*, 1990, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 400x300, Roma, archivio Ghergo*



Figura 50. ROBERTO SALBITANI, *Autoritratto*, 1987, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 240x180, Pieve S. Stefano (Arezzo), archivio Salbitani



Figura 51. GIULIANA TRAVERSO, *Senza titolo*, 1991, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 430x600, Genova, archivio Traversa



Figura 52. MARIALBA RUSSO, Sicilia 1986, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 300x400, Roma, archivio Russo



Figura 53. MARIALBA RUSSO, Sardegna 1987, Stampa alla gelatina bromuro d'argento, 300×400 mm, archivio Russo, Roma



Figura 54. ANTONIO BIASIUCCI, Napoli 1990, Tre stampe alla gelatina bromuro d'argento, 387×387 mm, archivio Biasiucci, Napoli

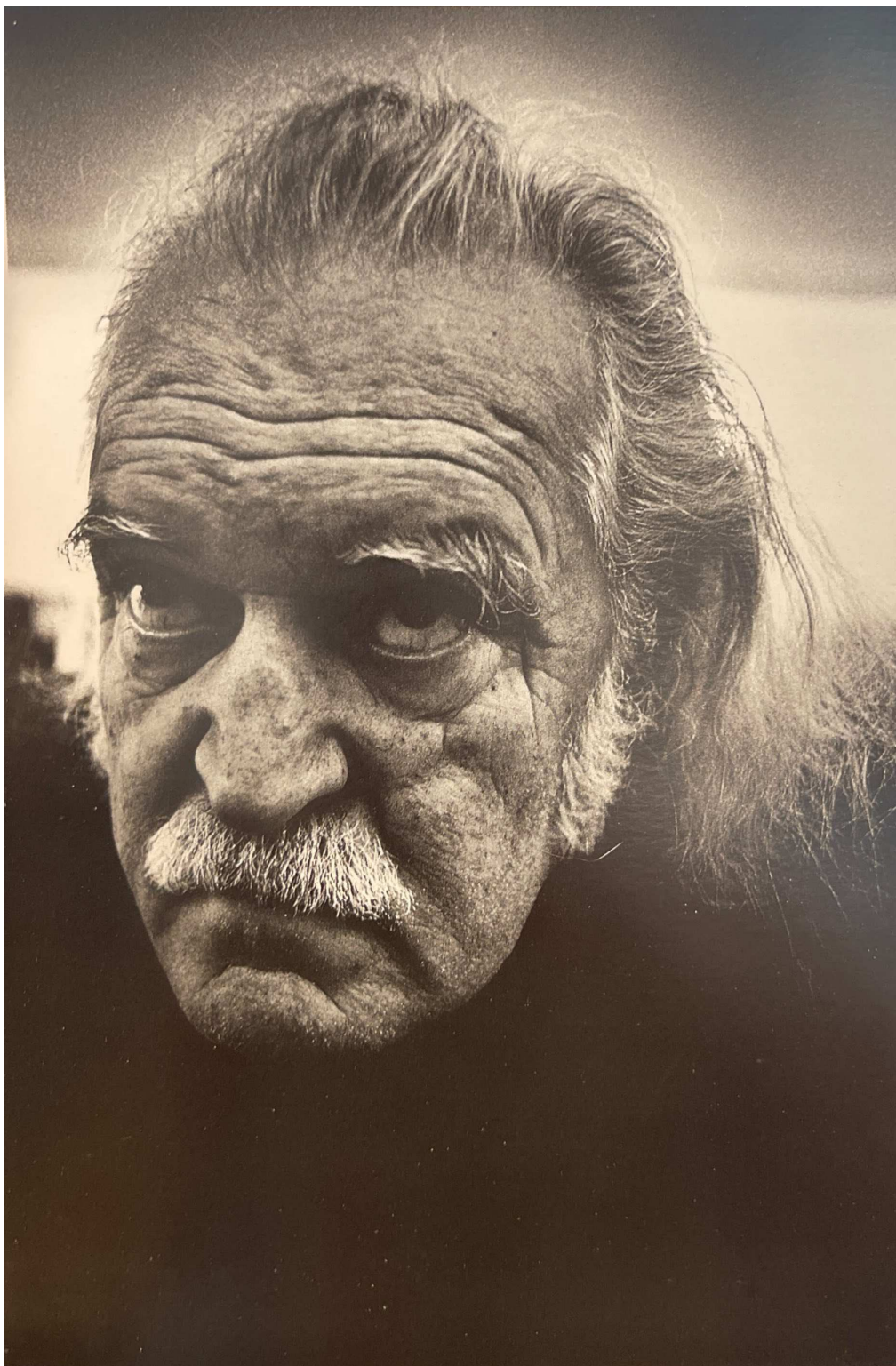


Figura 55. ARMIN LINKE, Mario Merz, Milano 1991, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 400x300, Milano, archivio Linke

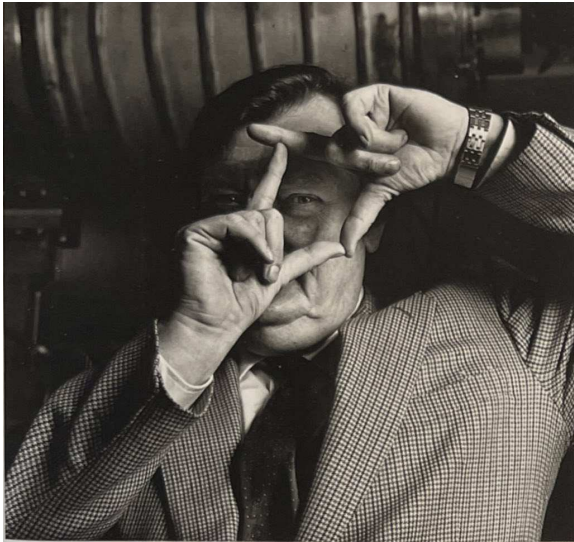


Figura 56. MARIO PAVIOTTI, Carlo Rubbia, Trieste, 1992, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 400x300, Morsano di strada, archivio Paviotti



Figura 57. MARIO PAVIOTTI, Tullio F. Altan, Udine, 1992, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 400x300, Morsano di strada, archivio Paviotti



Figura 58. BRUNA GINAMMI, Alda Merini, 1990, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 1000x700, Milano, archivio Ginammi

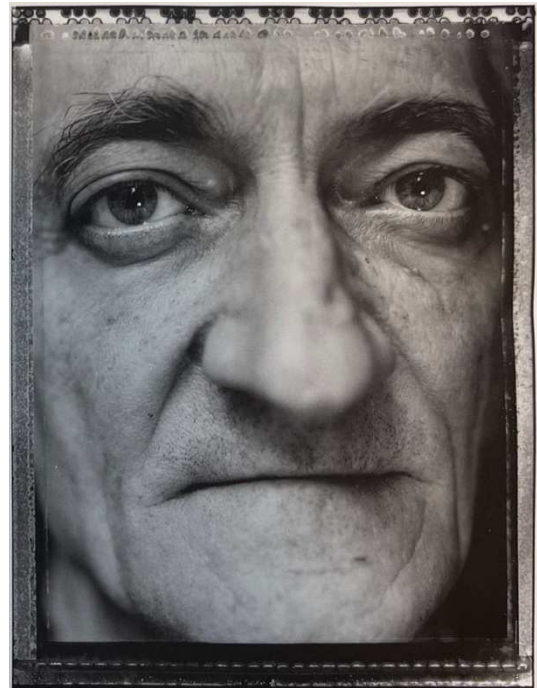
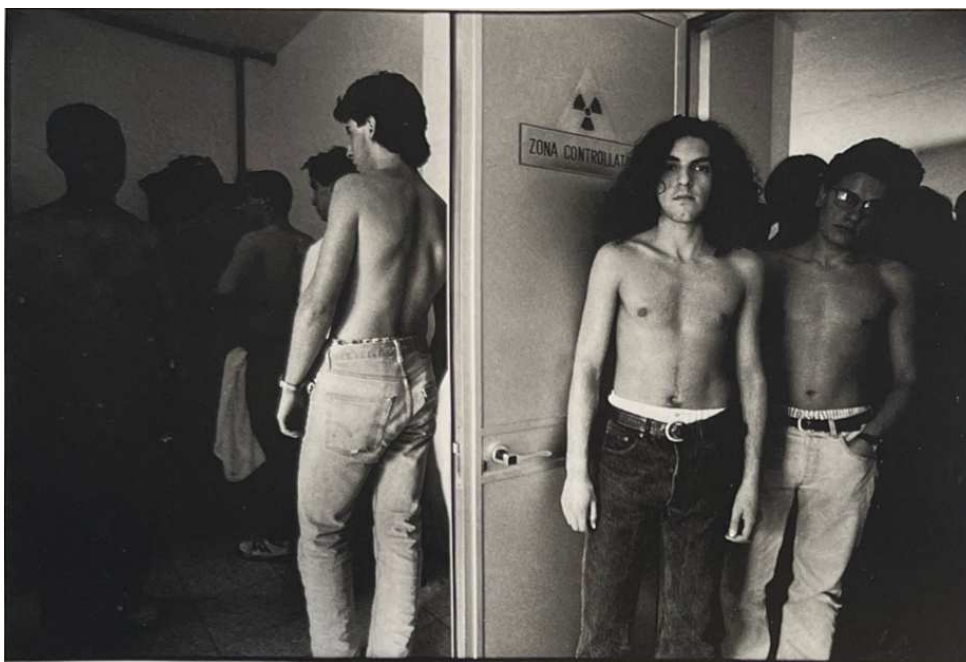


Figura 59. BRUNA GINAMMI, Edoardo Sanguineti, 1990, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 1000x700, Milano, archivio Ginammi



Figura 60. CARLO GAJANI, Marcello Jori, pittore, 1991, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 400x300, Bologna, archivio Gajani



*Figura 61. GIN ANGRI, *Visita di leva*, Distretto Militare di Como, 1992, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 300x400, Como, archivio Angri*



*Figura 62. ROSSELLA BIGI, *Telemike*, Le ragazze bingo, 1992, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 240x300, Milano, archivio Bigi*

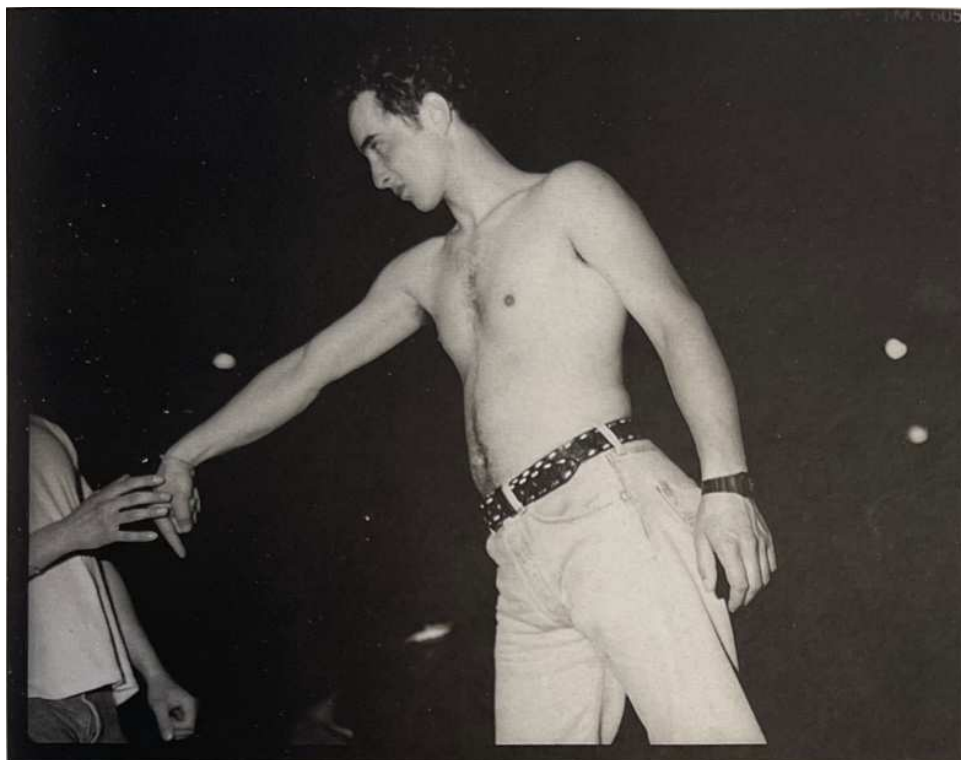


Figura 63. FRANCESCO RAFFAELLI, Discoteca del carnevale del Gambettola, Forlì, due stampe alla gelatina bromuro d'argento, mm. 280x355, Cesena, archivio Raffaelli



Figura 64. PINO GUIDOLOTTI, Servizio per La Perla, 1988, quattro stampe al selenio, mm. 400x300, archivio Guidolotti, Milano

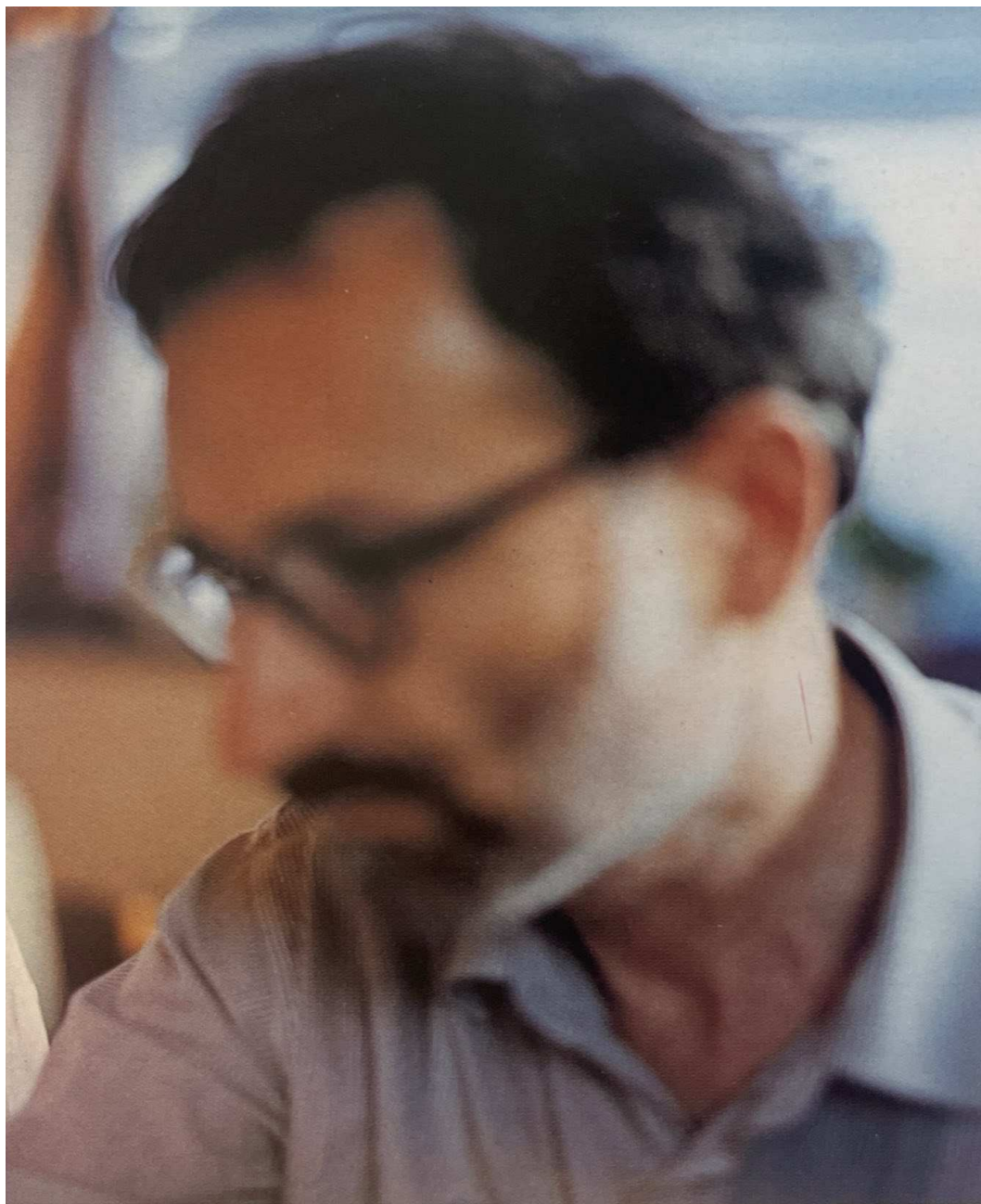


Figura 65. MARCO ZANTA, "Senza titolo", 1992, stampa tipo "C" da negativo colore, mm. 1000x700, archivio Zanta, Treviso



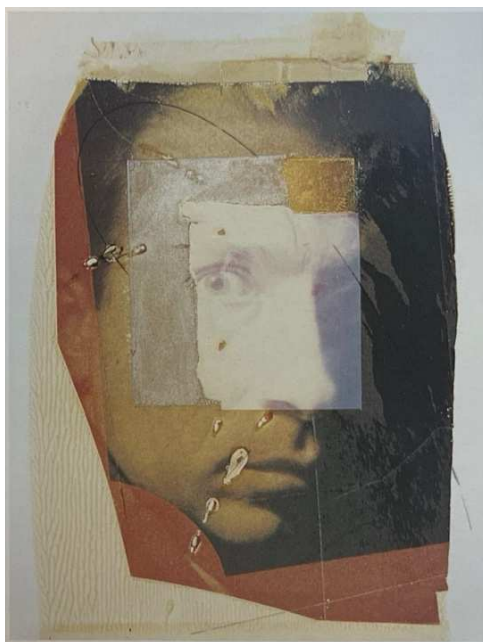
Figura 66. PAOLO GIOLI, *Dietro il grigio I*, 1992, Polaroid su carta da disegno, mm. 460x350, Lendinara, archivio Gioli



Figura 67. PAOLO GIOLI, *Dietro il grigio II*, 1994, Polaroid su carta da disegno, argento e albume, mm. 460x350, Lendinara, archivio Gioli



*Figura 68. PAOLO GIOLI, *Dentro il quadrato*, 1994, Polaroid su carta da disegno, oro e albume, mm. 460x350, Lendinara, archivio Gioli*



*Figura 69. PAOLO GIOLI, *Volto*, 1993, Polaroid su carta da disegno e argento, mm. 460x350, Lendinara, archivio Gioli*

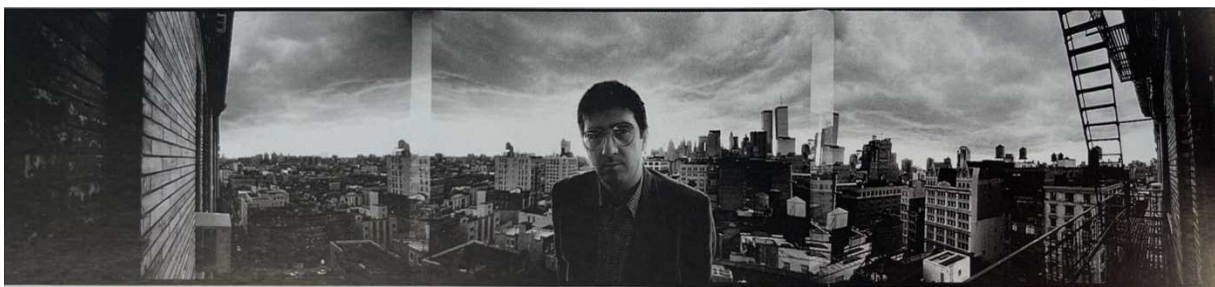


Figura 70. JOE OPPEDISANO, Roberto Greco, 1992, collage camera, mm. 500x1500, Milano, Il creativo



Figura 71. OLIVIO BARBIERI, Francesco Sisci, sinologo, Roma, 1993, Cibachrome, 125x240, Carpi, archivio Barbier



Figura 72. AMEDEO VERGANI, Chierichetto alla processione del martedì di Pasqua, Palazzo Adriano, Palermo, 1990, Cibachrome, mm. 240x300, Merate, archivio Vergani

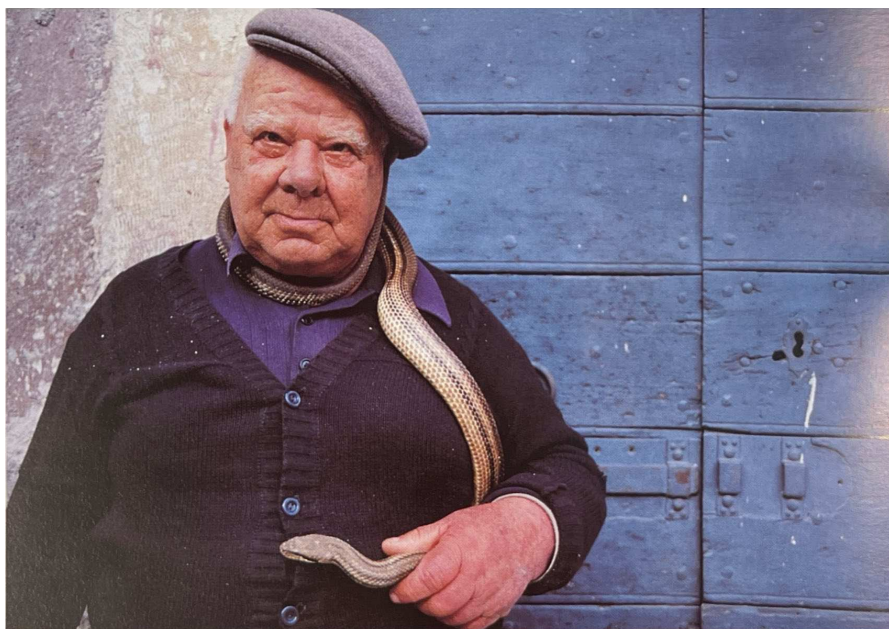
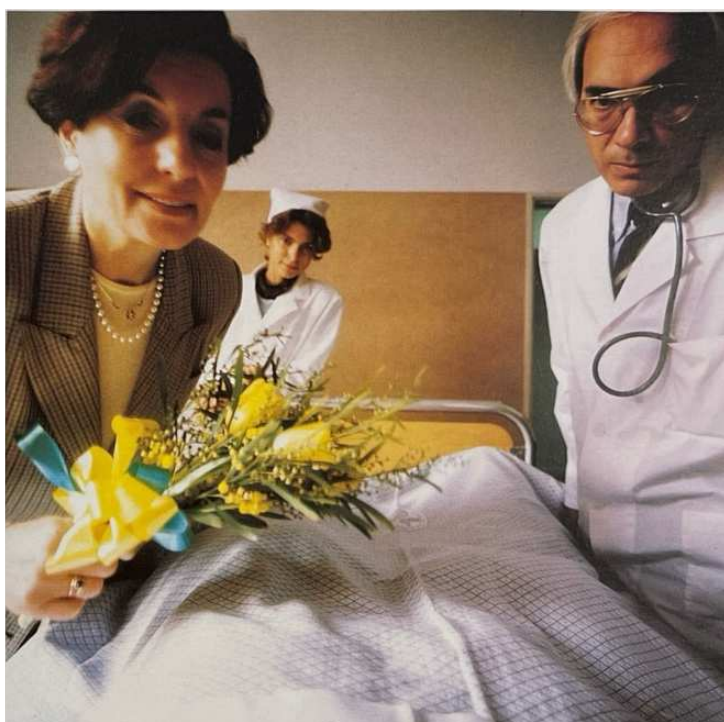


Figura 73. MASSIMO PACIFICO, Serparo, Cucullo, 1984, Cibachrome, mm. 200x290, Firenze, archivio Pacifico



*Figura 74. ENRICO BOSSAN, *Peter Pan*, Rimini 1994, stampa a colori su carta Kodak, mm. 300x400, Padova, archivio Bossan*



*Figura 75. EDWARD ROSSO, *La visita*, 1991, Cibachrome, mm. 350x350, Roma, archivio Rozzo*



*Figura 76. GIOVANNI GASTEL, Ritratto di A. Brabin, 1991, Polaroid, mm.
250x200, Milano, archivio Gastel*

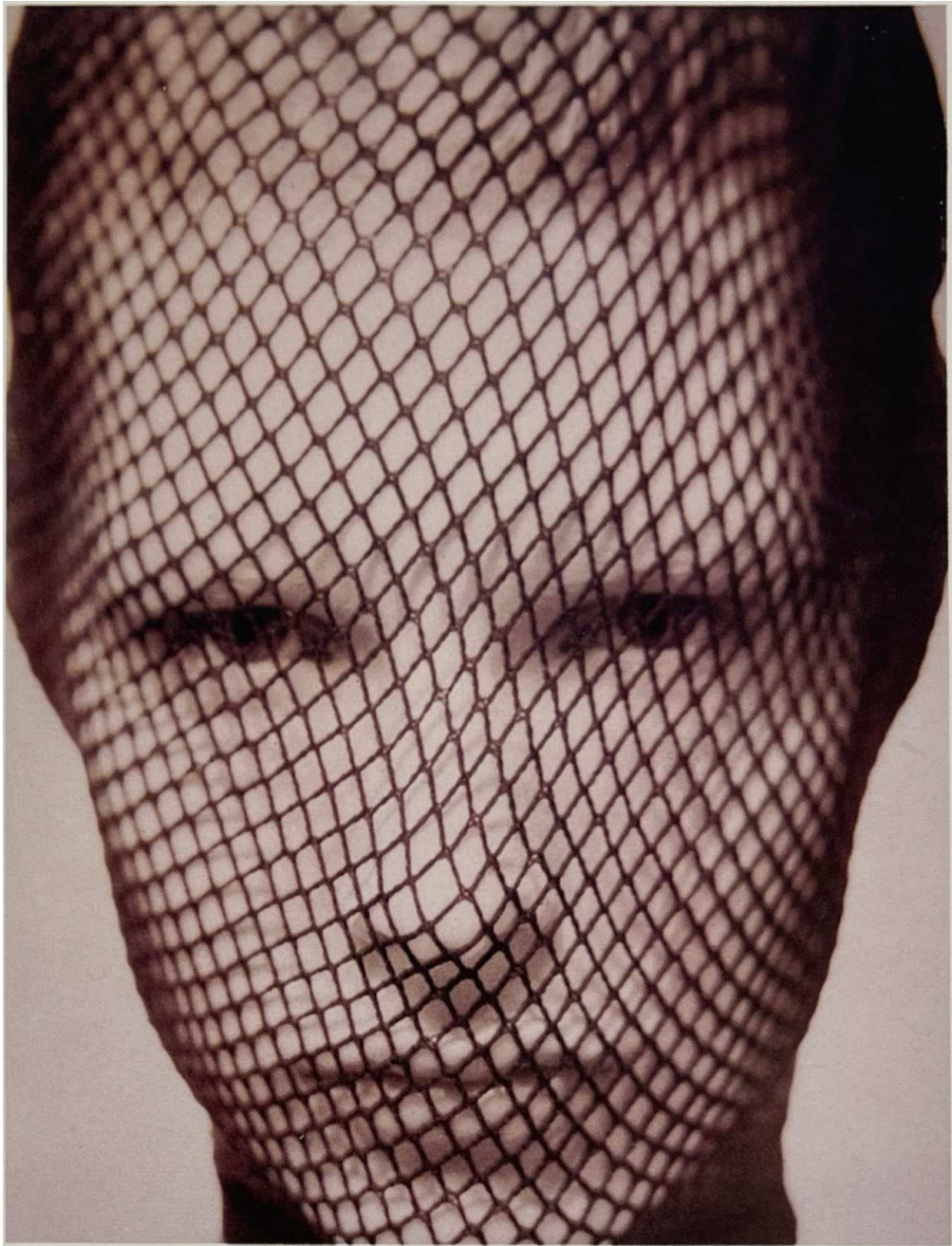


Figura 77. GIOVANNI GASTEL, Ritratto di K. Owen, 1991, Polaroid, mm. 250x200, Milano, archivio Gastel



*Figura 78. RENATO BEGNONI, Giovanni Meloni, Prz.3, 1994, Cibachrome, mm.
500x600, Villafranca di Verona, archivio Begnoni*



Figura 79. MARCO ZANTA, Senza titolo, 1991, stampa tipo C da negativo colore, mm. 1000x700, Treviso, archivio Zanta



Figura 80. TONI THORIMBERT, Mia sorella Monica, con sua figlia anna, Milano, 1994, Cibachrome, mm. 370x370, Milano, archivio Thorimbert



Figura 81. SHOBHA, Senza titolo, 1994, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 550x600, Palermo, archivio Shobha

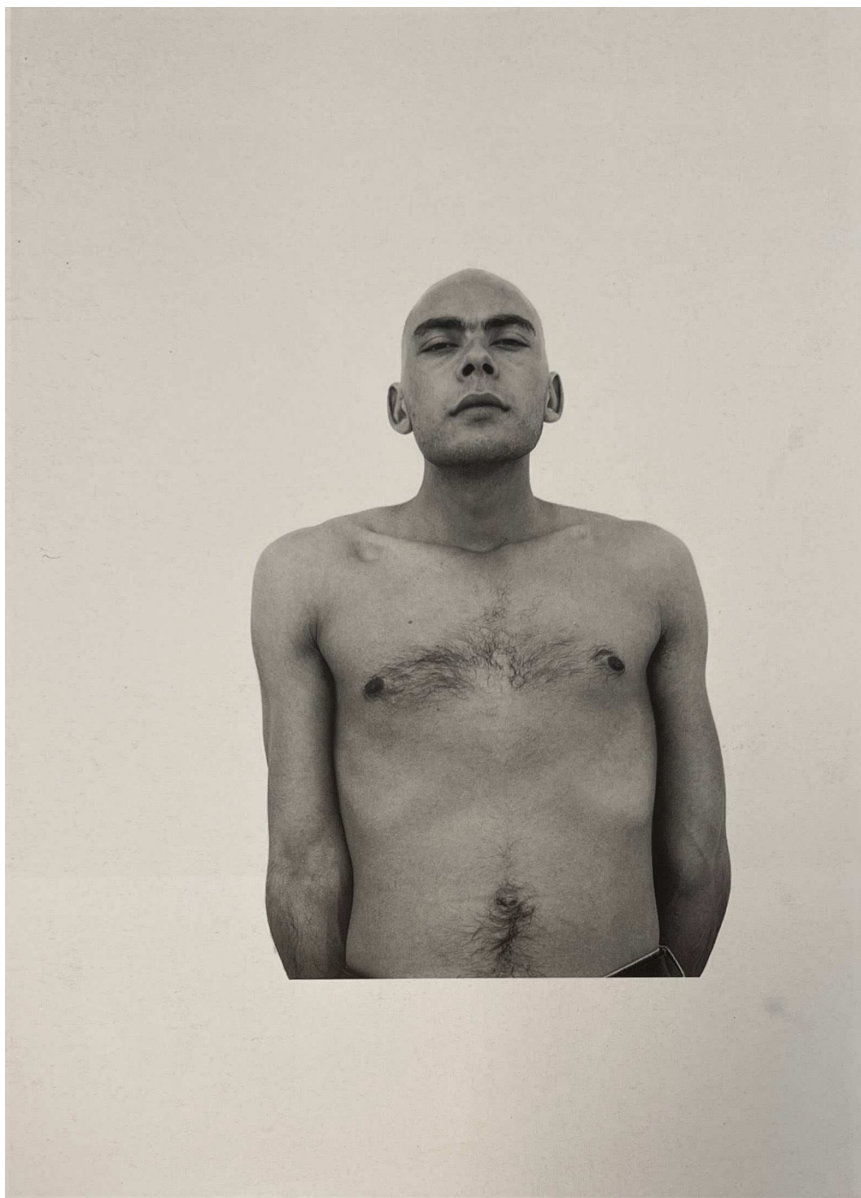


Figura 82. ALDO PALAZZOLO, Enea Bottaro, 1991, stampa alla gelatina di bromuro d'argento, mm. 400x300, Siracusa, archivio Palazzolo



Figura 83. ANTONELLO FRONGIA, *R.M.*, 1990, stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm. 600x700, Venezia, archivio Frongia

APPENDICE DOCUMENTARIA


LA BIENNALE DI VENEZIA
Ente Autonomo

E.A. "LA BIENNALE DI VENEZIA"
28 APR. 1995
Prot. Gen. n. 357

Deliberazione consiliare n. 530

Oggetto: XLVI Esposizione Internazionale d'Arte - nomina giuria

IL CONSIGLIO DIRETTIVO

nella riunione del 28 aprile 1995 ha assunto la seguente deliberazione:

vista la legge 26 luglio 1973, n. 438 e le successive modifiche;

visti il d.P.R. 18 dicembre 1979, n. 696 e il Regolamento di amministrazione e contabilità dell'ente;

vista la deliberazione consiliare n. 308 del 27 maggio 1994, con la quale si approvava il regolamento della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte, che prevede la nomina di una giuria internazionale composta da personalità della cultura e dell'arte;

esaminata la proposta formulata dal direttore del settore Arti visive, prof. Gerard Regnier;

ritenuto che i giurati scelti dal direttore siano in possesso dei requisiti prescritti dal succitato regolamento;

accertato che essi non hanno collaborato alla creazione delle opere in concorso e che non sono interessati alla loro utilizzazione;

sentito il Segretario generale;

preso atto che la votazione ha dato i seguenti risultati:

votanti: 9 ; favorevoli: 7 ; astenuti: 1 ; contrari: 1 ;

DELIBERA

di nominare i signori Robert Hughes (Stati Uniti), Wenzel Jacob (Germania), Thomas Llorens (Spagna), Carlo Arturo Quintavalle (Italia), Shuji Takashina (Giappone) membri della giuria internazionale della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte.

Il Segretario generale
Raffaello Martelli
Raffaello Martelli

Il Presidente
Gian Luigi Rondi
Gian Luigi Rondi

S. Marco, Ca' Giustinian
30124 Venezia
Telefono 041/5218711
Telefax 041/5236374
Telex 410685 BLE-VE-I
Cod. fisc. 00330320276

CC
CON
ALL. OR
Il Segretario

Figura 1. Deliberazione consiliare n. 530, 28 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 574.

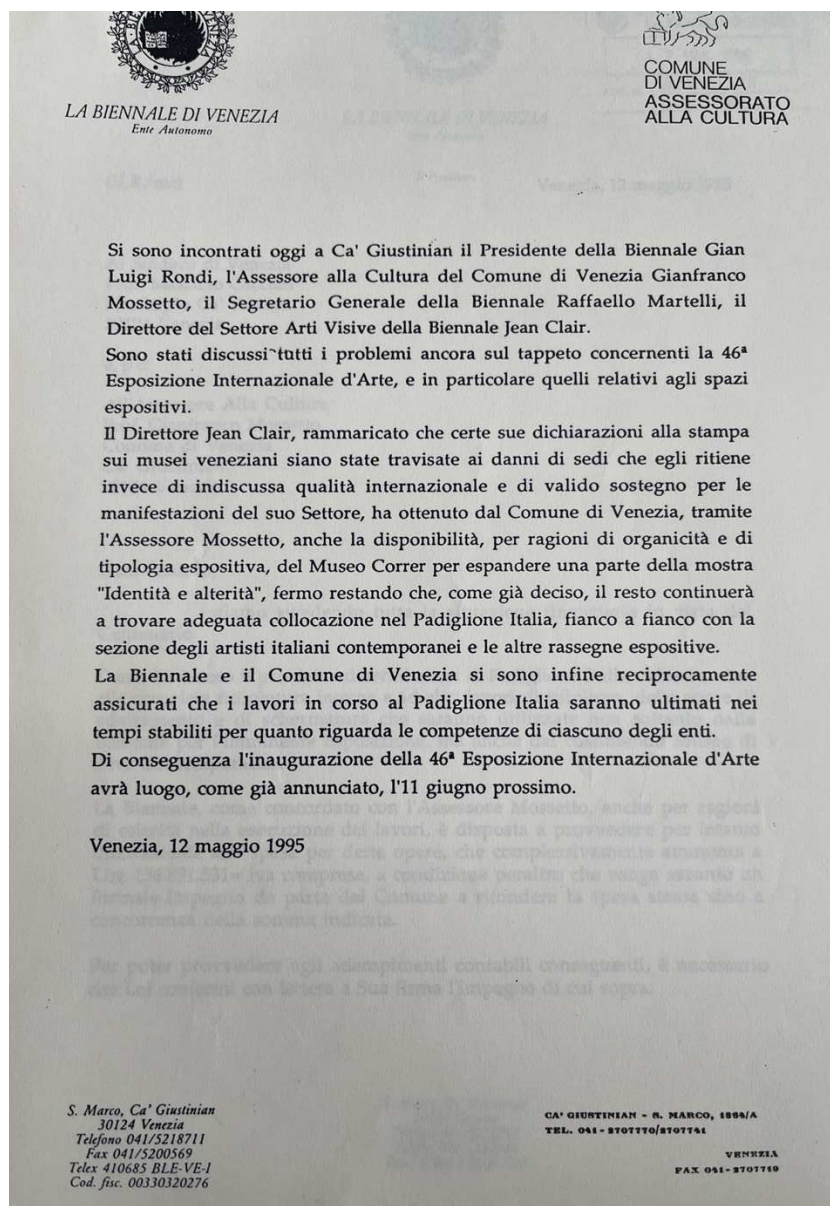


Figura 2. Lettera congiunta La Biennale di Venezia - Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura, Ca' Giustinian, Venezia, 12 maggio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 574.

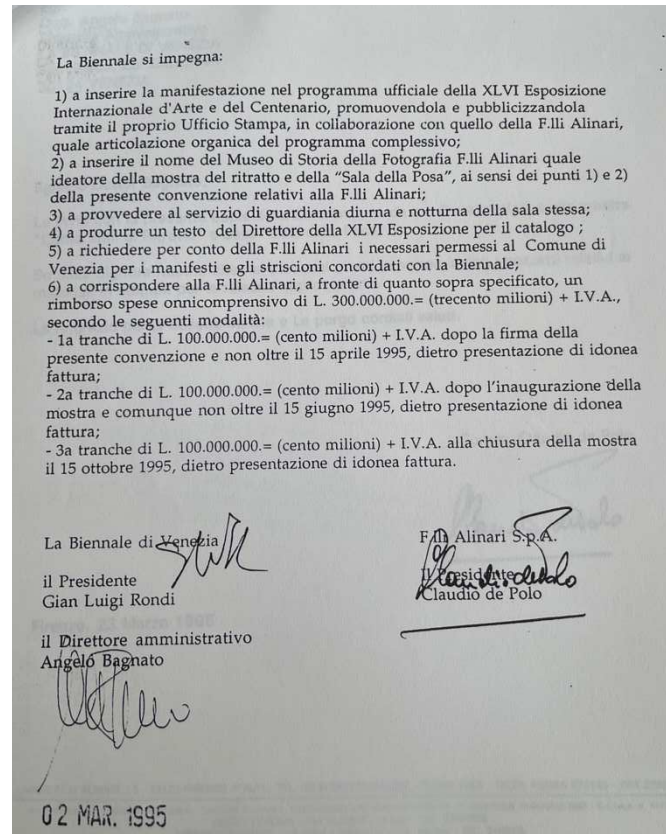
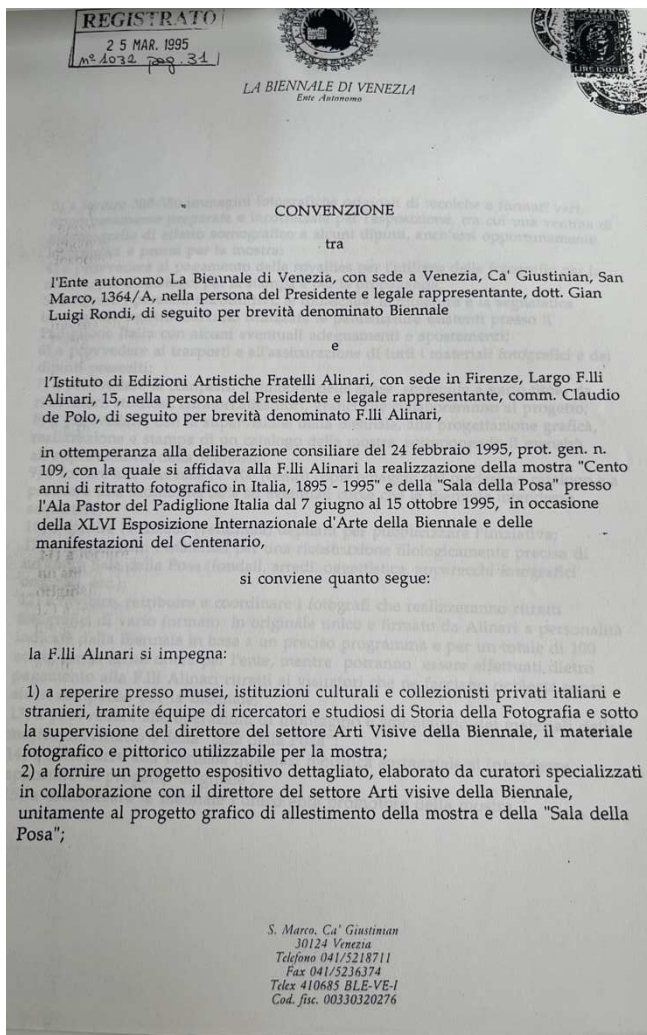


Figura 3. Convenzione tra l'Ente autonomo La Biennale di Venezia e l'Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Venezia, 2 marzo 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 574.

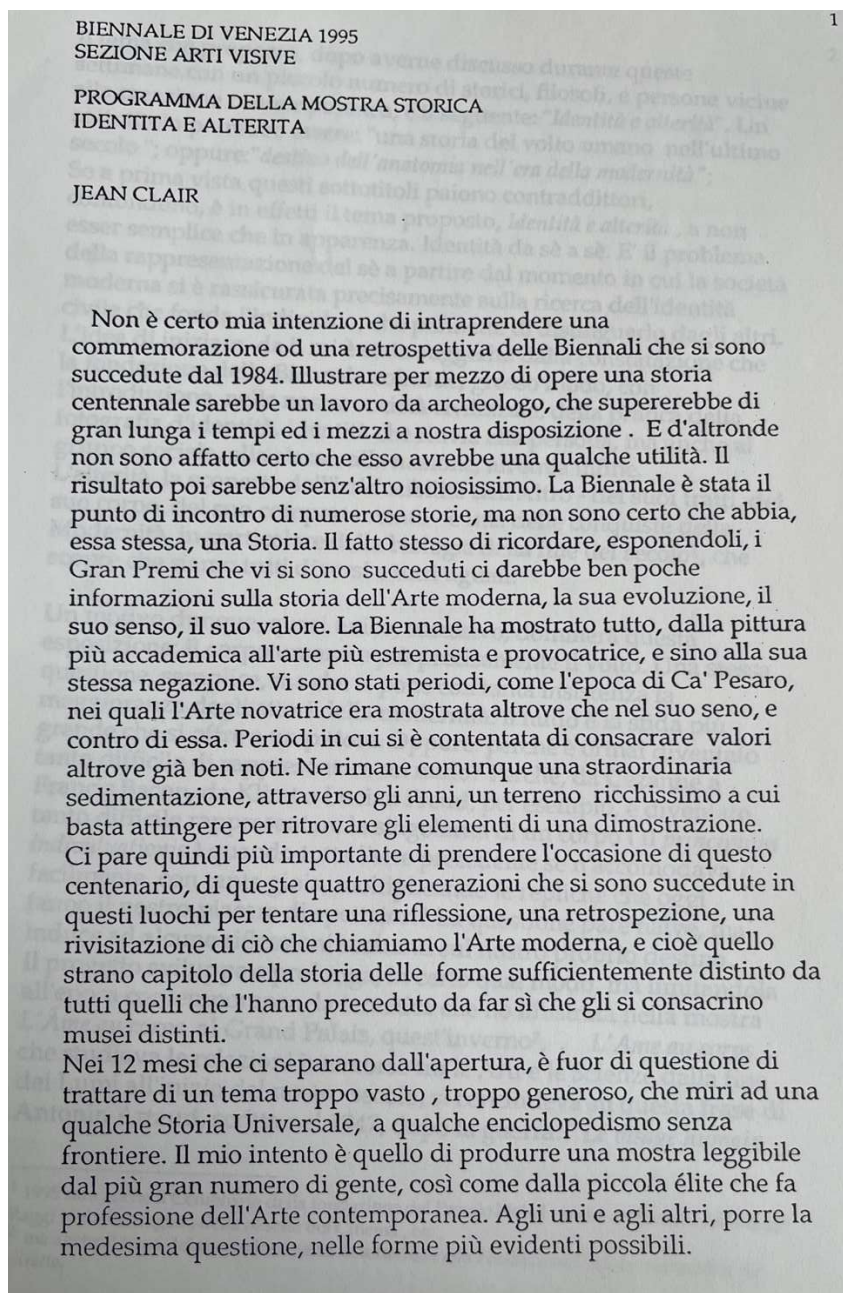


Figura 4. J. CLAIR, Programma della mostra storica Identità e Alterità, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

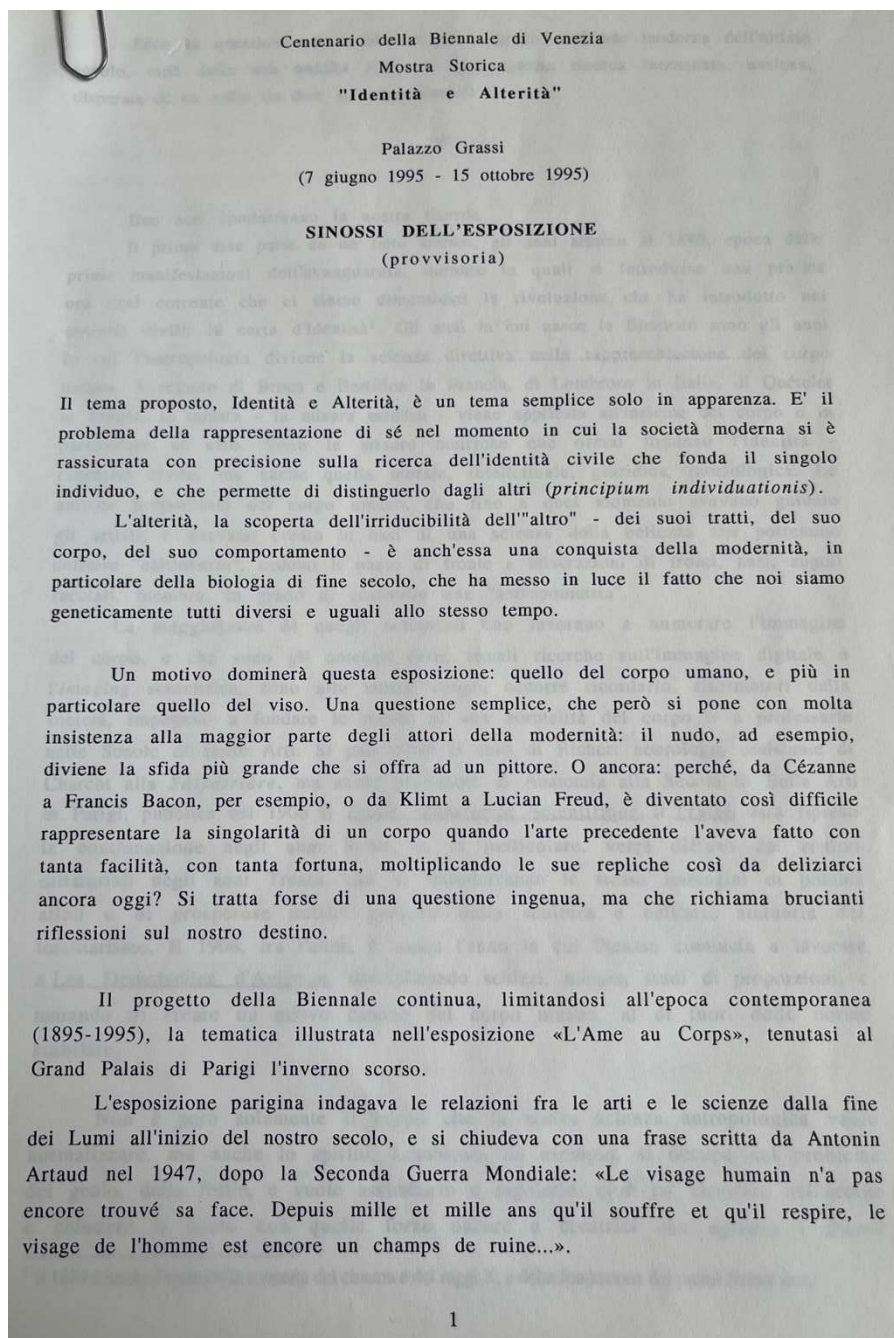


Figura 5. J. CLAIR, Sinossi dell'esposizione (provvisoria), La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

Prot. n. 4416/94-US

TIPO AAA ITALIANO

Venezia, 28 Ottobre 1994

XLVI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE - VENEZIA 1995

Sono lieto di comunicarLe che la XLVI Esposizione Internazionale d'Arte si terrà a Venezia, presso i Giardini di Castello e in altri luoghi cittadini, dall'11 giugno al 15 Ottobre 1995. Direttore della Mostra, com'è noto, sarà Jean Clair (Gérard Régnier). Ad esso si affiancherà una Commissione di Esperti, nominata dal Consiglio Direttivo della Biennale nella seduta del 27 maggio 1994, composta da Gabriella Belli, Hans Belting (Germania), Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles e Giulio Macchi.

Ho inoltre il piacere di annunciarLe che in occasione della XLVI Esposizione d'Arte la Biennale festeggerà il suo Centenario (la prima Esposizione d'Arte della Città di Venezia ebbe luogo nel 1895) con una mostra storica dedicata al tema *Identità/Alterità*.

Contemporaneamente, ed in stretta connessione con la Mostra Internazionale d'Arte, avrà luogo anche la VI Esposizione Internazionale di Architettura, diretta da Hans Hollein, imperniata sul tema degli *Sconfinamenti*.

Colgo infine l'occasione per pregarla di far pervenire a questo Ufficio gli articoli da Lei pubblicati in occasione della precedente Esposizione Internazionale d'Arte nonché quelli che Lei riterrà di dedicare in anteprima alla prossima manifestazione, in modo da consentirci di tenere aggiornata la nostra documentazione e di predisporre un piano di razionalizzazione degli inviti per l'inaugurazione e degli accrediti stampa.

Questo Ufficio è comunque a Sua disposizione per ogni ulteriore informazione che Le potrà essere utile (La Biennale di Venezia, Ca' Giustinian, S. Marco, 30124 Venezia; tel. 041/5218711; fax 041/5200569).
Cordiali saluti.

Dott. Adriano Donaggio
(Capo Ufficio Stampa, Pubblicità e PP.RR.)

Figura 6. Prot. n. 4416/94-US, 28 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

FRATELLI ALINARI*
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE



L'IO E IL SUO DOPPIO.

UN SECOLO DI RITRATTI FOTOGRAFICI IN ITALIA 1895/1995.

a cura di Italo Zannier con la collaborazione di Susanna Weber, Festi di Carlo Bertelli, Cesare Colombo, Paolo Costantini, Michela Falzone del Barbaro, Emanuela Sesti.

11 giugno/15 ottobre 1995
Venezia, Padiglione Italia, Giardini della Biennale

Orario:
Informazioni: Ufficio Stampa Alinari
tel. 055-288228 (dall'8 di maggio prenderà il 2395.1)

VERNISSAGE 7-8-9 GIUGNO 1995

E' in occasione del cento anni della Biennale di Venezia, che la Fratelli Alinari sarà presente nella città lagunare proprio al Padiglione Italia, con un'importante mostra dedicata ai ritratti fotografici in Italia in questi ultimi cento anni. La mostra, promossa dall'Ente Autonomo Biennale di Venezia e dalla Fratelli Alinari di Firenze, presenta per la prima volta tutti insieme circa duecento fotografi e le loro più significative immagini (oltre quattrocento), a documentare l'evoluzione e lo sviluppo del ritratto fotografico in Italia.

Esattamente un secolo fa chi inaugurava la Biennale di Venezia era la regina Margherita di Savoia, ed è proprio con i suoi ritratti fotografici al platino o all'albume, che Alinari darà inizio all'esposizione.

Oltre agli scatti più o meno "aulici" realizzati in studio, dietro commissione, saranno esposti quelli "rubati", sottratti furtivamente dal fotografo all'oggetto del suo interesse. Due modi di realizzare il ritratto, apparentemente in contrapposizione, ma al tempo stesso complementari.

Ai ritratti ufficiali, accademici, in posa, eseguiti in studio con tutte le attrezzature del mestiere e con un'ambientazione sapientemente studiata, verranno così affiancati le istantanee, i ritratti di persone non identificate, sorprese tanto nel loro ambiente, che per strada o in luoghi occasionali.

La mostra, curata per l'antica istituzione fiorentina dallo storico della fotografia Italo Zannier, è articolata in cinque sezioni che desiderano definire dei precisi periodi: ad un prologo che farà da introduzione e tratterà la storia della fotografia dalla sua nascita (1839) al 1895, seguiranno un periodo che raggruppa gli anni a cavallo del secolo (1895-1918), quello compreso fra le due guerre (1918-1945), quello che considera il dopoguerra con il "neorealismo", ed infine un quinto periodo con cui si conclude la mostra, dedicato ai fotografi contemporanei, al fotogiornalismo e al nuovo sperimentalismo.

LARGO F.LLI ALINARI, 15 - 50123 FIRENZE (ITALY) - TEL. (055) 288228/210202 - TELEG. IDEA - TELEX ALIDIEA 572123 - FAX 2382857
P.I. 05430850487 - SOCIETA PER AZIONI - CAPITALE SOCIALE L. 7.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO - N. ISCRIZIONE TRIBUNALE 2987 - C.C.I.A.A. N. 11771
NEGOZIO ROMA - VIA ALBERTI, 18 a/b - TEL. 6792923
NEGOZIO FIRENZE - VIA DELLA VIGNA NUOVA, 46/48f - TEL. 218975

FRATELLI ALINARI*
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE



L'esposizione sarà accompagnata da un catalogo con testi di Italo Zannier, Carlo Bertelli, Cesare Colombo, Paolo Costantini, Michela Falzone del Barbaro, Emanuela Sesti, Susanna Weber. Il catalogo sarà abbinato ad un Photo CD Kodak Portfolio con centoventi immagini ad alta definizione, realizzato da Alinari in occasione della Biennale di Venezia e dedicato al ritratto fotografico in Italia. Questo Photo CD (il secondo realizzato nell'ambito del progetto editoriale multimediale del Consorzio Alinari-Kodak-Finiasel "Alinari 2000-SAVE OUR MEMORY"), avrà immagini complementari rispetto al libro e le medesime saranno leggibili con caratteristiche semiotiche particolari che permetteranno di ricostruire mode, gioielli, fisionomie etc. attraverso lo studio del ritratto. Il Photo CD Kodak prodotto in Francia dalla Kodak Pathé sarà fruibile al Padiglione Italia in un ambiente tecnologico che farà da trait d'union fra la mostra sul ritratto di Alinari e quella sulle opere ispirate al tema "Identità e Alterità" programmata da Jean Clair.

Come momento conclusivo della mostra, e come elemento di continuità e di testimonianza storica, Alinari con la preziosa collaborazione di Kodak e di SARITEL, allestirà anche una Sala della Posa che permetterà ai committenti di offrire un ritratto originale unico e firmato, a tutte le personalità del mondo della cultura, dello spettacolo, dell'arte e della politica che presenzieranno a Venezia nel periodo della Biennale.

Nell'occasione, Alinari presenterà il secondo numero del *Giornale di FOTOLOGIA* (il primo in Italia che si occupa di storia della fotografia) con uno SPECIALE BIENNALE bilingue in italiano e in inglese dedicato sia alla mostra sul ritratto fotografico in Italia che alla Sala della Posa. Tali servizi andranno ad affiancarsi ai consueti del giornale, rivolti a multimedialità, storia, editoria, aste, archivi e incontri relativi al mondo della fotografia.

Fra le tante notizie curiose che quest'anno proprio in occasione della Biennale saranno da taluni celebrate e da altri scoperte, ricordiamo la presenza di Alinari a Venezia, che guarda caso è documentata esattamente da cento anni, con l'inaugurazione del negozio Alinari nella città lagunare il 25 aprile 1895 (cinque giorni prima dell'inaugurazione della Biennale), gestito dal giovane Osvaldo Bohm.

Ufficio Stampa: Silvia Corradini (Alinari)
tel. 055-288228
(dall'8 di maggio prenderà il 2395.1)
fax 055-2382857
Michele De Luca
tel. 055-2382857

LARGO F.LLI ALINARI, 15 - 50123 FIRENZE (ITALY) - TEL. (055) 288228/210202 - TELEG. IDEA - TELEX ALIDIEA 572123 - FAX 2382857
P.I. 05430850487 - SOCIETA PER AZIONI - CAPITALE SOCIALE L. 7.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO - N. ISCRIZIONE TRIBUNALE 2987 - C.C.I.A.A. N. 11771
NEGOZIO ROMA - VIA ALBERTI, 18 a/b - TEL. 6792923
NEGOZIO FIRENZE - VIA DELLA VIGNA NUOVA, 46/48f - TEL. 218975

Figura 7. Comunicato stampa F.lli Alinari, L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995, 27 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

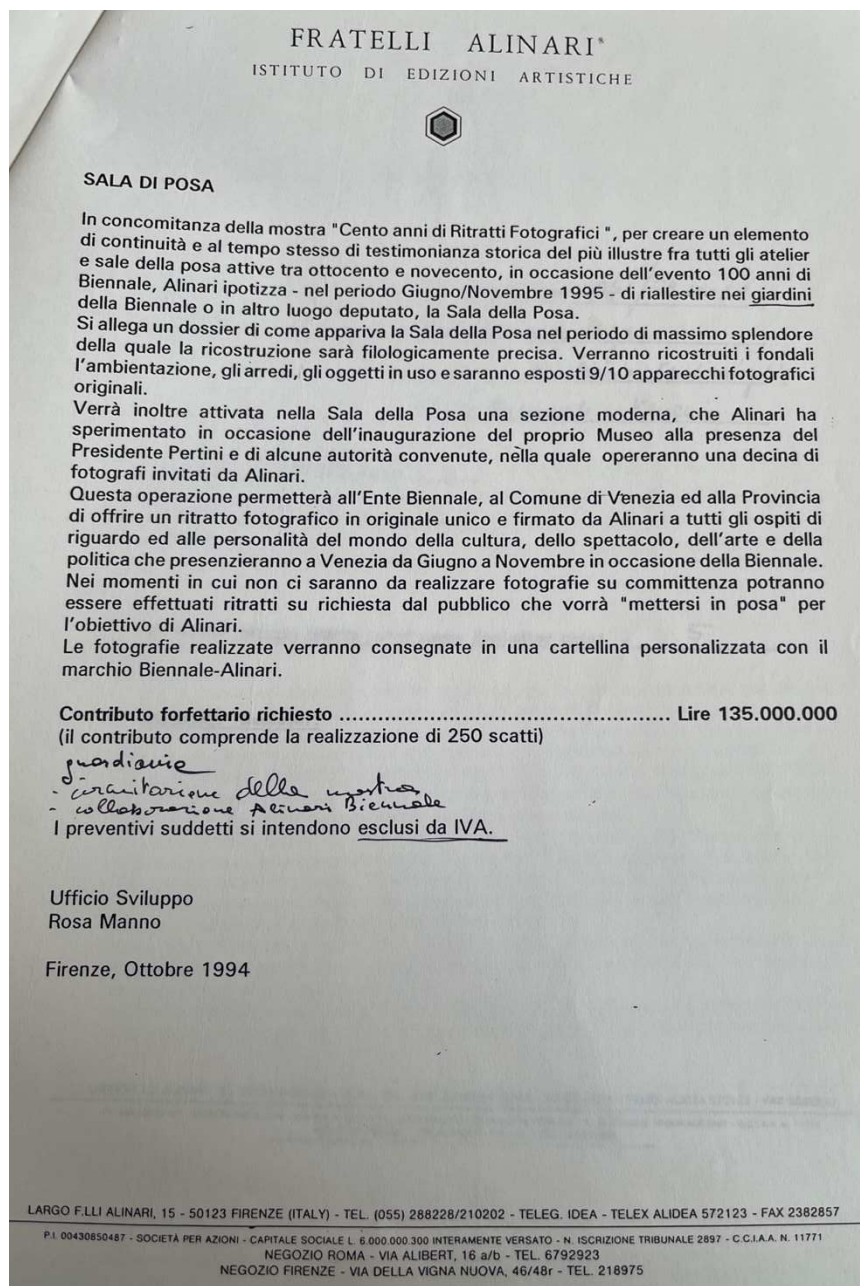


Figura 8. Documento programmatico «Sala di Posa», redatto da Rosa Manno (Ufficio Sviluppo Alinari), Firenze, ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

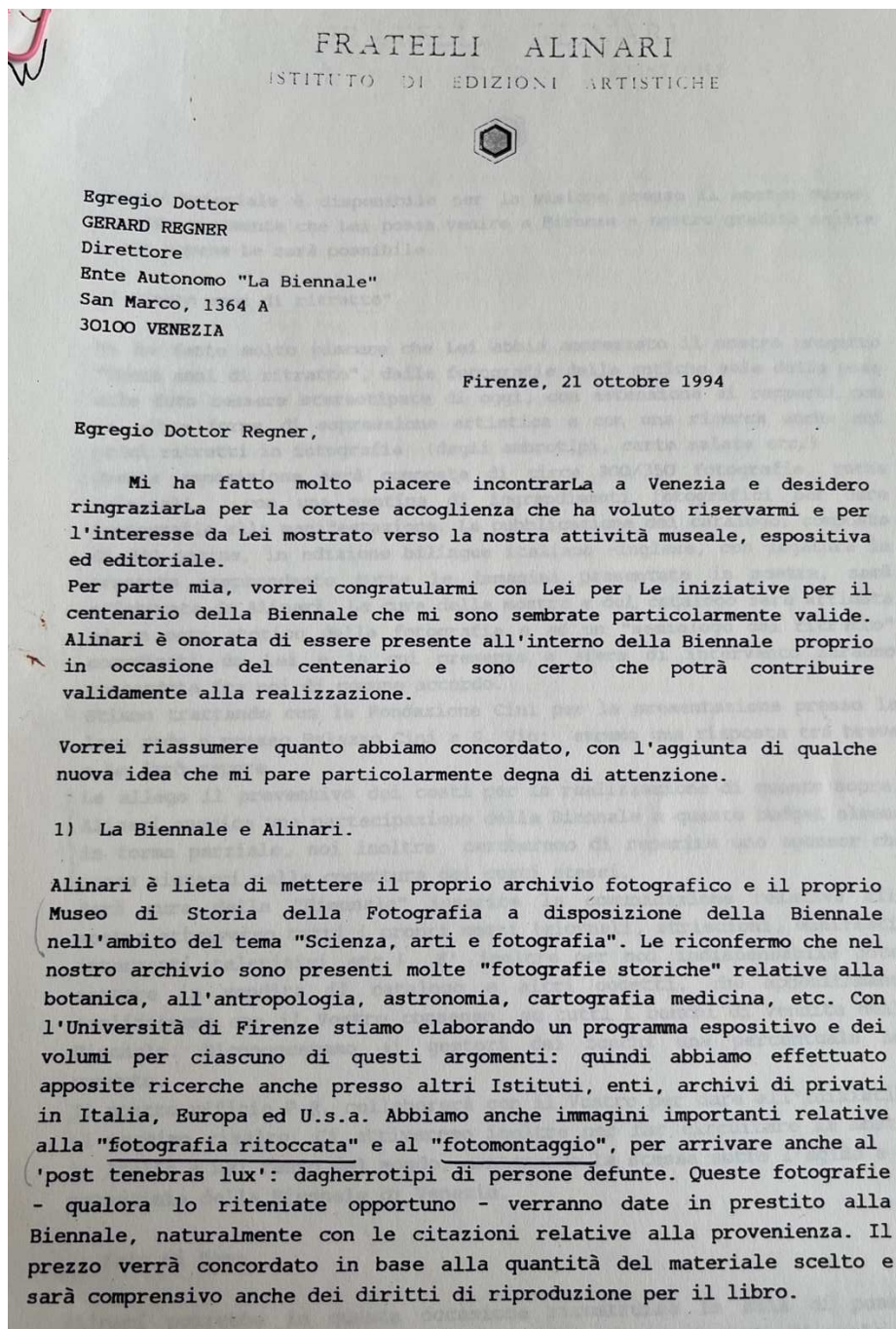


Figura 9. Lettera di Claudio de Polo (Presidente F.lli Alinari, Istituto di Edizioni Artistiche) a Gérard Régner (Direttore dell'Ente Autonomo La Biennale), Firenze, 21 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

FRATELLI ALINARI
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE



Questo materiale è disponibile per la visione presso il nostro Museo; auspico vivamente che Lei possa venire a Firenze - nostro gradito ospite - non appena Le sarà possibile.

2) "Cento anni di ritratto".

Mi ha fatto molto piacere che Lei abbia apprezzato il nostro progetto "Cento anni di ritratto", dalle fotografie delle antiche sale della posa alle foto tessere stereotipate di oggi, con estensione ai rapporti con le altre forme di espressione artistica e con una ricerca anche sui primi ritratti in fotografia (dagli ambrotipi, carte salate etc.) Questa esposizione sarà composta di circa 300/350 fotografie, tutte originali, con una ventina di ingrandimenti fotografici per dare scenografia alla manifestazione. La pubblicazione del catalogo, composto di 240 pagine, in edizione bilingue italiano -inglese, con legatura in brossura comprendente tutte le immagini presentate in mostra, sarà effettuata da Alinari. La cura della mostra e del catalogo sarà affidata ad un noto storico della fotografia e ad un "semiologo del ritratto" coordinati da Lei e la cui presenza e sfera di intervento saranno concordate fra noi di comune accordo.

Stiamo trattando con la Fondazione Cini per la presentazione presso la loro sede o presso Palazzo Cini a S. Vio; avremo una risposta tra breve e Le farò sapere.

Le allego il preventivo dei costi per la realizzazione di quanto sopra. Alinari auspica una partecipazione della Biennale a questo budget almeno in forma parziale, noi inoltre cercheremo di reperire uno sponsor che possa aiutarci nella copertura dei costi stessi.

Sarà cura della "Biennale" inserire la comunicazione relativa alla mostra attraverso tutti i propri mezzi (giornali, striscioni, manifesti, interventi televisivi etc.). E' inoltre per noi indispensabile poter mettere in vendita il catalogo e altri oggetti, che appositamente realizzeremo con il Vostro consenso, su tutti i banchi di vendita della Biennale. Riconosceremo ai gestori dei banchi una percentuale sul venduto.

Il nostro ufficio P.R. collaborerà con il Vostro per dare all'iniziativa il massimo risalto. Ci attiveremo inoltre per far circuitare la mostra in Italia e nel resto del mondo, mantenendo la stessa sotto l'egida e il patrocinio della Biennale di Venezia.

3) Sala di Posa.

Alinari potrebbe in questa occasione ricostruire la sala di posa o presso la mostra stessa, o meglio presso i Giardini della Biennale. La sala di posa potrebbe essere divisa in due sezioni: la parte storica e

Figura 10. Lettera di Claudio de Polo (Presidente F.lli Alinari, Istituto di Edizioni Artistiche) a Gérard Régner (Direttore dell'Ente Autonomo La Biennale), Firenze, 21 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

FRATELLI ALINARI
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE



la parte operativa, dove alcuni fotografi italiani ed europei coordinati da Alinari potrebbero eseguire sia ritratti su invito ad autorità, personaggi del cinema, etc. oppure ritratti a richiesta. I ritratti potrebbero essere fatti sia con macchine moderne, che con macchine fotografiche antiche e saranno firmati da Alinari.

La Biennale potrebbe ben utilizzare la possibilità di ritrarre autorità e personaggi di rilievo, esponenti del mondo delle arti, cultura etc. offrendo ai medesimi un "ritratto moderno" assolutamente esclusivo e firmato nella ricostruita sala di posa Alinari.

Le fotografie, che sono comprese nel prezzo di cui sopra, saranno consegnate in una cartellina con il marchio Alinari/ Biennale.

Le allego alcuni campioni di ritratti che abbiamo realizzato negli ultimi anni.

Anche per la Sala di Posa è opportuno che venga data comunicazione attraverso tutti gli strumenti della Biennale. Per parte nostra stamperemo 20.000 brochures, incluse nel prezzo, che saranno distribuite nei banchi di vendita.

Rimango in attesa di sentirLa per fissare l'appuntamento a Firenze, e con l'occasione voglia gradire i miei migliori saluti e auguri di buon lavoro.

Comm. Claudio de Polo
Presidente

Figura 11. Lettera di Claudio de Polo (Presidente F.lli Alinari, Istituto di Edizioni Artistiche) a Gérard Régner (Direttore dell'Ente Autonomo La Biennale), Firenze, 21 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

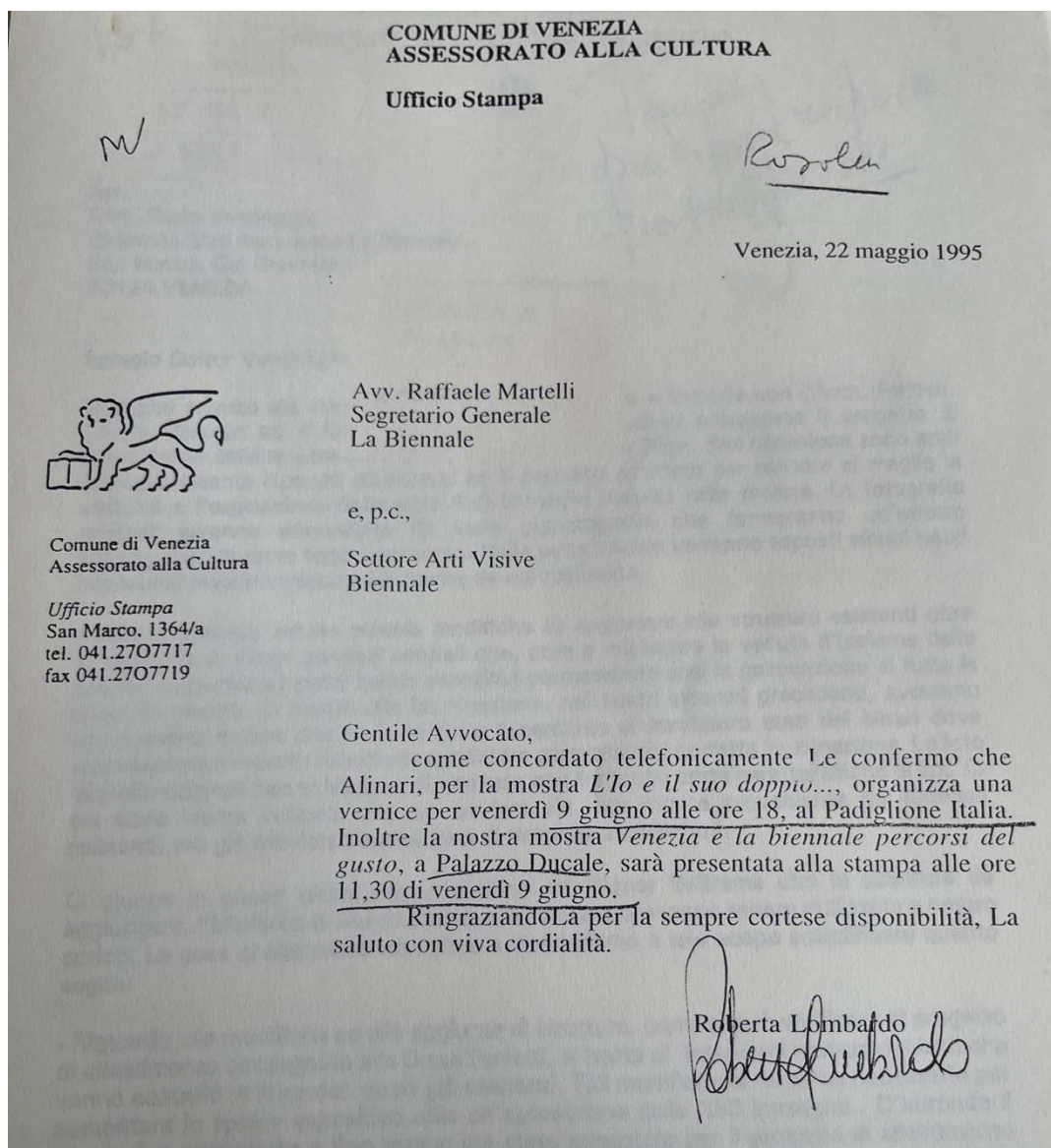


Figura 12. Lettera di Roberta Lombardo (Ufficio Stampa, Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia) all'avv. Raffaele Martelli (Segretario Generale della Biennale), Venezia, 22 maggio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

FRATELLI ALINARI
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE

LA BIENNALE di VENEZIA	
ASAC	5106
Prot. n.	2878
Data	15.5.95

Fax 051/5240817

D. Gaby
16/5/95

La Biennale di Venezia
Archivio Storico delle Arti Contemporanee
Ca' Corner della Regina
30135 Venezia

alla c.a. della D.ssa Gabriella Cecchini

Facciamo seguito al Vostro fax del 12 Maggio per inviare accluso alla presente l'elenco dei nominativi e dei ruoli che hanno collaborato al progetto della mostra da noi organizzata in occasione delle manifestazioni per il Centenario della Biennale:

Titolo della mostra "L'io e il suo doppio, cento anni di ritratto fotografico in Italia 1895/1995" - "Sala della Posa"

Comitato Scientifico: Carlo Bertelli, Jean Clair, Daniela Cammilli, Cesare Colombo, Paolo Costantini, Michele Falzone del Barbarò, Emanuela Sesti, Susanna Weber, Italo Zannier.

Mostra sul Ritratto:
a cura di Italo Zannier in collaborazione con Susanna Weber e Daniela Cammilli
Segretaria di redazione - Giovanna Naldi
Organizzazione della mostra - Rosa Manno
Progetto grafico e allestimento - Stefano Rovai/Graphiti

Sala della Posa:
coordinamento e realizzazione a cura di: Francesco Barasciutti, Monica Maffioli, Ferruccio Malandrini, Maurizio Rebuzzini, George Tatge

Ufficio Stampa:
Silvia Corradini - Michele De Luca

Catalogo:
Fratelli Alinari

Restiamo a disposizione per ogni chiarimento mentre ci è gradito porgere distinti saluti.

Rosa Manno
Ufficio Sviluppo
Rosa Manno

Firenze 15 Maggio 1995

LARGO F.LLI ALINARI, 15 - 50123 FIRENZE (ITALY) - TEL. (055) 238228/210202 - TELEG. IDEA - TELEX ALIDEA 572123 - FAX 2382857
P.I. 02430890487 - SOCIETÀ PER AZIONI - CAPITALE SOCIALE L. 7.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO - N. ISCRIZIONE TRIBUNALE 2887 - C.C.I.A.A. N. 11771
NEGOZIO ROMA - VIA ALBERTI, 16 a/b - TEL. 6792923
NEGOZIO FIRENZE - VIA DELLA VIGNA NUOVA, 46/48r - TEL. 218975

Figura 13. Lettera di Rosa Manno a Gabriella Cecchini, 15 maggio 1995, prot. n. 2878, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

M

FRATELLI ALINARI®
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE

Cento anni di ritratto fotografico in Italia, 1839-1939.

*Nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della Biennale
Arti Visive di Venezia si aprirà il prossimo 25 marzo presso la
Fondazione Cini in San Giorgio una mostra dedicata al ritratto
fotografico in Italia fra 1839, anno di fondazione della Biennale,
e 1939. Curata da Italo Zannier, Carlo Bertelli, Jean Clair e
Renzo Lotti, la manifestazione sarà organizzata dal Museo di
Storia della Fotografia F.lli Alinari di Firenze in collaborazione
con la Fondazione Giorgio Cini ed il Centro di*

FAX TRANSMISSION

TO: Biennale di Venezia

ATTN. OF: Jean Clair, direttore Arti Visive

FROM: Susanna Weber

DATE: 20 gennaio 1995

NUMBER OF PAGES INCLUDING THIS: 3

Gentile dott. Clair,

Le invio una breve relazione sugli sviluppi della mostra sul
ritratto fotografico italiano. Il tema dei rapporti fra pittura e
fotografia sarà curato in mostra ed in catalogo dal prof. Carlo
Bertelli, che ci ha fornito una lista di cinque opere da esporre
in mostra.

Le sarei grata se volesse farmi avere notizie del Suo testo per il
catalogo. Purtroppo i tempi sono molto stretti, ed è inutile dire
che ne avrei urgenza. I testi sicuri per il momento sono quelli di
Italo Zannier, Carlo Bertelli, Michele Falzone del Barbarò,
Emanuela Sesti. Spero di poter contribuire anche io con una breve
nota su Mario Castagneri. Attendo infine una conferma anche dal
dott. Zorzi. Giovedì 26 sarò a Venezia alla Fondazione Cini per un
sopralluogo: sarò a Sua disposizione nel caso lo ritenesse
opportuno.

Restando in attesa di una Sua cortese risposta, Le invio i miei
più cordiali saluti.

Susanna Weber
dott.ssa Susanna Weber

Figura 14. Lettera di Susanna Weber a Jean Clair, Firenze, 20 gennaio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

cento anni di ritratto fotografico in Italia, 1895-1995.

Nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della Biennale Arti Visive di Venezia si aprirà il prossimo 25 marzo presso la Fondazione Cini in San Giorgio una mostra dedicata al ritratto fotografico in Italia fra 1895, anno di fondazione della Biennale, e 1995. Curata da Italo Zannier, Carlo Bertelli, Jean Clair e Renzo Zorzi, la manifestazione sarà organizzata dal Museo di Storia della Fotografia F.lli Alinari di Firenze in collaborazione con l'Ente Biennale, la Fondazione Giorgio Cini ed il Comune di Venezia.

Il percorso espositivo si articolerà attraverso un prologo, seguito da due sezioni portanti. Il prologo intende illustrare i primi anni del ritratto fotografico in Italia attraverso alcune immagini esemplari, assai rappresentative della cultura fotografica dell'epoca, che in qualche modo hanno contribuito a stabilire le "regole" estetiche della ripresa in studio, adottate in seguito dai maggiori atelier del secondo Ottocento. Saranno ritratti individuali o gruppi di famiglia, eseguiti nelle varie tecniche cronologicamente legate allo sviluppo del procedimento di riproduzione fotografica: dagherrotipi, calotipi, ambrotipi, albumine colorate, e così via. Sempre nel prologo si esporranno, per quanto possibile, alcuni degli oggetti tradizionali presenti nella sala della posa, in modo da illustrare brevemente le varie fasi della seduta.

La rassegna si svilupperà poi attraverso le due sezioni principali, l'una dedicata al ritratto eseguito dietro commissione, l'altra al ritratto "rubato", sottratto furtivamente dal fotografo all'oggetto del suo interesse. Le due parti vogliono quindi essere in contrapposizione, ma allo stesso tempo complementari: ai ritratti ufficiali, accademici, in posa, eseguiti in studio con tutte le attrezzature del mestiere e con un'ambientazione calibrata nei minimi dettagli, si affiancano le istantanee, ritratti di persone non identificate, sorprese tanto nel loro ambiente che per strada, o in luoghi occasionali. Entrambe queste tipologie di immagini sono ricche di valenze, oltre che estetiche, anche storiche, sociali ed antropologiche, che verranno risaltate in mostra da chiavi di lettura incrociate.

La mostra sarà supportata dalla presenza di ritratti pittorici, che staranno a siglare il rapporto ininterrotto, di scambio e sovrapposizione continua, fra fotografia ed arti figurative nel nostro secolo. A questo proposito ci adopereremo perchè possano essere esposti i seguenti dipinti, suggeriti da Carlo Bertelli:

U. Boccioni, *Autoritratto*, Milano, Pinacoteca di Brera;
Faccioli, *Un viaggio triste*, Roma, Galleria d'Arte Moderna;
Buscaroli, *Ritratto del sig. Ulivelli*, Lugo, coll. priv.
V. Corcos, *Tre figure che leggono Tolstoj*, Milano, coll. priv.
M. Pistoletto, *Il pittore*, proprietà dell'autore (?)

Vorremmo inoltre inserire due ritratti "ufficiali", dipinti da fotografie: G. Parin, *Il re Vittorio Emanuele III e La Regina*, conservati al Castello di Miramare, Trieste.

Figura 15. Lettera di Susanna Weber a Jean Clair, Firenze, 20 gennaio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

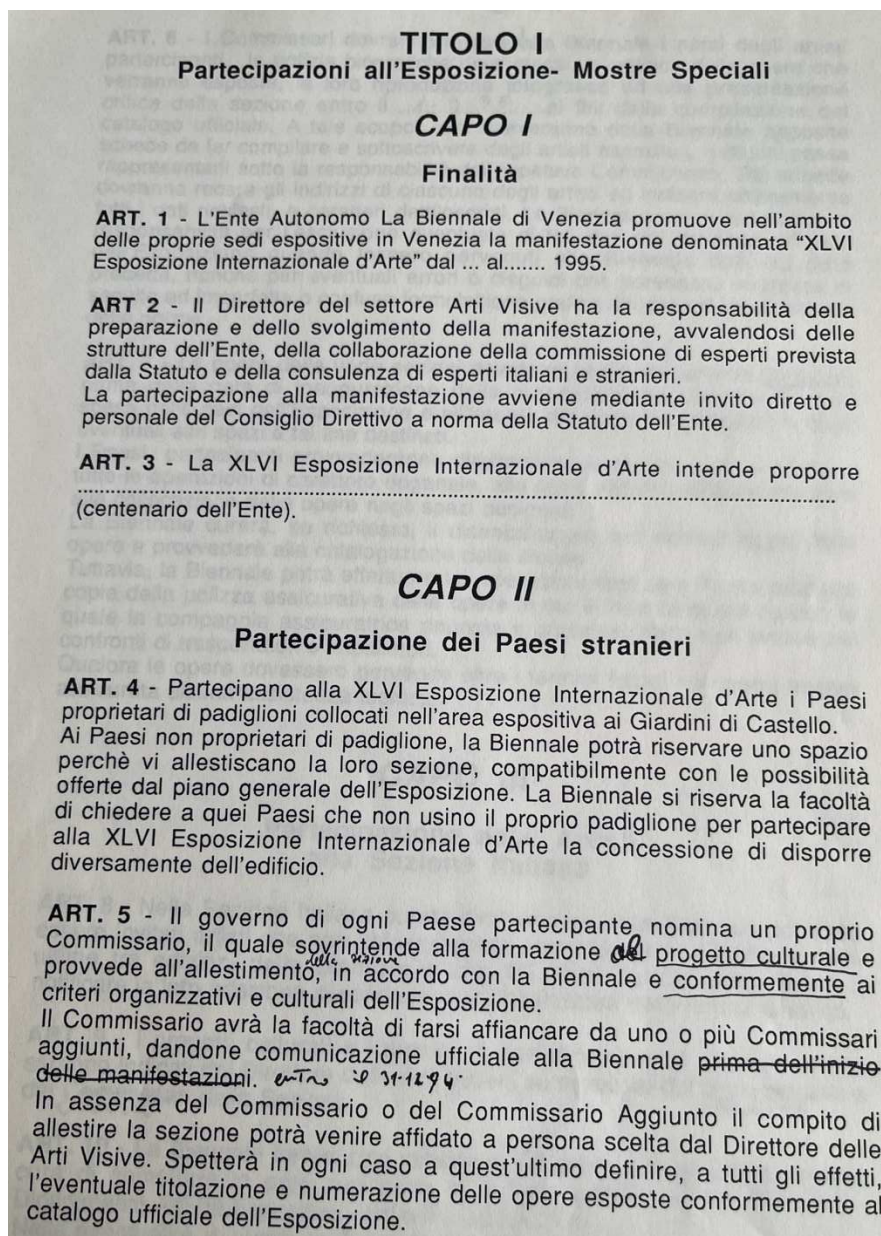


Figura 16. Regolamento della 46. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 635.



LA BIENNALE DI VENEZIA
Ente Autonomo

*Ufficio stampa
Pubblicità e
Pubbliche Relazioni*

LA BIENNALE / COMMISSIONE ESPERTI ARTI VISIVE

Il Consiglio Direttivo della Biennale, nella riunione del 27 maggio 1994, ha nominato, ai sensi dell'articolo 18 dell'Ordinamento dell'Ente, la Commissione degli esperti del Settore Arti Visive, che rimarrà in carica per due anni.

La commissione è composta da:
Gabriella BELLÌ, Hans BELTING (Germania), Maurizio CALVESI, Gillo DORFLES, Giulio MACCHI.

Venezia, 27 maggio 1994

Figura 17. Verbale della XXII Riunione del Consiglio Direttivo, 27 maggio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 635.

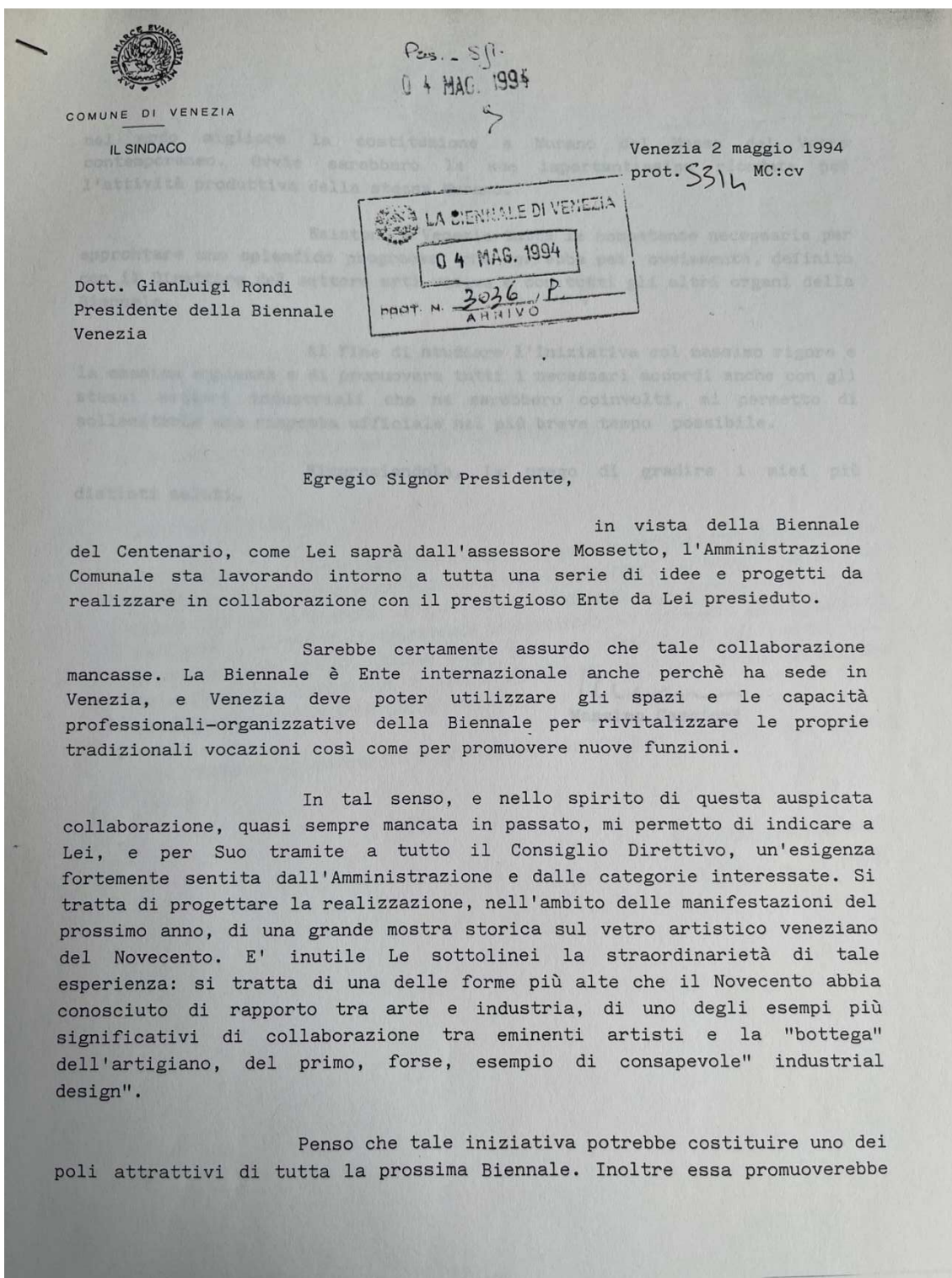


Figura 18. Prot. n. 3036/P, 4 maggio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 639.

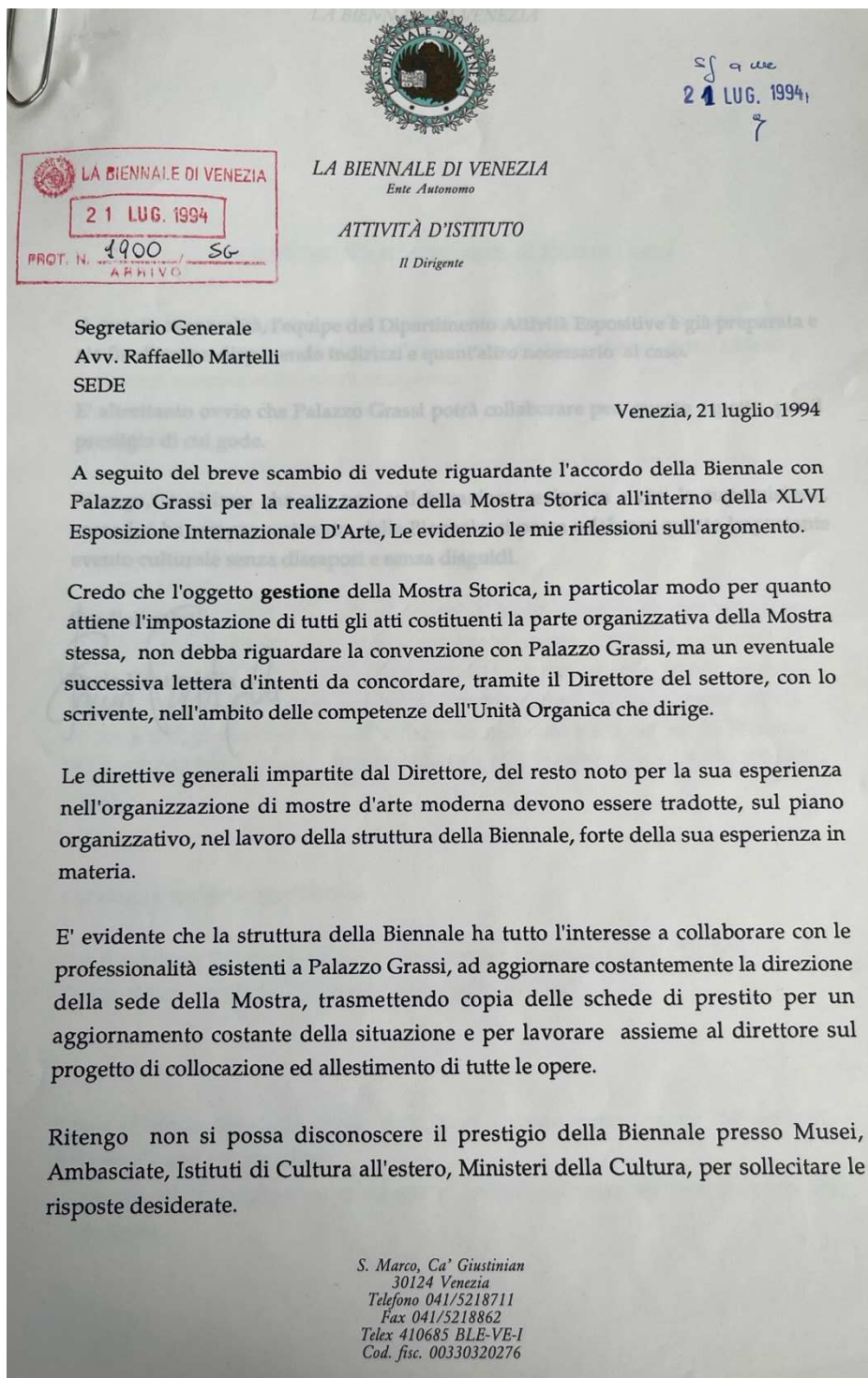


Figura 19. Prot. n. 1900, 21 luglio 1994 (programmazione del centenario), La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 639.

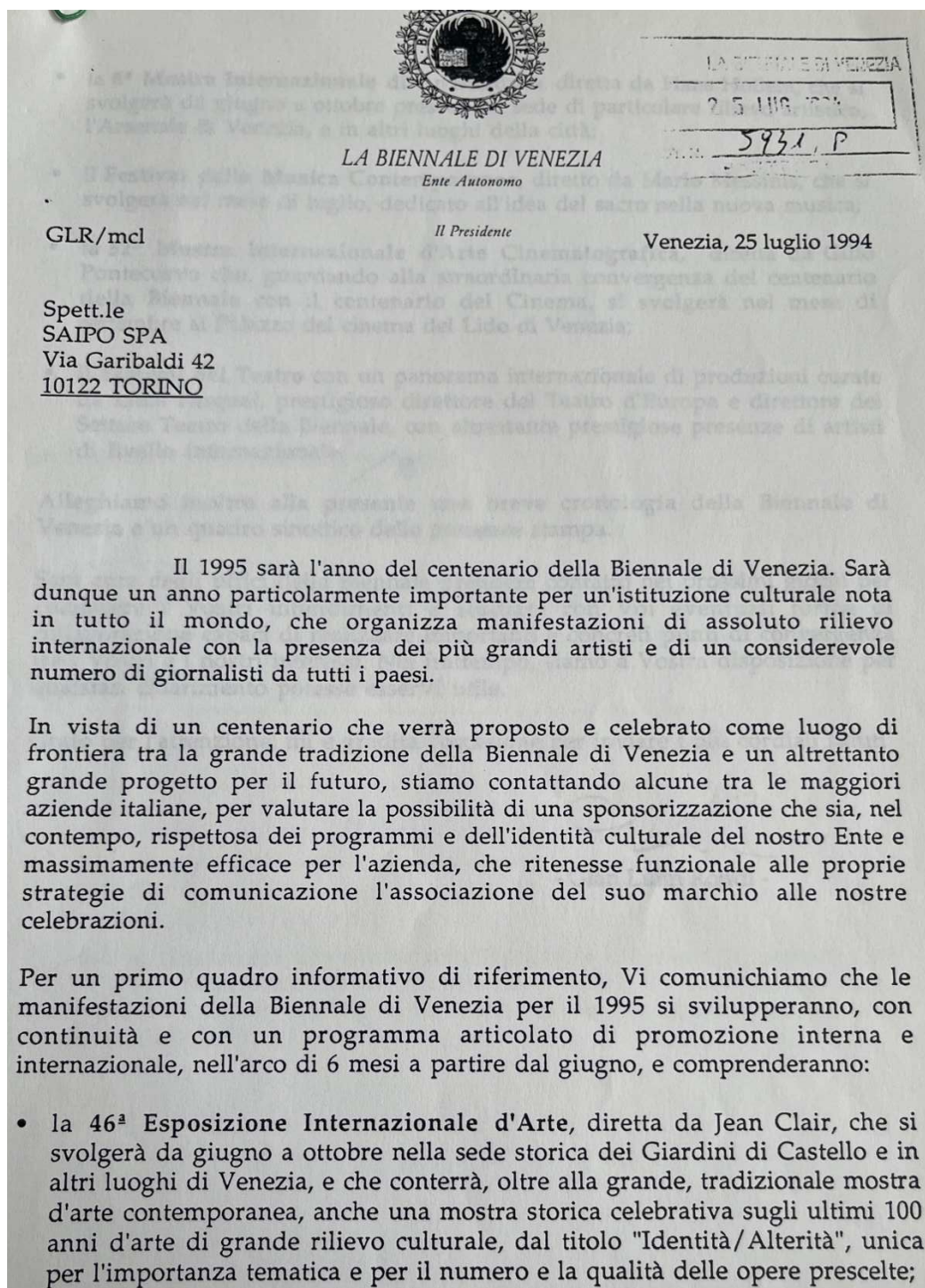


Figura 20. Prot. n. 5931/P, 25 luglio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 639.

la 6^a Mostra Internazionale di Architettura, diretta da Hans Hollein, che si svolgerà da giugno a ottobre presso una sede di particolare rilievo artistico, l'Arsenale di Venezia, e in altri luoghi della città;

- il Festival della Musica Contemporanea, diretto da Mario Messinis, che si svolgerà nel mese di luglio, dedicato all'idea del sacro nella nuova musica;
- la 52^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, diretta da Gillo Pontecorvo che, guardando alla straordinaria convergenza del centenario della Biennale con il centenario del Cinema, si svolgerà nel mese di settembre al Palazzo del cinema del Lido di Venezia;
- il Festival del Teatro con un panorama internazionale di produzioni curate da Lluís Pasqual, prestigioso direttore del Teatro d'Europa e direttore del Settore Teatro della Biennale, con altrettante prestigiose presenze di artisti di livello internazionale.

B

Alleghiamo inoltre alla presente una breve cronologia della Biennale di Venezia e un quadro sinottico delle presenze stampa.

Sarà cura degli uffici della Biennale prendere contatto nei prossimi giorni per conoscere i Vostri intendimenti e studiare con Voi eventuali forme di collaborazione capaci di realizzare importanti e concreti punti di convergenza tra i Vostri e i nostri interessi. Nel frattempo, siamo a Vostra disposizione per qualsiasi chiarimento potesse esserVi utile.

Grato per l'attenzione, mi è gradita l'occasione per inviare i più cordiali saluti



- Gian Luigi Rondi -

Figura 21. Prot. n. 5931/P, 25 luglio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 639.

INV. DA: AERUX TELECOMUNICAZIONI 101120 10 02 1 214 0552302057- 39 041 52100381# 1

FRATELLI ALINARI*
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE

m

BY TELEFAX

Apr 22, 1995

From: Olaf Jahn
201 East 19th Street, 10A
New York, NY 10038
Telephone: (212) 254-1111

TRASMISSIONE FAX

A: Biennale di Venezia **041. ~~52100381~~ 5210038**

ALL'ATTENZIONE DI: Jean Clair

DA: Susanna Weber

DATA: 21 aprile 1995

NUMERO PAGINE INCLUSO QUESTA: 1

MESSAGGIO:

Gentile prof. Clair,

Le comunico che il titolo della nostra mostra sarà il seguente:

**L'io e il suo doppio.
Un secolo di ritratti fotografici in Italia, 1895-1995.**

Le ricordo inoltre che resto in attesa della Sua presentazione, a cui teniamo moltissimo (è più che sufficiente una cartella di testo).

Molti cordiali saluti,

Susanna Weber
Susanna Weber

MOSTRA ALINARI
PROT / ---
+ copie

LA BIENNALE DI VENEZIA
22 APR. 1995
PROT. N. 4881/95
ARRIVO

LARGO F.LLI ALINARI, 15 - 50123 FIRENZE (ITALY) - TEL. (055) 288226/210202 - TELEG. IDEA - TELEX ALIDEA 572123 - FAX 2382357
P.I. 00433850487 - SOCIETÀ PER AZIONI - CAPITALE SOCIALE L. 7.500.000.000 INTERAMENTE VERSATO - N. ISCRIZIONE TRIBUNALE 2887 - C.G.I.A.A. N. 1177
NEGOZIO ROMA - VIA ALIBERTI, 18 a/b - TEL. 6792923
NEGOZIO FIRENZE - VIA DELLA VIGNA NUOVA, 46/48r - TEL. 219975

dato Clair

Figura 22. Prot. n. 4881, 22 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 658/2.

BIBLIOGRAFIA

36^a Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno - 1^o ottobre 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972.

Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia / The Disquieted Muses. When La Biennale di Venezia Meets History, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Centrale dei Giardini, 29 agosto-8 dicembre 2020), Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, Venezia 2020.

Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 22 aprile-22 ottobre 1895), Premiato Stabilimento tipo-litografico Fratelli Visentini, Venezia 1895.

ALESSANDRA ACOCELLA, CRISTINA CASERO, *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, Postmedia, Milano 2024.

LAWRENCE ALLOWAY, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich 1968.

GREGORY BATTCOCK, *In Piazza San Marco the talk was rarely about art*, in "Domus", novembre 1976.

CHARLES BAUDELAIRE, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in "Scritti sull'arte", Einaudi, Torino 1981.

ROMOLO BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962.

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2000.

PINO BERTELLI, *Diane Arbus. L'angelo nero della fotografia in anarchia*, rivista on-line, 28 ottobre 2017.

SERGIO BETTINI, *Atti del convegno di studio sulla Biennale*, Comune di Venezia e Provincia di Venezia, Venezia 1957.

ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di Incontri Internazionali d'Arte, Firenze 1974.

MANLIO BRUSATIN, JEAN CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995. La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Marsilio, Venezia 1995.

MAURIZIO CALVESI, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

CATERINA CAPUTO (a cura di), *"L'Exposition internationale de la photographie" di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica*, in CLAUDIO MARRA, DANIEL BORSELLI (a cura di), *Paradigmi del fotografo*, Pendragon, Bologna 2022, pp. 156-164.

IRENE CARAVITA (a cura di), *La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia*, in CLAUDIO MARRA, DANIEL BORSELLI (a cura di), *Paradigmi del fotografo*, Pendragon, Bologna 2022, pp. 192-201.

LISSETTA CARMI, *I travestiti*, Essedi, Roma 1972.

CRISTINA CASERO, ELENA DI RADDO (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2015.

SARA CATENACCI, “*L’ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*”: note da un libro mai realizzato, in MICHELE NICOLACI, MATTEO PICCIONI, LORENZO RICCARDI (a cura di), *In corso d’opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell’Arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015, pp. 317-324.

GERMANO CELANT, *Per una critica acritica*, in “NAC”, n. 1, Milano, ottobre 1970.

JEAN CLAIR, *Critica della modernità*, Allemandi, Torino 1984.

JEAN CLAIR, *Un direttore obbligato al record: ho 14 mesi per esporre 100 anni*, in “Il Giornale dell’Arte - Vernissage”, aprile 1994.

JEAN CLAIR, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1995), Fabbri, Milano 1995.

JEAN CLAIR, GIANDOMENICO ROMANELLI, ITALO ZANNIER (a cura di), *46. Esposizione internazionale d’arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno – 15 ottobre 1995), Marsilio, Venezia 1995.

JEAN CLAIR, intervista in “La Repubblica”, 18 marzo 1994.

JEAN CLAIR, intervista in “Cultura”, 9 aprile 1994.

JEAN CLAIR, intervista in “Il Corriere della Sera”, 10 gennaio 1995.

JEAN CLAIR, intervista in “Il Gazzettino”, 31 gennaio 1995.

ANNA DETHERIDGE, *Bella Biennale della discordia. Intervista a Jean Clair*, in “Il Sole 24 Ore”, 4 giugno 1995.

ROBERTO DEL GRANDE, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, [tesi di dottorato], Università di Udine, Udine A.A. 2013-2014.

ENZO DI MARTINO, *La Biennale di Venezia. 1895-1995, Cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano 1995.

ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, Torino 2003.

ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia. 1895-2005*, Papiro Arte, Venezia 2005.

GIANFRANCO DOGLIANI, TERESA RICASOLI (a cura di), *Arti Visive '80*, catalogo generale della mostra (Venezia, La Biennale di Venezia, 1980), Electa, Milano 1980.

PHILIPPE DUBOIS, *L'atto fotografico* (1983), trad. it., Quattroventi, Urbino 1996.

MARCEL DUCHAMP, *Man Ray. Pittore, fotografo, scrittore*, in *Marcel Duchamp. Scritti*, trad. it. M. SANOUILLET (a cura di), Abscondita, Milano 2005.

PASQUALE FAMELI, *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, [tesi di dottorato], Università di Bologna, Bologna A.A. 2017-2018.

RICCARDO FERRARI, *Canone contemporaneo. Susan Sontag nello specchio scuro di Diane Arbus*, in “Allegoria”, XXXVI, n. 90, luglio-dicembre 2024.

ELENA FILIPOVIC, *The Global White Cube*, in BARBARA VANDERLINDEN, E. FILIPOVIC (a cura di), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, MIT Press Cambridge 2005, pp. 63-84.

LUIGI GHIRRI, GIANNI LEONE, ENZO VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984.

ELIO GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 1998.

GABRIELLA GUERCI, *Fotografe al Museo*, in C. CASERO (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Postmedia, Milano 2021, pp. 7-22.

HERVÉ GUIBERT, *La photo, inéluctablement*, Gallimard, Paris 1999.

MARGARET HARKER, *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*, Heinemann, Londra 1979.

JANUS (a cura di), *Man Ray, testimonianza attraverso la fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), La Biennale di Venezia, Venezia 1977.

ROSALIND KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. E. GRAZIOLI (a cura di), Mondadori, Milano 1996.

LEO LECCI, *Giovanni Boldini e la partecipazione degli artisti francesi alla prima Biennale di Venezia*, in “Annali On-Line dell’Università di Ferrara – Lettere”, n. IX (2), 2014.

LUCY LIPPARD, JOHN CHANDLER, *The dematerialization of art*, in “Art International”, vol. 12, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-36, trad. it. in GERMANO CELANT, *Precronistoria 1966-69*, Firenze 1976, pp. 52-64.

ANGELA MADESANI, VITTORIO FAGONE (a cura di), *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 29 aprile - 23 luglio 2006), Dalai, Milano 2006.

ANGELA MADESANI (a cura di), *Franco Vaccari. Fotografie 1955-1975*, Dalai, Milano 2007.

MAN RAY, *Sulla fotografia*, Abscondita, Milano 2006.

MAN RAY, *La fotografia come arte*, Abscondita, Milano 2012.

MAN RAY, CECILIA CASORATI, *Man Ray, photographs 1925-1955*, Charta, Milano 2001.

CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Mondadori, Milano 1999.

CLAUDIO MARRA (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Mondadori, Milano 2001.

FEDERICA MARTINI, VITTORIA MARTINI, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali / Histories and Politics of Biennials*, Postmedia, Milano 2011.

MARIA VITTORIA MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, [tesi di dottorato] Ca' Foscari, Venezia A.A. 2010-2011.

CATERINA MARTINO, *L'impronta delle cose. Teoria e storia del photogramma*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n. 28, Pellegrini, 2016, pp. 75-88.

MANUELA MAZZI, GIOVANNI MEDOLAGO, *Con Ghirri la fotografia si fa arte. L'eredità di Luigi Ghirri nelle parole di Guido Guidi*, in "Azione", 25 novembre 2024, Quodlibet.

ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, in "Spettacolo e Comunicazione", n. 2, marzo 2018, Università degli Studi di Roma Tre, Roma 2018.

MARINA MIRAGLIA, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Mondadori, Milano 2012.

CARLO MONTANARO, *Sulla storia della fotografia attorno al 1868*, in N. STRINGA, S. PORTINARI (a cura di), *Venezia 1868: l'anno di Ca' Foscari*, in "Storia dell'arte contemporanea", n.3, ed. Ca' Foscari, Venezia 2018.

CARLO MONTANARO, *L'arte di fotografare tra storia e reportage*, in "La Nuova Venezia", 21 agosto 1995.

UGO MULAS, *Biennale di Venezia 1964-1968*, Mazzotta, Milano 1973.

UGO MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.

GIUSEPPE NIFOSÌ, *L'arte degli anni Settanta. Esperienze concettuali e Body Art*, in "Il Novecento: dagli anni Settanta ad oggi", febbraio 2022.

VITTORIO PAJUSCO, *Luigi Nono e la Biennale del 1968: contestazioni e proposte*, in BIRGIT JOHANNA WERTENSON, CHRISTIAN STORCH (a cura di), *Luigi Nono und der Osten*, 2016, pp. 303-322.

VITTORIO PAJUSCO, *L'Agenzia Cameraphoto e il fotogiornalismo nel Veneto. Note per una storia*, in GIAN PIERO BRUNETTA, CARLO ALBERTO ZOTTI MINICI (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014, pp. 559- 579.

DANIELA PALAZZOLI, LUIGI CARLUCCIO (a cura di), *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, marzo-aprile 1973), Associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea, Torino 1973.

DANIELA PALAZZOLI, *Fotografia Cinema Videotape*, Fabbri, Milano 1977.

LIDIA PANZERI, *La Biennale cambia faccia e chiude*, in "Il Giornale dell'arte", maggio 1994.

PINO PASCALI, *Io la contestazione la vedo così*, in "Bit. Arte oggi in Italia", anno II, n.3, Milano, giugno 1968.

MARIO PENELOPE, *La Biennale di Venezia ha novant'anni*, in "Tempo Presente", XXX-XXI, giugno-luglio 1983.

RAFFAELLA PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013.

CHRISTOPHER PHILLIPS, *The Judgment Seat of Photography*, in "October", vol. 22, autunno 1982, pp. 27-63.

CHRISTOPHER PHILLIPS (a cura di), *L'immagine fantasma. La fotografia nell'arte europea e americana del Dopoguerra*, in ANTONELLA SOLDAINI (a cura di), *L'immagine riflessa. Una selezione di fotografia contemporanea dalla collezione LAC, Svizzera*, catalogo della mostra (Prato, Museo Pecci, 1° aprile - 28 maggio 1995), Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 1995, pp. 9-10.

ROBERTO PINTO, *Centenario tra "nuove forme" e tradizione*, in "Flash Art", vol. XXVIII, n. 190, febbraio-marzo 1995.

STEFANIA PORTINARI, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018.

STEFANIA PORTINARI, NICO STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019.

STEFANIA PORTINARI, *Destruction or Secession? Critiques of Capitalism and Nationalism at the Venice Biennale*, in "Index Journal", n. 4, 8 dicembre 2022.

ARTURO CARLO QUINTAVALLE (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, maggio 1973), Università di Parma, Parma 1973.

PIERRE RESTANY, *I limiti del comportamento*, in "Domus", n. 514, settembre 1972.

PIERRE RESTANY, *Burocrati di tutto il mondo, unitevi*, in "Domus", n. 773, luglio-agosto 1995.

CLARISSA RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Et al. Edizioni, Milano 2011.

CLARISSA RICCI, *La Biennale di Venezia, 1993-2003: l'esposizione come piattaforma*, [tesi di dottorato], Università Ca' Foscari Venezia, Venezia A.A. 2012-2013.

CLARISSA RICCI, *Aperto | 1980-1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Postmedia, Milano 2022.

PAOLO RIZZI, ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982.

GIANDOMENICO ROMANELLI, intervista in "Il Gazzettino", 6 febbraio 1995.

PAUL-LOUIS ROUBERT, *1859, exposer la photographie*, in "Études photographiques", n. 8, ed. elettronica, 1° novembre 2000.

SILENO SALVAGNINI, *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in "Italia contemporanea", n. 173, dicembre 1988.

HENRY M. SAYRE, *The Object of Performance: the American Avant-Garde since 1970*, Università di Chicago, Chicago 1989.

CARLO SCARPA, *Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000.

ARTURO SCHWARZ, *Man Ray*, in "Art e Dossier", Giunti, Firenze 1998.

GIULIANO SERGIO, *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico. Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, in "RolSA. Rivista on Line di Storia dell'Arte", n. 2, Università degli Studi di Roma La Sapienza, ScriptaWeb, Roma 2004.

GIULIANO SERGIO (a cura di), *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*,

in “Ricerche di Storia dell’arte. Videoarte in Italia”, n. 88, Carocci, Roma 2006.

GIULIANO SERGIO (a cura di), *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neoavanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in “Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal”, n. 1, 26 aprile 2011.

GIULIANO SERGIO, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Università di Parigi Nanterre, Parigi 2015.

SUSAN SONTAG, *On Photography* (1973), ed. elettronica, RosettaBooks, 2005.

CRISTIANA SORRENTINO, “*Un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero odierno*”. *Aspirazioni e contraddizioni del modernismo fotografico italiano fra le due guerre*, [tesi di dottorato], Università degli Studi di Firenze, Firenze A.A. 2023-2024.

CRISTIANA SORRENTINO, *Attraversare la scena. Lisetta carmi fotografa di teatro (1962-1967)*, in “Drammaturgia”, Anno XXI, 2024, pp. 261-280.

DAVID SPENCER, *Photo-Club de Paris Exposition d’Art Photographique Portfolios: 1894-1897*, in “PhotoSeed”, archivio online, luglio 2011.

DAVID SPENCER, *Pictorial Photographs: A Record of the Photographic Salon of 1895*, in “PhotoSeed”, archivio online, luglio 2011.

LIETTA TORNABUONI, *Biennale rivisitata*, in “La Stampa”, Torino, 31 agosto 1972.

TOMMASO TRINI (a cura di), *Ugo Mulas. Le Verifiche e la storia delle Biennali*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 16 ottobre - 15 novembre 1974), La Biennale di Venezia, Venezia 1974.

FRANCO VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011.

MARCO VALLORA, *La spirale dell'invenzione*, in «La Stampa», 10 giugno 1995.

MARILENA VECCO, *La Biennale di Venezia - Documenta di Kassel: esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Angeli, Milano 2002.

SHEARER WEST, *Desideri nazionali e realtà regionali alla Biennale di Venezia, 1895-1914*, in “Storia dell'arte”, n. 3, 1995.

ITALO ZANNIER (a cura di), *Ugo Mulas: Fotografie 1954-1976*, Marsilio, Venezia 1987.

ITALO ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, Hoepli, Milano 2009.

ITALO ZANNIER (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia, Ala Pastor, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Alinari, Firenze 1995.

Documentazione legislativa

Legge 26 luglio 1973, n. 438, *Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo "La Biennale di Venezia"*.

Decreto-legge 21 luglio 1938-XVI, n. 1517.

Fonti archivistiche e documentarie - ASAC

Fondo Storico, serie Organi di Gestione

Busta n. 132

Verbali della XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994 (con intervento di L. Barbiani), La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Organi di Gestione, busta n. 132.

Busta n. 143

Deliberazione consiliare n. 460, 13 gennaio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Organi di Gestione, busta n. 143.

Fondo Storico, serie Arti Visive

Busta n. 155

Lettera di K. McShine a G. Dell'Acqua, 9 luglio 1968, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 155

Busta n. 574

Convenzione tra l'Ente autonomo La Biennale di Venezia e l'Istituto di Edizioni Artistiche Fratelli Alinari, Venezia, 2 marzo 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 574.

Deliberazione consiliare n. 530, 28 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 574.

Deliberazione consiliare 24 febbraio 1995, prot. gen. n. 109, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 574.

Lettera congiunta La Biennale di Venezia - Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura, Ca' Giustinian, Venezia, 12 maggio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 574.

Busta n. 580

J. CLAIR, Programma della mostra storica *Identità e Alterità*, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

J. CLAIR, Sinossi dell'esposizione (provvisoria), La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

Programma Generale della 46. Esposizione Internazionale d'Arte, 27 marzo 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

Prot. n. 4416/94-US, 28 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 580.

Busta n. 634

Comunicato stampa F.lli Alinari, *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995*, 27 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Documento di bozza, I. Zannier, *La fotografia in cent'anni di ritratto italiano*, 3 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Documento programmatico «Sala di Posa», redatto da Rosa Manno (Ufficio Sviluppo Alinari), Firenze, ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Lettera di Claudio de Polo (Presidente F.lli Alinari, Istituto di Edizioni Artistiche) a Gérard Régner (Direttore dell'Ente Autonomo La Biennale), Firenze, 21 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Lettera di Roberta Lombardo (Ufficio Stampa, Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia) all'avv. Raffaele Martelli (Segretario Generale della Biennale), Venezia, 22 maggio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Lettera di Rosa Manno a Gabriella Cecchini, 15 maggio 1995, prot. n. 2878, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Lettera di Susanna Weber a Jean Clair, Firenze, 20 gennaio 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Preventivo e schema di realizzazione del progetto «1895-1995. Cento anni di ritratti fotografici dalla Sala della Posa dei Fratelli Alinari alle fototessere», documento Alinari allegato alla lettera de Polo del 21 ottobre 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Scheda dettagliata della mostra *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratti fotografici in Italia 1895/1995*, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 634.

Busta n. 635

Regolamento della 46. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 635.

Verbale della XXII Riunione del Consiglio Direttivo, 27 maggio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 635.

Busta n. 639

Prot. n. 3036/P, 4 maggio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 639.

Prot. n. 1900, 21 luglio 1994 (programmazione del centenario), La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 539.

Prot. n. 5931/P, 25 luglio 1994, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 639.

Busta n. 658/2

Prot. n. 4881, 22 aprile 1995, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S., A.V., busta n. 658/2.

SITOGRAFIA

<https://annali.unife.it/lettere/article/view/1080>

<https://asac.labiennale.org/fototeca/mulas>

<https://asac.labiennale.org/fototeca/mulas>

<https://doi.org/10.15168/palinsesti.1>

<http://fatamorgana.unical.it>

<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223>

<https://photoseed.com/blog/photo-club-de-paris-exposition-dart-photographique-portfolios-1894-1897/>

<https://photoseed.com/collection/group/pictorial-photographs-a-record-of-the-photographic-salon-of-1895/>

<https://pinobertelli.it/diane-arbus-langelo-nero-della-fotografia-in-anarchia/>

<https://www.artapartofculture.net/2024/12/22/italo-zannier-io-sono-io-fotografo-nella-storia-e-storico-della-fotografia/>

<https://www.csacparma.it/1973/05/>

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2088>

<https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2026/03/Il-segno-delle-donne-7cc53ea1-b4b0-44b1-b1e9-fc61fab3a167-ssi.html>

<https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/L'Ora-il-primo-giornale-che-ha-parlato-di-mafia-d458924b-3696-447c-aec7-4afd1a03d33f.html>

<https://www.ugomulas.org/le-biennali-la-fotografia-ugo-mulas-einaudi-1973/>

<https://www.ugomulas.org/le-biennali-la-fotografia-ugo-mulas-einaudi-1973/>