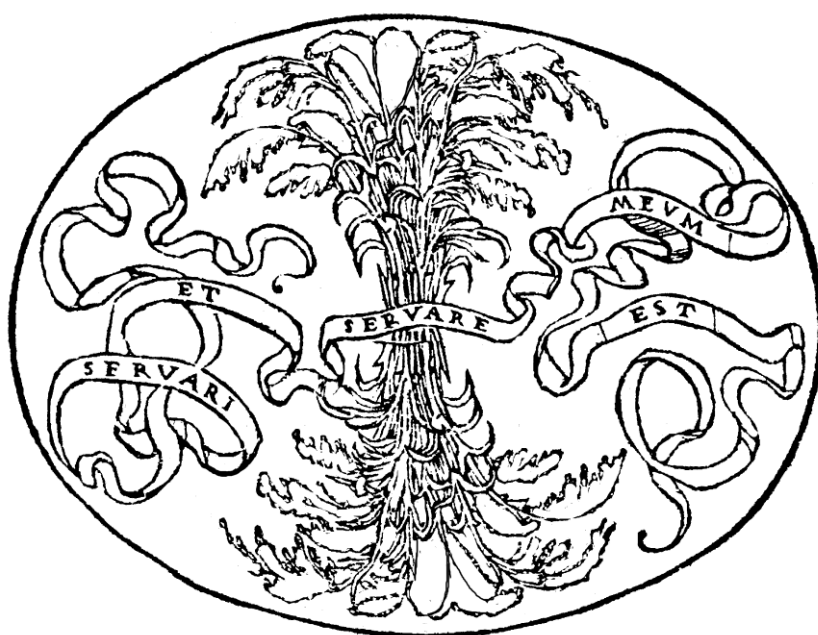


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- VERONICA SOFIA TULLI p. 1
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino
già nel duomo di Pisa
- CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI p. 30
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto
devozionale
- GIOVANNI GIURA p. 45
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco ‘firmato’ di Cennino
Cennini e una proposta per l’allestimento delle *Annunciazioni* lignee
senesi ai primi del Quattrocento
- BRUNO CARABELLESE p. 72
Ettore Nini e un’inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie
sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo
- ANNA D’AMBROSIO p. 88
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza
dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni
- ANTONIO MILONE p. 109
Il micromosaico di S. Teodoro dell’Ermitage: nuove fonti sulla storia
di un’opera paleologa
- LAURA MOURE CECCHINI p. 158
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale
di Venezia, 1899-1942
- SIMONE FACCHINETTI p. 195
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio
- FLAVIO FERGONZI p. 212
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di
riprese del 1965

TRA ENTUSIASMI, DUBBI E FALLIMENTI: ARTE LATINOAMERICANA ALLA BIENNALE DI VENEZIA, 1899-1942

Gli anni Cinquanta rappresentano un momento di apertura internazionale della Biennale di Venezia, soprattutto per quanto riguarda la presenza di paesi considerati «latinoamericani»: una classificazione assai controversa perché sviluppatasi in Europa piuttosto che in questa regione, perché raccoglie nazioni con storie e lingue diverse, e perché carica di connotazioni coloniali e imperialistiche, ma che dato il suo uso comune in italiano come tale verrà utilizzata in questo articolo¹. Nel 1950, Argentina (per la seconda volta), Messico, Brasile e Colombia (per la prima) partecipano alla Biennale. Nel 1952 sono presenti per la prima volta Cuba, Bolivia e Guatemala, mentre nel 1954 lo sono anche Uruguay (il cui padiglione sarà il primo permanente di un paese latinoamericano) e Venezuela². Anche se non tutte queste nazioni saranno rappresentate in ogni edizione, la loro presenza rappresenta un importante passo in avanti nella globalizzazione della Biennale. Malgrado queste iniziative, ancora oggi la presenza dell'arte latinoamericana all'esposizione sembra essere provvisoria e occasionale. Nell'edizione 2022 erano presenti dieci dei ventun paesi dell'America Latina, ma solo tre (Brasile, Uruguay e Venezuela) avevano un padiglione permanente in quella che è ancora la sede più prestigiosa: i Giardini³. Argentina, Cile, Messico e Perù erano all'Arsenale, nella Sala d'Armi o nelle Artiglierie. Bolivia, Guatemala e Cuba avevano un padiglione in sedi temporanee sparse per la città.

Eppure, gli artisti latinoamericani, malgrado la predilezione dell'istituzione per quelli europei e nordamericani, sono stati presenti alla Biennale fin dai primordi della sua storia – e se i molteplici progetti per coinvolgerli ulteriormente fossero andati a buon fine, lo sarebbero stati ancora di più⁴. I primi anni della sua storia – ma soprattutto il periodo tra le due guerre mondiali, in particolare dopo l'ascesa del fascismo – furono infatti segnati da molteplici tentativi finalizzati a creare rappresentazioni nazionali permanenti per artisti latinoamericani. Le prossime pagine raccontano questi tentativi e il loro fallimento, così come vengono raccontati nei documenti (molti inediti) presenti all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) alla Biennale di Venezia.

Artisti latinoamericani nelle prime Biennali

Non è compito facile ricostruire la presenza di artisti latinoamericani alla Biennale di Venezia. Nei primi anni della sua storia non sempre i cataloghi riportavano la nazionalità o il luogo di nascita degli artisti partecipanti. Inoltre, mentre nella maggior parte dei paesi del continente americano vige sia lo *ius sanguinis* (cittadinanza per discendenza) che lo *ius soli* (cittadinanza per diritto di nascita), in Italia solo il primo era (ed è) ancora valido. Pertanto, molti di coloro che per gli autori italiani del catalogo erano europei in quanto figli di europei, per la legge dei loro paesi di nascita

L'autrice ringrazia Giovanni Bianchi, Mario Sartor e Pierpaolo Luderin per i suggerimenti di ricerca.

¹ Per la storia e i problemi concettuali dell'idea di 'America Latina', si vedano MIGNOLO 2008 e, soprattutto, TENORIO-TRILLO 2017.

² Sulle Biennali degli anni Cinquanta si vedano, tra gli altri, BUDILLON PUMA 1995; *IL CARTEGGIO LONGHI-PALLUCCHINI* 1999; JACHEC 2007; DURAN 2014. La bibliografia sulla Biennale di Venezia è oramai sterminata. Tra i testi consultati per questo articolo si vedano BAZZONI 1962; *VENEZIA E LA BIENNALE* 1995; *LA BIENNALE DI VENEZIA* 1996; TOMASELLA 2001; STONE 1999; SALVAGNINI 2000; DE SABBATA 2006; DI STEFANO 2008-2009; DI MARTINO 2013; JONES 2016; GREEN-GARDNER 2016; RICCI-TAVINOR 2021.

³ MULAZZANI 2014.

⁴ Gli artisti statunitensi James Abbott McNeill Whistler e John White Alexander erano inclusi nella prima edizione della Mostra Internazionale d'Arte.



Fig. 1: Pio Collivadino, *La hora del almuerzo*, 1903, 160,5x252 cm, olio su tela. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes



Fig. 2: Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Pescadores o Recogiendo la red*, 1905, 193x326 cm, olio su tela. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

erano invece cittadini latinoamericani. Con le informazioni che abbiamo a disposizione, e malgrado queste difficoltà, è però comunque possibile concludere che artisti provenienti da alcuni paesi latinoamericani furono presenti in Biennale sin dalla sua terza edizione.

Dai documenti dell'ASAC infatti risulta che il primo artista di un paese latinoamericano invitato alla Biennale fu José Fiuza Guimarães, i cui tre disegni di nudi maschili furono inclusi nella Terza Biennale (1899) e fanno parte della collezione di Ca' Pesaro⁵. Anche se nel catalogo della Biennale del 1899 si legge che Fiuza era nato a Rio de Janeiro, secondo altre fonti era nato in Portogallo⁶, ed era poi emigrato in Brasile da adolescente. Lì studiò e lavorò per la sua intera carriera, fatta eccezione per i quattro anni trascorsi all'Accademia di Monaco di Baviera. C'è dunque la possibilità di considerare Fiuza Guimarães un artista «brasiliiano»⁷.

Probabilmente, fra quelli di sicura nascita in America Latina, il primo artista a esporre opere alla Biennale fu l'argentino Pio Collivadino, il cui dittico *Vita onesta* (alla Biennale del 1901) fu acquisito dalla Fondazione Artistica Marangoni di Udine, dove si trova ancora oggi⁸. Collivadino (che studiò a Roma e visse in Italia dal 1890 al 1906) fu presente anche nelle due Biennali successive⁹. Nel 1903 presentò *Ora di pranzo*, inizialmente respinta dalla giuria e poi esposta insieme ad altri «rifiutati» (tra i quali noti artisti veneziani come Giuseppe Ciardi e Italo Brass) nella sala K¹⁰. *La hora del almuerzo* (Fig. 1) raffigura un gruppo di operai durante la pausa pranzo. Non è chiaro se la scena sia ambientata in Argentina o in Italia, dove Collivadino viveva all'epoca: né le fisionomie, né l'abbigliamento, né l'ambientazione permettono una chiara identificazione geografica. Il dipinto di Collivadino non sembra essere stato una critica alla condizione operaia ma una celebrazione della solidarietà creata dal lavoro, anche se all'epoca fu accusato di istigazione alla lotta di classe¹¹. Vincitore di una medaglia d'oro alla Louisiana Purchase Exposition del 1904, *La hora del almuerzo* fa oggi parte della collezione del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires, ed è considerato come uno dei dipinti più iconici del naturalismo argentino. Collivadino fu nuovamente presente alla Biennale nel 1905 con *Sera sul bastione*, che espose nella Sala Spagnola. Fu lui il primo artista a essere definito «argentino» nel catalogo della Biennale¹².

Il paese latinoamericano che ebbe più artisti in Biennale nelle sue varie edizioni (fino alla Seconda guerra mondiale) fu senz'altro l'Argentina. Nella stessa edizione del 1905 un altro artista argentino (identificato come tale nel catalogo), Cesáreo Bernaldo de Quirós, espose nella Sala Internazionale l'enorme tela *Pescadores o Recogiendo la red* (Fig. 2)¹³. A differenza di Collivadino, Bernaldo de Quirós non discendeva da emigranti italiani ma, per parte di padre da un'aristocratica famiglia spagnola stabilitasi in Argentina e, per parte di madre da una famiglia argentina da tempo residente nella provincia di Entre Ríos, dove egli era nato. Sarebbe dunque stato considerato un artista propriamente argentino dalla maggior parte della critica italiana del tempo¹⁴. Alla fine degli anni Venti, Bernaldo de Quirós sarebbe poi diventato noto nel paese

⁵ José Fiuza, «1371 Studio di nudo 1899», «1372 Studio di nudo 1899» e «1373 Studio di nudo 1899» in SCOTTON 2002, p. 64.

⁶ José Fiuza Guimarães, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, San Paolo, Itaú Cultural, 2024, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23119/fiuza-guimaraes> <27 novembre 2023>.

⁷ III^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1899, p. 107; José Fiuza Guimarães, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, San Paolo, Itaú Cultural, 2024, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23119/fiuza-guimaraes> <27 novembre 2023>. Sulle discussioni sull'identità nazionale e l'arte brasiliana, si veda CARDOSO 2012.

⁸ CASA CAVAZZINI 2018, p. 44.

⁹ Collivadino tornò in Argentina nel 1908 e da quell'anno fino al 1936 fu direttore della Escuela Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Sulla carriera di Collivadino si vedano MALOSETTI COSTA 2001 e MURACE 2019.

¹⁰ V^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1903, pp. 23-29, 65-69; MALOSETTI COSTA 2001, p. 314 e sgg.

¹¹ VICE VERSA 1903.

¹² VI^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1905, p. 97.

¹³ Ivi, p. 22.

¹⁴ Dato che in Argentina vige lo *ius soli*, secondo la legge, Collivadino e Bernaldo de Quirós erano entrambi ugualmente «argentini». Invece l'Italia ancora oggi regola la propria cittadinanza secondo il principio dello *ius sanguinis*, per cui per

sudamericano come il «pittore della patria», ciò per i suoi dipinti di *gauchos* e altri personaggi tipici della campagna argentina, di cui parlerò più avanti¹⁵. Tuttavia, come Collivadino, anche Bernaldo de Quirós studiò in Italia e vi visse dal 1900 al 1907. Il quadro che presentò nel Salone Centrale alla Biennale del 1905 non raffigurava una scena latinoamericana, bensì una ambientata a Napoli o a Maiorca, dove l'artista viveva all'epoca¹⁶.

Nonostante i loro innegabili legami culturali e familiari con l'Europa, si può dire che la presenza di Fiuza Guimarães, Collivadino e Cesáreo Bernaldo de Quirós rappresenti una delle prime dinamiche globalizzatrici della Biennale, la quale, fin dalle sue prime edizioni, aspirava (ma spesso falliva) a trascendere le geografie eurocentriche del mondo dell'arte dell'epoca¹⁷. La difficoltà nel raggiungere questo obiettivo (e il motivo per cui Fiuza Guimarães, Collivadino e Cesáreo Bernaldo de Quirós furono esposti mentre altri artisti brasiliani e argentini no) è in parte legata al sistema con cui gli artisti venivano selezionati per la Biennale: gli artisti che risiedevano in Europa (come i tre sopracitati) avevano maggiori possibilità di essere conosciuti dai membri della giuria d'ammissione, e avrebbero anche potuto spedire più facilmente le loro opere a Venezia, cosa che all'epoca era ancora più costosa di oggi e a spese degli artisti.

Il primo venezuelano a esporre alla Biennale, l'impressionista Emilio (o Émile) Boggio, era nato a Caracas ma era, come Collivadino, figlio di un emigrante italiano. Formatosi all'Académie Julien e residente in Francia sin dall'infanzia, Boggio viene definito «francese» nel catalogo della Biennale del 1901, dove espose nella Sala Internazionale un dipinto intitolato *Labor*¹⁸. Tra il 1905 e il 1910 non risultano artisti latinoamericani alla Biennale¹⁹. Nel 1910 Ángel Zárraga fu il primo messicano a partecipare – nel 1909 aveva già esposto con grande successo a Firenze e nel 1910 di nuovo a Roma²⁰. Nonostante fosse nato a Durango (Messico), la nazionalità di Zárraga non viene menzionata nel catalogo della Biennale. Nel 1910 presentò due dipinti (una sensuale interpretazione di una scena biblica, *Marta e Maria*, e un trittico intitolato *Isabella, Pietro e Pastora*) nella Sala Spagnola, forse perché all'epoca Zárraga viveva a Toledo²¹. Nella Biennale successiva, Zárraga espone nuovamente, ma ora nella Sezione Internazionale – una collocazione più naturale per un artista di origine messicana, di formazione spagnola e belga, e che trascorse la maggior parte della sua vita a Parigi²². Anche se la sua nazionalità non viene menzionata, uno dei dipinti di Zárraga, *Ex-voto*, viene illustrato nel catalogo della Biennale del 1912: è la prima opera di un artista latinoamericano a esserlo (Fig. 3). Nel 1914, l'ultima Biennale antecedente alla Prima guerra mondiale, Zárraga è di nuovo nella Mostra spagnola²³. L'opera presentata, *L'adorazione dei Magi* (1910 ca, Città del Messico,

molti italiani (e nonostante quanto indicato nel catalogo della Biennale), Bernaldo de Quirós sarebbe considerato argentino ma Collivadino sarebbe considerato italiano (per discendenza), a condizione che suo padre (all'epoca lo *ius sanguinis* si trasmetteva per via paterna) non avesse rinunciato alla cittadinanza italiana emigrando in Argentina.

¹⁵ FOGLIA 1959, p. 29.

¹⁶ ASAC, Fototeca Artisti, D54, «Cesáreo Bernaldo de Quirós».

¹⁷ Al di là dello scopo di questo articolo, ma degno di nota come parte di tale impulso alla globalizzazione, è Edgar Chahine, artista armeno nato a Vienna, formatosi a Venezia e residente a Parigi, che fu invitato alla Biennale dal 1901, e le cui incisioni vinsero la Medaglia d'Oro della Biennale nel 1903.

¹⁸ IV^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1901, p. 48. Su Emilio Boggio si veda la relativa scheda redatta da María Antonia González-Arnal e Leyla Dunia per il *Grove Art Online* (2020), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T009590> <27 novembre 2023>.

¹⁹ Nella Biennale del 1909, Enrico Vio espone *Laboriosa* nella Sala Internazionale. Nato a Venezia, Vio si trasferirà in Brasile tra il 1910-1911 e lì svilupperà il resto della sua carriera. Nel 1909, però, era ancora legato al mondo dell'arte veneziano (era allievo di Ettore Tito e Guglielmo Ciardi), e nel catalogo della Biennale è descritto come «italiano» (VIII^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1909, p. 38). Su Vio si veda *Enrico Vio*, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, San Paolo, Itaú Cultural, 2024, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22982/enrico-vio> <27 novembre 2023>.

²⁰ PANICHI 1910.

²¹ IX^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1910, p. 28.

²² X^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1912, p. 29.

²³ XI^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1914, p. 42.

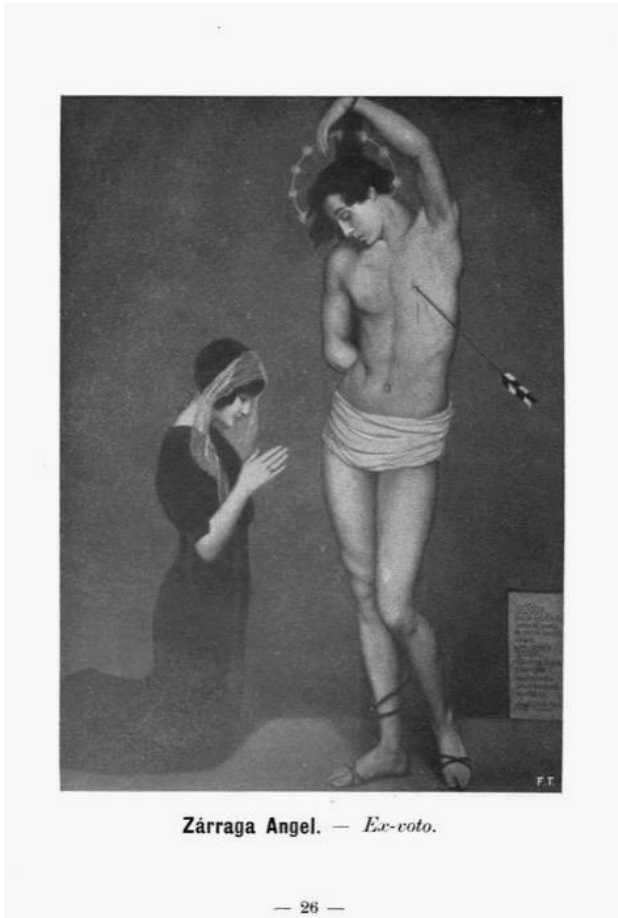


Fig. 3: Ángel Zárraga, *Ex-voto (offerta votiva, San Sebastiano)*, 1912. Città del Messico, Museo Nacional de Arte. Pubblicato in *X^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1912, p. 26. Foto dell'autrice

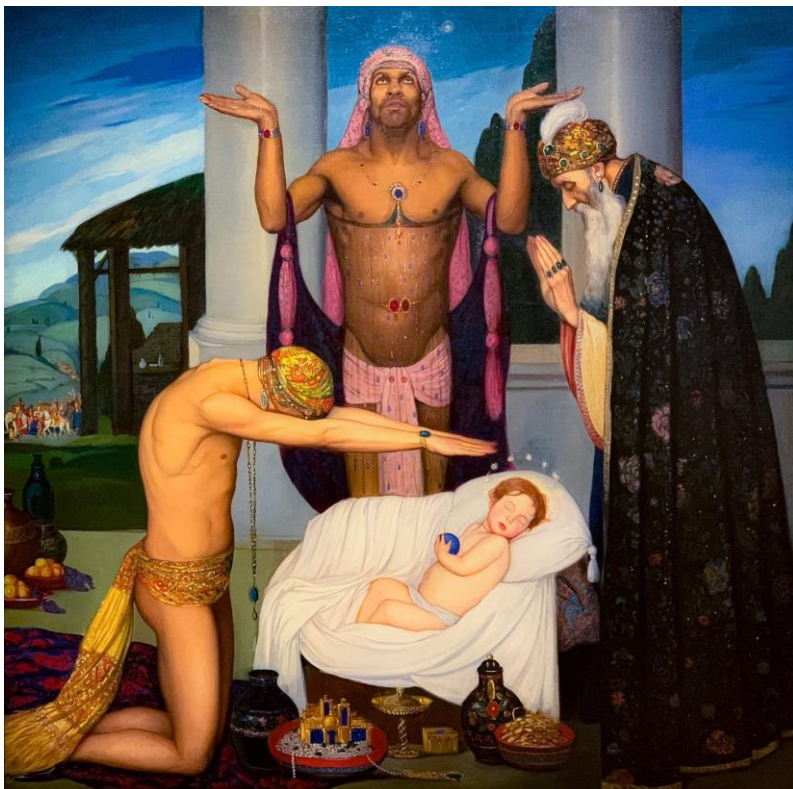


Fig. 4: Ángel Zárraga, *L'adorazione dei Magi*, 1910 ca., 200x210 cm, olio su tela. Città del Messico, Museo Nacional de Arte

Museo Nacional de Arte) (Fig. 4), è degna di nota perché, sebbene rappresenti una scena biblica (anche se con personaggi religiosi vestiti in modo assai anomalo), i doni portati dai Magi sono presentati in vasi di ceramica messicani; si tratta forse delle prime rappresentazioni della cultura materiale *mestiza* latinoamericana esposte alla Biennale²⁴.

Quella del 1914 fu l'ultima Biennale sotto la guida di Antonio Fradeletto, segretario della Biennale di Venezia dal 1895²⁵. Nel 1920, la prima Biennale dopo la Prima guerra mondiale, si insediò una nuova amministrazione e il critico d'arte Vittorio Pica fu nominato segretario²⁶. Promotore dell'impressionismo francese e grande conoscitore dell'arte straniera (anche se, come mostrerò nella prossima sezione, non apprezzava in particolar modo la produzione artistica argentina), Pica rimase alla guida della Biennale fino al 1926. Sebbene fosse sottoposto a critiche costanti da parte di artisti, critici e politici veneziani, Pica la aprì ulteriormente alle avanguardie internazionali²⁷. Durante la sua segreteria, si esposero opere di Paul Cézanne e dei neoimpressionisti, Alexander Archipenko, Vincent van Gogh, Amedeo Modigliani, Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, Kazimir Malevich e Alexander Rodchenko, oltre a molti altri nomi ancora noti.

Durante la prima Biennale sotto la direzione di Pica, quella del 1920, il primo artista latinoamericano d'avanguardia espose un quadro a Venezia: si tratta del celebre pittore argentino (figlio di immigrati italiani benestanti) Emilio Pettoruti. *Compagnon de route* dei futuristi e collaboratore di «Lacerba», dal 1913 Pettoruti viveva in Italia, anche se sarebbe ritornato in Argentina nel 1924²⁸. Nella Biennale del 1920 Pettoruti presentò *Viottolo* o, in spagnolo, *Camino en el jardín* (1918). Si tratta, a quanto mi risulta, della sua prima e unica partecipazione alla Biennale²⁹. Il quadro era molto probabilmente un «paesaggio sintetico» (come li definiva l'artista stesso): composizioni cubiste frammentate da linee scure e forme geometriche irregolari. È interessante notare, però, che molti anni dopo, ricordando tale evento, Pettoruti non si descriveva come un artista argentino «per gli artisti della mia età (avevo allora già ventisette ottobri) e di tendenze sperimentali, solo esisteva in Italia uno spazio ufficiale apparentemente inespugnabile, la Biennale Internazionale di Venezia [...] che preparava la sua XII edizione. Un gruppo di pittori decidemmo di prendere d'assalto il bastione con l'ariete delle nostre opere [...] Dei dieci cospiratori di Milano siamo riusciti a entrare in sette, tra cui [Piero Marussig] e io. ¡Bravo! Per la prima volta», scriveva Pettoruti nel 1968, «la Biennale apriva le sue vetuste porte ai giovani pittori italiani»³⁰. Eppure dalla rassegna stampa di quella Biennale sembra che la portata sperimentale di questi contributi non sia stata recepita dalla critica. Raffaele Calzini fu tra i pochissimi a menzionare l'artista (anche se senza indicarne la nazionalità) e in termini poco entusiasti: «Sulla scia dell'imitazione avanguardista smarriscono la loro personalità [Siro] Panagini, [Emilio] Pettoruti, [Ferruccio] Ferrazzi»³¹.

In questa stessa edizione del 1920 espone anche un altro artista argentino, Guillermo Butler (italianizzato in catalogo come «Guglielmo Butler») ³². Sebbene Pettoruti fosse incluso nella Sala Internazionale e Butler in una delle sale italiane non si deve dare troppo peso a questa

²⁴ Zárraga esporrà per l'ultima volta in Biennale nel 1922; due sue opere saranno presenti nella Sala Internazionale. Cfr. XIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1922, p. 58, in cui è il nome italianizzato in «Angelo Zarraga».

²⁵ DONZELLO 1987; CESCHIN 2001.

²⁶ Su Pica si vedano LAMBERTI 1975; GAUDIO 2006; VITTORIO PICA 2016; L'OFFICINA INTERNAZIONALE DI VITTORIO PICA 2017; LACAGNINA 2021.

²⁷ Per i molteplici tentativi di portare Pablo Picasso alla Biennale si veda RODRIGUEZ 1993.

²⁸ PETTORUTI 1968; WECHSLER 2000; SULLIVAN 2004; WECHSLER 2011; KAPLAN 2014.

²⁹ XIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1920, p. 21. Il dipinto è stato identificato e datato in CORDOVA ITURBURU 1980, p. 32; PACHECO-ARTUNDO 2011, p. 67. Purtroppo, la Fototeca dell'ASAC non include riproduzioni di tale opera.

³⁰ PETTORUTI 1968, p. 132.

³¹ CALZINI 1920, p. 714.

³² XIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1920, pp. 89, 92.



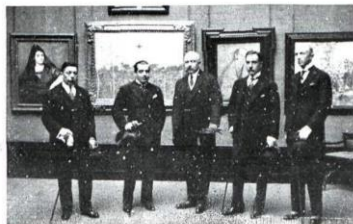
Fig. 5: Federico Beltrán Masses, *La maja maldita*, 1918, 161,5x202 cm, olio su tela. Collezione privata



Diferentes aspectos de la sala donde los artistas argentinos expusieron sus cuadros y esculturas.

EL
A R T E
A R G E N T I N O

Ha sido una jornada auspiciosa para el arte argentino la inauguración de la sala en que nuestros pintores y escultores exponen algunas de sus mejores obras. Los comentarios que la crítica y el público asistente a la exposición han hecho acerca del



El ministro argentino en Italia, doctor Amel Gallardo, con el director del Museo Nacional de Bellas Artes, doctor Caspiano del Campo, el señor Alfredo González Gascón y otros señores en el acto de la inauguración.

EN LA
EXPOSICION
DE VENEZIA

mérito artístico de lo expuesto, bien puede constituir un motivo de justa satisfacción para sus autores, porque esos comentarios, además de lo que puede haber de cortesía, han surgido a raíz de temidas «comparaciones», y de ahí su positivo y alto valor.

Fig. 6: *El arte argentino en la Exposición de Venecia, «Caras y Caretas»*, 1243, 29 luglio 1922, p.n.n. Foto dell'autrice

differenza, poiché la maggior parte degli artisti presenti nella prima erano in effetti italiani. Butler, figlio di padre irlandese e madre italiana, nacque a Córdoba ma allora viveva a Parigi. Frate domenicano, aveva completato la sua formazione artistica dopo la sua ordinazione e stabilì un dialogo proficuo con la pittura naïf e i Nabis, in particolare con Maurice Denis³³. Come Denis, Butler era affascinato dai primitivi italiani e possiamo supporre che *Ritratto di signora* e *Primavera*, le due opere che presentò a Venezia, fossero ispirate alla composizione rigorosa, tonalità fredde e atmosfera mistica associata al suo ammirato Beato Angelico. Ma anche il suo contributo sembra essere stato poco sottolineato dai critici e non è menzionato in nessuna delle recensioni che sono riuscite a reperire.

La Biennale del 1920 fu la prima in cui un artista nato in America Latina ebbe una mostra individuale. Federico Beltrán Masses era nato nel 1885 a Cuba (colonia spagnola fino al 1898), ma svolse la sua intera carriera tra Spagna, Francia e Stati Uniti. Pittore mondano di grande successo e autore di scene a sfondo erotico, a Venezia Beltrán Masses espose 22 dipinti, dando il via a una carriera internazionale di enorme successo come ritrattista di reali, aristocratici e star del cinema su entrambe le sponde dell'Atlantico³⁴. A riprova dell'attesa che le opere di Beltrán Masses suscitavano nel pubblico della Biennale, ben due dei suoi dipinti furono inclusi nel catalogo: *La maja maldita* (1918) (Fig. 5), un seducente ritratto della famosa ballerina spagnola Carmen Tortóla Valencia, che indossa la tradizionale *mantilla* di pizzo (usata soprattutto nelle funzioni religiose) abbinata a una veste traslucida, e *Il giudizio di Paride*, un soggetto classico ambientato in epoca moderna, con Paride vestito come un malinconico Pierrot, e dipinto con la tavolozza fredda e lo stile modernista per cui Beltrán Masses era celebrato all'epoca. Nella stampa italiana, però, il luogo di nascita di Beltrán Masses (spesso descritto come il 'Guido da Verona della pittura' non era menzionato: lo si considerava invece «pittore spagnolo» oppure «spagnolo-parigino»³⁵.

La Mostra degli artisti argentini alla Biennale del 1922

L'edizione del 1920 fu quella con più artisti di origine latinoamericana. Non è forse dunque un caso che la prima presenza significativa di un gruppo organizzato di artisti di queste regioni abbia avuto luogo durante la Biennale successiva. L'edizione del 1922 è nota per la sua esposizione di arte africana e per la prima di Amedeo Modigliani³⁶. Ma questa Biennale andrebbe anche ricordata perché ben 30 opere di pittori e scultori argentini furono esposte in una sala separata del Padiglione Centrale. L'Argentina fu così il terzo paese non europeo (dopo Giappone e Stati Uniti) ad avere una presentazione nazionale alla Biennale di Venezia (Fig. 6)³⁷.

Come accadrà per molti dei progetti finalizzati a coinvolgere l'arte latinoamericana alla Biennale, l'iniziativa della *Mostra degli artisti argentini* non venne da un diplomatico italiano o da un artista argentino, ma piuttosto da due mediatori culturali non-ufficiali. Il primo era Francesco (o Francisco) Armellini, un veneto emigrato in Argentina nel 1904, commissario generale delle celebrazioni per il Centenario dell'indipendenza nel 1910 e segretario della Comisión Nacional de Bellas Artes³⁸. Il secondo era l'architetto milanese Gaetano Moretti, il quale lavorò per vent'anni Perù, Argentina e Uruguay, aiutò a organizzare una mostra d'arte

³³ SPINETTO 2008. Su Butler si vedano TAQUINI 1980; GUTIÉRREZ ZALDÍVAR 2005; *FRAY GUILLERMO BUTLER* 2018.

³⁴ *XIIª ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1920, p. 22.

³⁵ DAMERINI 1920.

³⁶ Sulla prima si vedano BASSANI 1999; GRECO 2010; BASSANI-PEZZOLI 2017. Sulla ricezione italiana di Modigliani tra le due guerre, si vedano MARGOZZI 2003; BRAUN 2004; FERGONZI 2013.

³⁷ Le ricostruzioni più complete di questo episodio sono SPINETTO 2008, BERNI 2013 e soprattutto LUDERIN 2016. Si veda anche PEPA 2019.

³⁸ ARMELLINI 1911; MALOSETTI COSTA 2010; BERTAGNA 2014.

italiana durante il 'Centenario' ed era all'epoca consigliere superiore di Belle Arti in Italia³⁹.

Nell'ottobre 1919, Armellini scrisse a Moretti proponendo una mostra di arte argentina alla Biennale. L'obiettivo principale di Armellini era però quello di promuovere l'arte italiana in Argentina, piuttosto che il contrario. All'epoca l'Argentina aveva un fiorente mercato d'arte, ma, scriveva Armellini, si vendeva pochissima arte italiana:

in mezzo a tanta arte e tanti affari si riscontra sempre un vuoto, la mancanza di esposizione italiana e soprattutto di buona esposizione italiana. [...] solo di rado si vede annunciare un'esposizione, la più delle volte pessima, e per eccezione, passabile. Queste esposizioni di passaggio quasi sempre composte di quadri «pour l'Amérique» [in francese nell'originale, n.d.a.] hanno fatto un danno enorme tanto che oggidi non contano per niente gli artisti italiani. [...] Sorge quindi imprescindibile il dovere di riaffermare per l'Italia un posto d'onore nell'arte [...] e non trascurare quel mucchio grande di denaro che tutti gli anni emigra a nazioni differenti meno che in Italia⁴⁰.

Se a Venezia si fosse organizzata una mostra di arte argentina, suggeriva Armellini, i funzionari argentini sarebbero stati più che disposti a fornire uno spazio per una mostra di arte italiana a Buenos Aires. Inoltre, una mostra d'arte argentina avrebbe distolto gli italiani dall'idea che «l'America, oggidi [...] è [solo] un paese di ricchezze di agricoltori e di milionari», come scrisse Armellini a Moretti⁴¹. Che una mostra del genere potesse contribuire ad avviare un rapporto culturale (e commerciale) bidirezionale tra l'Argentina e l'Italia era un'opinione condivisa anche dal Ministero dell'Istruzione italiano, che sollecitò infatti Davide Giordano (sindaco di Venezia e presidente della Biennale) ad accettare la proposta di Armellini e Moretti⁴².

La loro proposta, però, si scontrò con l'indifferenza (o addirittura la disistima) per l'arte argentina di Pica e Arduino Colasanti, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti (e colui che fu poi incaricato di organizzare una mostra di arte italiana in Argentina nel 1923). Come scrisse Colasanti a Pica, «io sono come te convinto del modesto valore artistico dell'arte argentina, ma appunto penso che sarebbe una vera fortuna per i nostri artisti se potessero sfruttare quell'ambiente fornito di larghissime risorse economiche e cavarne dei lucri per l'arte loro»⁴³. Pica fu infine convinto dalle argomentazioni di Colasanti, ma forse ancor di più da quelle del Ministero dell'Istruzione, il quale fece notare che, essendo lo scopo della mostra era quello di favorire lo sviluppo di un mercato per l'arte italiana in Sudamerica, «penso [...] non sia necessario che l'arte argentina sia rappresentata all'esposizione di Venezia da un apposito padiglione o da una grande sala; ritengo anzi che sarebbe sufficiente mettere a disposizione degli artisti argentini una modesta sala dell'edificio centrale dell'esposizione»⁴⁴. La *Mostra degli artisti argentini*, infatti, aprì nella sala 20 del Palazzo dell'Esposizione, uno spazio angusto, appartato e senza uscita. Come ribadito da Colasanti, con tale mostra «non intendiamo già far omaggio all'arte d'oltremare, ma far quanto è possibile perché la nostra arte laggiù [...] possa essere nel maggior modo incoraggiata e apprezzata»⁴⁵. Forse per questa posizione defilata la mostra non ricevette grande attenzione da parte della stampa italiana, anche se sia quella argentina che quella spagnola se ne occuparono⁴⁶.

Non sappiamo quali artisti argentini, nello specifico, abbiano provocato il biasimo di Pica e

³⁹ Su Moretti si veda OTERI 2012.

⁴⁰ Francesco Armellini a Gaetano Moretti, 14 ottobre 1919, «Mostra della Repubblica Argentina», Fondo Storico, Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta 'Scatole nere. Padiglioni'). Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Biennale di Venezia (Venezia), d'ora in poi ASAC-SNP, b. 19. Sul mercato dell'arte argentino si vedano BALDASARRE 2006 e 2007; PACHECO 2013; BALDASARRE 2017.

⁴¹ Francesco Armellini a Gaetano Moretti, 14 ottobre 1919, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

⁴² Pompeo Molmenti a Davide Giordano, 5 dicembre 1919, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

⁴³ Arduino Colasanti a Vittorio Pica, 7 gennaio 1920, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

⁴⁴ Ministero dell'Istruzione a Davide Giordano, 7 gennaio 1920, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

⁴⁵ Arduino Colasanti a Vittorio Pica, 27 gennaio 1920, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

⁴⁶ Alcune di queste recensioni sono citate in SPINETTO 2008.

Colasanti – anche se il primo aveva dedicato qualche pagina alle opere di Collivadino presentate nel 1901 e 1905⁴⁷. Ma è interessante notare che Moretti – il quale conosceva abbastanza bene il mondo dell'arte argentino – non condivideva tale giudizio. Come scrisse a Pica:

Mi sarei guardato bene dall'avanzare la proposta [...], se non avessi avuto la certezza della possibilità di riunire a Venezia in un gruppo di opere, sia pur limitato ma sicuramente significativo, l'espressione di quello che è oggi l'arte argentina. Ho la certezza che una simile raccolta, oltre a non demeritare della nostra gloriosa esposizione, avrà due grandi vantaggi: quello di dissipare errori e pregiudizi circa la preparazione artistica di quei lontani paesi, e di porre un freno all'opera nefasta di quegli speculatori che persistendo nell'importarvi opere scadenti riescono i più gravi e pericolosi denigratori dell'arte italiana⁴⁸.

Nel progetto originario di Moretti e Armellini, la mostra di arte argentina avrebbe dovuto aprirsi alla Biennale del 1920, ma ben presto fu chiaro che doveva essere posticipata al 1922. A decidere quali artisti sarebbero stati inclusi nella Biennale fu la Comisión Nacional de Bellas Artes argentina, diretta da Martín Noel (di cui si parlerà nel prossimo capitolo) e della quale Armellini era segretario. La Comisión indisse un concorso tra gli artisti argentini – prova, secondo Moretti, della «selezione rigorosa delle opere» da inviare a Venezia⁴⁹. Per mettere a tacere ogni ulteriore dubbio, Armellini e Moretti inoltrarono alla Biennale il Regolamento del concorso; il primo espresse la propria convinzione che le opere argentine «riusciranno ad occupare un posto d'onore, forse non previsto, in questa gara internazionale; giacché vi saranno rappresentati tutti i nostri migliori artisti»⁵⁰. Eppure sembra che l'amministrazione della Biennale nutrisse ancora dei dubbi, se nel febbraio del 1922 il presidente della Biennale scriveva a Noel che sperava che «sarà assicurata a questa Mostra una scelta di opere *veramente* degna, così che l'arte dell'America Latina abbia ad ottenere alla prossima grande gara di Venezia successo pieno e sincero»⁵¹.

Forse, per fugare definitivamente ogni timore sulla qualità dell'arte argentina, 16 dei dipinti e delle sculture inclusi nella *Mostra degli artisti argentini* appartenevano alla principale istituzione artistica pubblica del paese: il Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Ciò indica che, a differenza della precedente partecipazione del Giappone e degli Stati Uniti alla Biennale, l'obiettivo della *Mostra degli artisti argentini* non era quello di vendere all'estero la produzione artistica più recente, ma piuttosto di presentare a un pubblico internazionale ciò che alcuni intellettuali argentini, vicini al governo, consideravano la cultura visiva più importante del loro paese.

La mostra fu un evento ufficiale: i tre organizzatori erano Cupertino del Campo, direttore del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires (che in mostra espose *Il giardino degli aranci*, acquistato dal re d'Italia probabilmente come gesto di buona volontà diplomatica), Alfredo González Garaño, in rappresentanza della Commissione Nazionale di Belle Arti, e lo stesso Armellini⁵².

Tre degli artisti inclusi avevano già presentato opere alla Biennale: Butler, Collivadino e Bernaldo de Quirós. La maggior parte di loro, tuttavia, era nuova al pubblico della Biennale. Ma il fatto che le loro opere facessero parte di una collezione museale pubblica rassicurava i visitatori sul valore dei quadri e le sculture esposti. Queste opere già disponevano infatti di un *imprimatur* critico, anche se erano nuove per il pubblico della Biennale – ed evitavano (in senso

⁴⁷ PICA 1901, pp. 13-15; PICA 1905, pp. 143, 170.

⁴⁸ Gaetano Moretti a Vittorio Pica, 13 febbraio 1920, ASAC-SNP, b. 19.

⁴⁹ Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 30 novembre 1921, ASAC-SNP, b. 19.

⁵⁰ Francesco Armellini a Gaetano Moretti, 1° dicembre 1921, ASAC-SNP, b. 19.

⁵¹ Davide Giordano a Martin Noel, 1° febbraio 1922, ASAC-SNP, b. 19. Il corsivo è mio.

⁵² XIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1922, p. 45.

positivo) «fanatismi avanguardisti», come notato dal critico Francesco Saporì⁵³.

Un'altra osservazione da aggiungere è che il catalogo italianizzava i nomi degli artisti argentini, dando a quelli con nome spagnolo un nome italiano (una pratica allora comune nelle pubblicazioni italiane): tra i tanti, oltre al già citato Butler (chiamato, come nel 1920, «Guglielmo»), i pittori Fernando Fader («Ferdinando»), Adán Luis Pedemonte («Adamo»), Octavio Pinto («Ottavio»), Carlos Pablo Ripamonte («Carlo»), o gli scultori Agustín Riganelli («Agostino») e César Sforza («Cesare»). «Quanti italiani fra questi americani!», scrisse Arturo Lancellotti nella sua panoramica sulla storia delle Biennali di Pica – un sentimento provocato dalla presentazione di questi artisti sulla stampa, che evidenziava la dipendenza culturale dell'Argentina dall'Italia⁵⁴. Questa mossa riflette la consuetudine, tipica dell'*intelligenza* italiana dell'epoca, di considerare gli argentini di prima generazione come nient'altro che italiani nati all'estero⁵⁵. Come scrisse Saporì, «questa mostra degli artisti argentini voleva richiamare l'attenzione degli italiani verso una terra nutrita di italianità, pronta a riprendere i contatti con i suoi avi», anche se notava la mancanza di «uno stile proprio, autoctono»⁵⁶.

Tuttavia, a mio avviso, l'aspetto più rilevante della *Mostra degli artisti argentini* è che i temi di moltissime opere scelte per rappresentare l'arte argentina a Venezia sottolineavano invece le peculiarità della cultura e del paesaggio argentino, intesi proprio nella loro differenza rispetto all'Europa, e all'Italia in particolare – un fatto che però la stampa italiana non sembrò aver recepito come costruzione identitaria separata da quella europea⁵⁷. *Elevatori di grano* di Collivadino (oggi parte della collezione di Ca' Pesaro) rappresentava gli impianti di stoccaggio del grano nel porto di Buenos Aires e insieme alle opere di Héctor Nava e Antonio Alice era tra le poche rappresentazioni della vita urbana argentina (e quindi perlopiù di immigrati) presenti alla mostra. *Misia mariquita* di Emilio Centurión (che aveva da poco vinto il Premio Nacional in Argentina) mostrava «un emblema della zitellaggine argentina», come scrisse all'epoca un critico statunitense, mentre Fernando Fader rappresenta un paesaggio di campagna tipicamente argentino nel suo *Fine d'inverno*, con le case basse e imbiancate della Pampa⁵⁸. Ma è probabilmente *El embrujador* di Cesáreo Bernaldo de Quirós (titolo non tradotto in italiano nel catalogo, ma lasciato direttamente in spagnolo) ad avere un tono più spiccatamente argentino (Fig. 7). Mentre la precedente partecipazione di Cesáreo de Quirós alla Biennale del 1905 aveva un soggetto mediterraneo questa rappresentava un personaggio della campagna argentina. Con il suo volto aspro, il colorito scuro e indossando un poncho tipicamente sudamericano, l'*Ammaliatore* di De Quirós potrebbe essere stato uno dei primi soggetti non europei a essere esposto alla Biennale non come un emblema orientalista ma come simbolo di differenza razziale⁵⁹.

Va poi inteso che solo un particolare gruppo artistico argentino era presente alla Biennale di Venezia, anche se tanti altri come la Escuela de La Boca, gli Artisti del Pueblo o gli Argentinos de París' si contendevano allora l'attenzione della scena artistica locale e internazionale⁶⁰. Queste ultime estetiche avrebbero potuto dialogare forse meglio con la *lingua franca* dell'avanguardia degli anni Venti, ma la *Mostra degli artisti argentini* enfatizzava la peculiarità della cultura argentina piuttosto che i suoi punti in comune con l'Europa e gli altri paesi dell'America Latina.

⁵³ SAPORÌ 1923, p. 45.

⁵⁴ LANCELLOTTI 1926, p. 62.

⁵⁵ ALIANO 2012.

⁵⁶ SAPORÌ 1923, p. 45.

⁵⁷ Ringrazio un anonimo revisore che mi invitò a riflettere su questo fatto. Si vedano GREET 2014 e 2018.

⁵⁸ ST. LEROY 1924.

⁵⁹ Bernaldo de Quirós sarà in Biennale per l'ultima volta (con *Vivandiera*) nel 1952, quando l'Argentina invierà 22 opere. Cfr. *XXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1952, pp. 184-188.

⁶⁰ Per una panoramica sull'arte argentina degli anni Venti si veda CONSTANTÍN 1998; WECHSLER 1999; GUTIÉRREZ VIÑUALES 2003.



Fig. 7: Cesáreo Bernaldo de Quirós, *El embriador*, 1919, 112x91 cm, olio su tela. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

La *Mostra degli artisti argentini* diede il via a un più nutrito intervento diplomatico italiano nei confronti dell'Argentina. Negli anni successivi si moltiplicheranno i tentativi della Biennale di coinvolgere l'Argentina prima, e altri paesi dell'America Latina poi, nella più importante esposizione d'arte internazionale dell'epoca. Tutti, purtroppo, falliranno.

Il Padiglione Argentina (1922-1929)

Rispecchiando il rapporto privilegiato che l'Italia aveva con l'Argentina – non solo come meta degli immigrati italiani, ma come paese di grande interesse politico ed economico per il nuovo regime fascista – la nazione sudamericana fu il primo paese latinoamericano invitato ufficialmente ad avere un padiglione permanente nella Biennale⁶¹.

A partire dal 1907 diversi paesi finanziarono la costruzione di padiglioni ai Giardini. Nel 1924, quando era prevista l'apertura del cosiddetto Padiglione Argentina, solo paesi europei avevano spazi permanenti alla Biennale: Belgio, Gran Bretagna, Germania, Ungheria, Spagna, Olanda e Russia. Se fosse stato inaugurato allora, questo sarebbe stato il primo padiglione

⁶¹ MUGNAINI 2008; FINCHELSTEIN 2010; ALIANO 2012; BRANDALISE 2016; FOTIA 2019.

non-europeo indipendente della Biennale.

Come la *Mostra degli artisti argentini*, anche il padiglione argentino doveva essere una delle due facce della diplomazia culturale tra l'Italia e la nazione sudamericana. Armellini e Moretti (ma anche altri) avevano denunciato lo scarso interesse dello Stato italiano per l'organizzazione di mostre d'arte di qualità all'estero, leggendo in ciò un'occasione sprecata per promuovere (anche) l'industria italiana⁶². Un passo nella giusta direzione sembrò essere una mostra d'arte italiana programmata a Buenos Aires per il 1923 – il risultato di aver «sacrificato» (come avrebbe detto Pica intendendolo sul piano pragmatico del *do ut des*) una sala della Biennale del 1922 agli artisti argentini⁶³. Ugo Ojetti osservò che tale mostra doveva essere organizzata seguendo i criteri della *Mostra degli artisti argentini*: «una rispettabilissima mostra [...]; pochi nomi e poche opere, tratte magari dalle pubbliche pinacoteche, ma adatte a quel pubblico e al suo gusto»⁶⁴.

Secondo un articolo pubblicato dal quotidiano argentino «La Prensa», il successo della *Mostra degli artisti argentini* fu tale che Armellini si mise subito in contatto con il sindaco di Venezia chiedendo uno spazio ai Giardini per costruire un padiglione nazionale⁶⁵. L'articolo de «La Prensa» includeva una mappa con l'ubicazione del futuro padiglione (un disegno è presente anche negli archivi della Biennale) (Fig. 8): questo si sarebbe trovato in una posizione di grande rilievo, di fronte al ristorante della Biennale e tra i padiglioni ungherese e francese (all'incirca dove attualmente si trovano i padiglioni degli Stati Uniti e dei Paesi Nordici). Armellini, prima di rientrare in Argentina nel dicembre 1922, sollecitò Romolo Bazzoni a inviargli «il piannetto della sospirata montagnola con le corrispondenti misure», informazione fondamentale per progettare il nuovo edificio e per convincere i deputati argentini a stanziare i fondi necessari per la sua costruzione⁶⁶.

Dopo l'iniziale e decisivo intervento di Armellini, il principale interlocutore argentino dell'amministrazione della Biennale fu il presidente della Comisión Nacional de Bellas Artes Martín Noel, uno dei più importanti architetti argentini neocoloniali⁶⁷.

L'interesse per l'architettura coloniale nacque in un momento in cui gli intellettuali argentini temevano che l'identità nazionale fosse minacciata dall'aumento del numero di immigrati. L'obiettivo era quello di «argentinizare» gli immigrati attraverso l'istruzione pubblica e l'architettura pubblica. Intellettuali come Ricardo Rojas, e architetti come Ángel Guido e lo stesso Noel identificarono l'identità argentina nel *criollo*, il risultato del *mestizaje* di sangue indigeno e spagnolo – la stessa identità esaltata alla *Mostra degli artisti argentini* del 1922⁶⁸. Per 'criollizzare' la popolazione immigrata, gli intellettuali argentini guardarono alla cultura delle province del paese (presumibilmente meno colpite dall'immigrazione rispetto alla cosmopolita Buenos Aires), all'architettura coloniale panamericana e al folklore *mestizo*.

Oltre a dirigere la Comisión Nacional de Bellas Artes (e quindi a essere ufficialmente incaricato dell'organizzazione degli scambi culturali tra l'Italia e l'Argentina), Noel fu incaricato di progettare il padiglione argentino alla Biennale di Venezia: in quanto architetto di successo, membro di spicco del mondo artistico argentino e vicino al presidente argentino Marcelo T. Alvear, Noel sembrava la scelta ideale per il ruolo⁶⁹. Sebbene non sia riuscita a recuperare alcun prospetto del padiglione proposto da Noel, possiamo supporre che il suo stile sarebbe stato congruente con gli altri edifici neocoloniali coevi della sua produzione.

⁶² IL MINISTRO ARGENTINO DEGLI ESTERI 1922.

⁶³ ESPOSIZIONE ITALIANA DI BELLE ARTI 1923.

⁶⁴ OJETTI 1922.

⁶⁵ PABELLÓN ARGENTINO EN VENEZIA 1923.

⁶⁶ Francesco Armellini a Romolo Bazzoni, 4 dicembre 1922, «Padiglione della Repubblica Argentina», Fondo Storico, Padiglioni, atti 1897-1893 (serie cosiddetta 'Scatole nere. Padiglioni'), ASAC-SNP, b. 15.

⁶⁷ GUTMAN 1995.

⁶⁸ PRISLEI 1995.

⁶⁹ Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 28 marzo 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

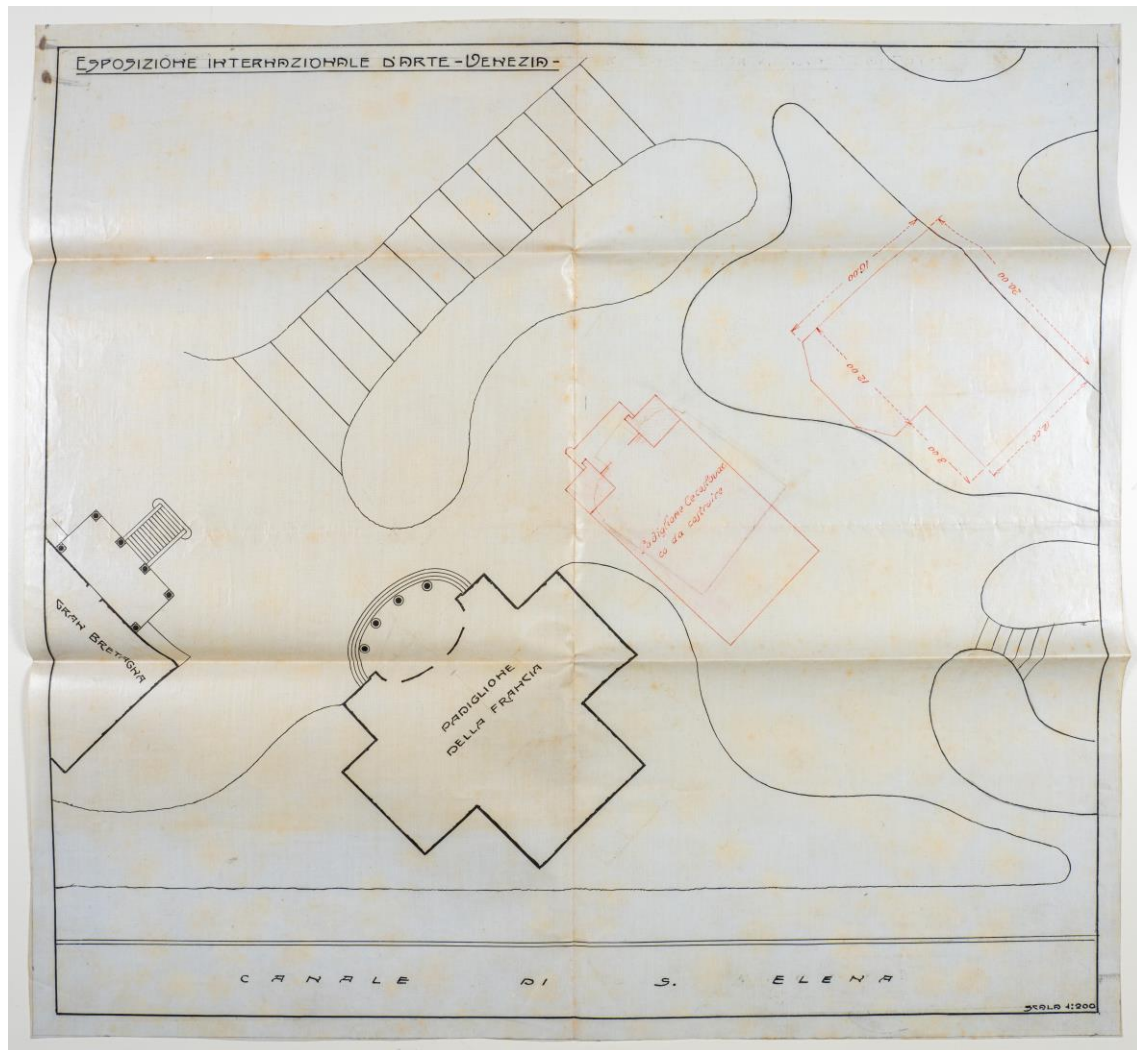


Fig. 8: Anonimo, Padiglione Argentino, 1922, «Disegni Padiglione + Scorcio Giardini», ASAC-SNP, b. 15. © La Biennale di Venezia

In una lettera del luglio 1923, Noel ringrazia la Biennale per aver accettato la richiesta dell'Argentina di avere una sede permanente alla Biennale, che sperava fosse parte di un «attivo scambio spirituale ed educativo» tra i due paesi⁷⁰. Nell'agosto del 1923, il presidente della Biennale, Giovanni Bordiga, inviò una lettera ufficiale al ministro plenipotenziario argentino (l'Argentina non aveva ancora un'ambasciata in Italia) ufficializzando l'accordo:

Rimane dunque confermato il proposito del Suo Governo di partecipare ufficialmente alla prossima Biennale di Venezia, presentando le opere degli artisti argentini, opportunamente scelte e raccolte in un suo proprio Padiglione da costruirsi appositamente nel recinto annesso alla grande Mostra [...] io mi permetto di prospettare all'Eccellenza Vostra l'assoluta necessità che le pratiche [che si stanno svolgendo per la felice attuazione dell'idea] sieno condotte a termine al più presto così da poter iniziare e portare innanzi i lavori prima che giunga la cattiva stagione⁷¹.

⁷⁰ Martin Noel a Davide Giordano, 13 luglio 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15. Eccetto quando indicato, tutte le traduzioni sono mie.

⁷¹ Giovanni Bordiga a Ángel Gallardo, 16 agosto 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

Tuttavia, i telegrammi scambiati tra Noel e i funzionari della Biennale negli ultimi mesi del 1923 indicano che, nonostante l'entusiasmo di entrambe le parti, la mancanza di sostegno economico da parte dei deputati argentini per la costruzione del padiglione bloccò le trattative. Un preoccupato telegramma della Biennale a Noel dell'ottobre 1923 chiedeva aggiornamenti, dato che la Biennale avrebbe aperto nell'aprile 1924 e gli argentini non avevano ancora iniziato a costruire il loro spazio: «Considerato ritardo attendiamo telegrafiche disposizioni inizio costruzione padiglione»⁷². La risposta di Noel, che cerca di rassicurare l'amministrazione della Biennale («Tuto preparato [sic] solo aspettasi parlamento conceda somma richiesta») ottiene l'effetto opposto⁷³. Il presidente della Biennale, Giovanni Bordiga, rispose immediatamente con un vero e proprio ultimatum:

Ora noi dobbiamo francamente dichiarare che il fatto di trovarsi ancora nell'attesa di una concessione, la quale cercatamente rappresenta una «conditio sine qua non» ci preoccupa non poco.

La nostra XIV Esposizione si apre improrogabilmente alla fine dell'Aprile prossimo e non sappiamo come si potrà per quell'epoca – ove i lavori non vengano iniziati subito – aver costruito completamente il Padiglione dell'Argentina.

D'altra parte, non possiamo pensare che un'iniziativa, sotto ogni aspetto magnifico, come quella del concorso ufficiale di codesta nobile Repubblica alla grande gara mondiale di Venezia, debba tramontare dopo che tutto è stato disposto per la sua migliore attuazione.

Noi confidiamo pertanto che mercè il caldo assiduo, autorevole interessamento di Vostra Eccellenza la concessione richiesta venga senz'altro approvata e un suo cortese gradito telegramma ce ne dia l'annuncio immediato⁷⁴.

Noel rispose a questo severo messaggio con una lunga lettera in cui spiegava lo stallo del processo. La Comisión Nacional de Bellas Artes, da lui presieduta, aveva già scelto gli artisti che avrebbero fatto parte del padiglione argentino nel 1924 (non sono riuscita a trovare tale elenco nell'archivio della Biennale); mancava solo l'approvazione dei fondi da parte del Congresso argentino.

Il 1924 fu un anno di elezioni in Argentina – la campagna politica fu assai astiosa e l'affluenza alle urne molto bassa. Sebbene non abbia avuto sufficiente risonanza nella stampa di allora, il 1924 fu anche l'anno in cui lo Stato argentino compì un massacro sistematico di braccianti indigeni che protestavano per le loro condizioni di lavoro a El Chaco – solo uno dei tanti scioperi che ebbero luogo sotto la presidenza di Alvear e la prova che, malgrado la retorica pro-*mestizo* e pro-indigeni di intellettuali argentini vicini al governo come Noel (e il desiderio di utilizzare la loro immagine nella propaganda culturale estera argentina, come nel caso della Biennale) i diritti di questi gruppi non stavano davvero a cuore all'amministrazione di Alvear.

Noel non fornì tutte queste informazioni all'amministrazione della Biennale. Il Congresso argentino, spiegò invece brevemente, si era riunito solo poche volte nel corso del 1924 e quindi non aveva potuto approvare il bilancio per la costruzione del padiglione. Ma si trattava solo di un inconveniente legale, non dell'espressione di una mancanza di interesse, aggiunse:

Non c'è dubbio alcuno che il Congresso Nazionale, nel nuovo periodo parlamentare che dovrà iniziare a maggio prossimo, voterà con grande simpatia le somme che gli sono state richieste. I legami di unità, fratellanza e mutua comprensione che uniscono i due popoli fratelli, e le

⁷² Telegramma dell'Esposizione Internazionale di Venezia a Martin Noel, 8 ottobre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁷³ Telegramma di Martin Noel a Giovanni Bordiga, 1° novembre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁷⁴ Giovanni Bordiga a Martin Noel, 2 novembre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

manifestazioni francamente entusiaste della maggior parte dei legislatori, ci permettono di assicurare il pieno successo di questo progetto che, attualmente, ha subito solo una momentanea interruzione, ma non ha mai abbandonato la sua magnifica iniziativa⁷⁵.

Il 1924 è anche l'anno in cui il principe ereditario Umberto di Savoia visita l'Argentina riscuotendo un grande successo⁷⁶. Sempre in quell'anno il Regno d'Italia trasformò la sua semplice legazione a Buenos Aires in una vera e propria ambasciata, a dimostrazione della priorità data all'Argentina nella nuova politica estera italiana. Infine, il 1924 fu l'anno in cui iniziò il viaggio della *Nave Italia*, una nave commerciale che trasportava merci industriali e opere d'arte nelle città latinoamericane con grandi comunità di emigranti italiani, espressione del fatto che il governo Mussolini desiderava creare una rete di fascisti impegnati in America Latina e promuovere gli investimenti economici italiani nella regione⁷⁷.

A differenza di quanto era avvenuto nel periodo precedente alla *Mostra degli artisti argentini* del 1922, l'Italia era ora molto interessata a rafforzare le proprie relazioni culturali, politiche ed economiche con l'Argentina, il che spiega perché la Biennale accettò la richiesta di Noel di prorogare l'accordo tra il suo paese e la città di Venezia fino al 1926⁷⁸. L'Argentina non avrebbe avuto una rappresentanza nazionale ufficiale alla Biennale del 1924, ma Noel si impegnò a far costruire un padiglione in tempo per l'edizione del 1926: «Si può quindi affermare che il nostro edificio sarà inaugurato ufficialmente alla prossima XV Biennale e che la giovane arte argentina potrà così – a partire da quella data – partecipare in modo duraturo al più importante concorso internazionale»⁷⁹.

Eppure, malgrado il tono ottimistico di Noel, le trattative si arenarono per tutto il 1924. Ma né lui né i funzionari della Biennale persero la speranza. Persone informate sulla politica argentina insistevano sul fatto che il progetto godeva di un ampio sostegno politico e che il presidente Alvear era favorevole all'idea⁸⁰. Nell'aprile del 1925 (a un anno dall'inaugurazione della XV Biennale) Noel inviò un telegramma pieno di speranza a Venezia: «Assunto [sic] padiglione argentino conferma congresso anticipo immediata soluzione favorevole»⁸¹. Eppure, nel maggio del 1925, un articolo del quotidiano argentino «La Nación» denunciava che il governo non aveva ancora vincolato i fondi necessari per la costruzione del padiglione e sollecitava il Congresso a farlo al più presto, se non altro per evitare uno spiacevole incidente diplomatico⁸².

Le pressioni della stampa funzionarono. Nel luglio 1925 fu finalmente redatto e firmato un accordo tra la città di Venezia e il governo argentino: quest'ultimo avrebbe affittato per vent'anni (per una cifra simbolica) l'area dei Giardini su cui sarebbe stato eretto il suo padiglione, e sarebbe stato responsabile della costruzione e della manutenzione dello stesso – un accordo simile a quelli che riguardavano gli altri paesi con un padiglione nella Biennale⁸³. Alla fine del mese, «La Nación» informava di questo fatto, aggiungendo che la costruzione sarebbe iniziata immediatamente, non appena «il Parlamento argentino avesse approvato il budget necessario»⁸⁴. In effetti, un altro articolo riportava che il Ministero dell'Istruzione aveva

⁷⁵ Martín Noel a Juan Bordiga [sic], 29 novembre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁷⁶ CATTARULLA 2020. Tale visita era stata caldamente raccomandata da Ángel Gallardo, ex ambasciatore argentino in Italia e poi ministro degli Affari Esteri. Cfr. *IL MINISTRO ARGENTINO DEGLI ESTERI* 1922.

⁷⁷ SARTORIO 1999; SAVARINO 2013; MOURE CECCHINI 2016; FOTIA 2017.

⁷⁸ Giovanni Bordiga e Davide Giordano a Martín Noel, 24 dicembre 1924, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁷⁹ Martín Noel a José Bordiga [sic], 22 gennaio 1924, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸⁰ Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 28 marzo 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸¹ Martín Noel a Bruno Fornaciari, 18 aprile 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸² *UNA GRACIOSA OFFERTA* 1925.

⁸³ Progetto di convenzione da stipulare fra il governo della Repubblica Argentina ed il comune di Venezia, 23 luglio 1925, «Padiglione dell'America Latina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸⁴ *EL ARTE ARGENTINO* 1925.

richiesto 60.000 pesos per «costruire un padiglione di pittura e scultura all'Esposizione Internazionale che si terrà a Venezia»⁸⁵. Per l'Argentina questo padiglione faceva parte di un piano ancora più ambizioso per esporre regolarmente la propria arte in Italia: il governo argentino aspirava ad avere una sede sia a Venezia che a Roma per esporre annualmente «circa 150 quadri e 20 opere originali di artisti argentini», come spiegava un comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione all'amministrazione della Biennale – un altro progetto che non si realizzò⁸⁶.

Tutto sembrava andare per il meglio. Nel febbraio del 1926, Gaetano Moretti (che ancora lavorava per favorire la presenza dell'Argentina alla Biennale, quattro anni dopo aver realizzato la *Mostra degli artisti argentini*) scriveva a Bazzoni di aver appena lasciato l'Argentina per l'Italia «con la notizia che, essendo concessi i fondi, il padiglione di quello Stato sarebbe stato subito costruito e pronto per la prossima Biennale»⁸⁷. Eppure quattro mesi dopo, nel giugno del 1926, la situazione non era risolta, se Moretti chiese a Bazzoni «Mi vuol dire a che punto sta attualmente la questione del Padiglione Argentina?»⁸⁸. Evidentemente i fondi non erano stati approvati o stanziati, e i funzionari di Venezia furono costretti a inviare un altro severo telegramma a Noel: «Desideriamo sapere se arte argentina parteciperà Esposizione Venezia 1926 perché caso affermativo urge costruire Padiglione»⁸⁹.

Mentre le trattative si arenavano, l'Argentina cercava di avere almeno una rappresentanza a Venezia nel 1926: l'*Esposizione d'arte argentina*, organizzata dall'Universidad Nacional de La Plata con 189 tra quadri e sculture viene inaugurata nel Collegio delle Arti di Palazzo Barzizza a Venezia – non ai Giardini, però, e quindi non come parte integrante della Biennale⁹⁰. L'iniziativa della mostra fu del gallerista e mecenate italo-argentino Víctor (o Vittorio) Torrini, che si impegnò perché opere esposte nel 'Salón Universitario Anual de la Universidad de La Plata' nel novembre 1925 viaggiassero in Europa. Oltre a Venezia, la mostra aprì anche a Roma, Parigi e Madrid⁹¹. L'obiettivo, come indicato nel catalogo, era «che fosse apprezzato all'estero, e dunque anche riconosciuto nel nostro paese, il meraviglioso sviluppo raggiunto dall'arte pittorica e scultorica in Argentina, e perché siano giudicati per i loro meriti indiscutibili i nostri migliori artisti»⁹².

Oltre a molti artisti che avevano già esposto alla *Mostra degli artisti argentini* del 1922, l'esposizione presentava opere di Pettoruti, Butler e di Alfredo Guttero, un pittore modernista argentino che aveva studiato con Lucien Simon e Maurice Denis e che viveva in Europa sin dal 1904⁹³. Guttero aveva già esposto alla Biennale di Venezia del 1924, presentando un disegno, *Donna seduta*, e un dipinto, *Donna nell'intimità*.

Come nella Biennale del 1922, anche nella *Esposizione d'arte argentina* del 1926 si voleva sottolineare l'originalità della cultura visiva argentina rispetto a quella europea, come espresso anche dalla copertina del catalogo del *Primer salón universitario anual* (Fig. 9): moltissime delle opere esposte rappresentavano feste folkloristiche, paesaggi andini o della Pampa, vedute di Buenos Aires, ritratti di indigeni o *mestizos*. Un altro artista presente all'esposizione, infatti, era Alfredo Guido: la sua celebre *Chola desnuda* (Fig. 10) ritrae una donna *mestiza* secondo i cliché

⁸⁵ *SE SOLICITARON VARIOS CRÉDITOS SUPLEMENTARIOS* 1925.

⁸⁶ Ministero della Pubblica Istruzione al presidente dell'Esposizione Internazionale di Venezia, 29 ottobre 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸⁷ Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 5 febbraio 1926, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸⁸ Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 15 giugno 1926, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁸⁹ Fornaciari a Martin Noel, s.d., «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

⁹⁰ *ESPOSIZIONE D'ARTE ARGENTINA* 1926. Questa mostra viene affrontata per la prima volta nel già citato LUDERIN 2016. Ringrazio Pierpaolo Luderin per avermi fornito una rarissima copia del catalogo.

⁹¹ *IL SUCCESSO DELLA MOSTRA ARGENTINA A ROMA* 1926; VALLEJO 1999; ARTE, PODER Y SOCIEDAD 2008.

⁹² *PRIMER SALÓN UNIVERSITARIO ANUAL* 1925, p. 7.

⁹³ ALFREDO GUTTERO 2006.

delle odalische orientaliste, da un lato, e del nudo *pompier*, dall'altro⁹⁴. Guido accosta femminilità e natura (frutta tropicale come ananas e banane) come metafora della disponibilità sessuale del corpo indigeno. Guido limita l'identità *mestiza* a una serie di oggetti di scena: una ceramica, tessuti colorati che intrecciano motivi indigeni ed europei e il copricapo dei Chinchero del Perù. Come Martín Noel, anche lui era impegnato nella riscoperta dell'architettura coloniale latinoamericana: a Venezia espose anche diverse incisioni di chiese barocche boliviane e suo fratello Ángel fu un altro importante architetto argentino neocoloniale. L'*Exposizione d'arte argentina* presentò quindi un panorama abbastanza completo dell'arte moderna argentina a metà degli anni Venti, includendo opere di artisti che diventeranno fondamentali per il modernismo argentino negli anni Trenta, quali Lino Enea Spilimbergo (che all'epoca viveva in Italia, ma che sarebbe stato incluso nella Biennale solo nel 1952)⁹⁵, Raquel Forner (che non avrebbe esposto a Venezia fino al 1958) e Héctor Basaldúa, oltre ai già citati Pettoruti e Guttero. Solo quattro anni dopo la *Mostra degli artisti argentini*, l'avanguardia argentina finalmente si presentava a Venezia, anche se non alla Biennale.

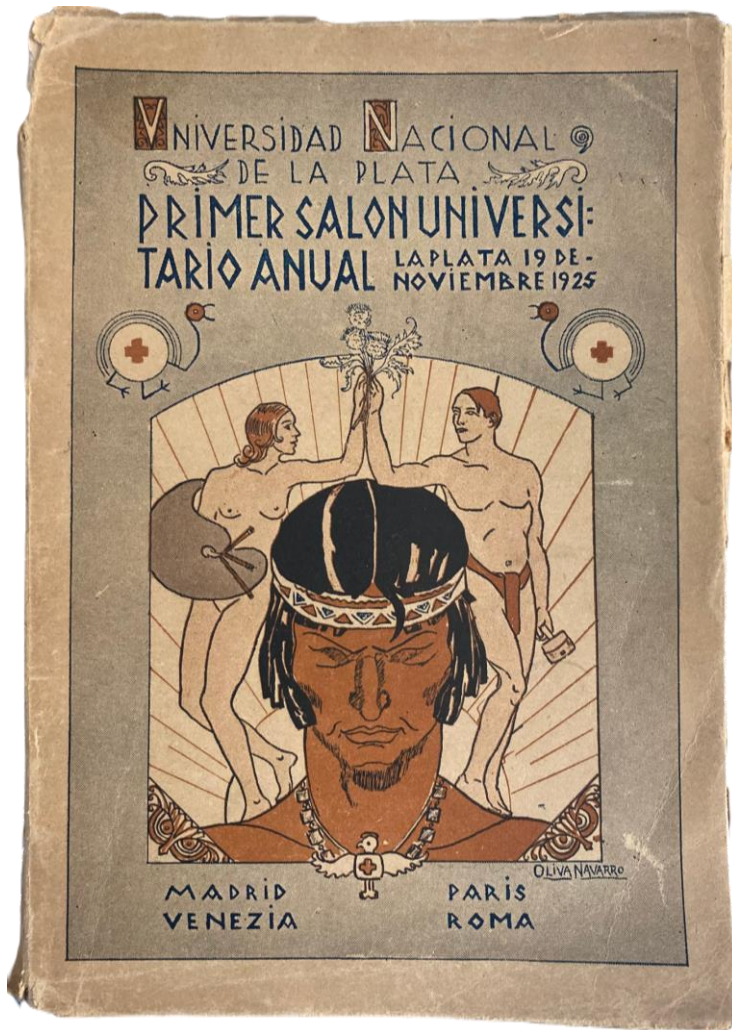


Fig. 9: *Primer salón universitario anual*. Madrid, Venezia, Paris, Roma, catalogo della mostra (La Plata, Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, 19 novembre 1925), a cura dell'Universidad Nacional de La Plata, La Plata 1925. Foto dell'autrice

⁹⁴ PENHOS 1999; GLUZMAN 2015.

⁹⁵ WECHSLER 1999.



Fig. 10: Alfredo Guido, *La cholita desnuda*, 1924 ca, 162x205 cm, olio su tela. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

Nel settembre 1929 (ora sotto la Segreteria di Antonio Maraini), il padiglione argentino non era comunque ancora stato costruito. Gli amministratori della Biennale contattarono così l'ambasciatore argentino, perché dalla firma dell'accordo tra l'Argentina e la città di Venezia nel 1925 «non soltanto [...] il padiglione non fu costruito, ma da allora in poi non si ebbe più alcuna notizia». Come nazione (non come singoli artisti), l'Argentina aveva saltato le Biennali del 1924, 1926 e 1928. Poiché il padiglione statunitense doveva essere inaugurato in tempo per la Biennale del 1930 nello spazio originariamente riservato all'Argentina, «non ci riesce pertanto possibile mantenere ulteriormente in vigore la convenzione allora stipulata con l'Eccellenza vostra», scrissero i funzionari della Biennale. Eppure, non chiusero del tutto le porte ma si offrirono di trovare un'altra sede per padiglione argentino⁹⁶. Poiché sembra che la nazione sudamericana non abbia risposto nemmeno a questa ouverture, l'avventura interbellica del progettato padiglione si concluse qui.

L'importanza strategica dell'Argentina per la diplomazia culturale fascista rimase, ma si sviluppò indipendentemente dalla Biennale: si organizzarono mostre (ad esempio quella del *Novecento* italiano di Margherita Sarfatti nel 1930 o quella di Pier Maria Bardi su *Arquitectura*

⁹⁶ Commissario Straordinario al Comune di Venezia a Fernando Pérez, ambasciatore dell'Argentina presso il Regno d'Italia, 20 settembre 1929, b. 15 «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, .

italiana moderna nel 1933, entrambe a Buenos Aires) e visite di intellettuali e politici italiani⁹⁷. Quando nel 1933 il critico argentino José León Pagano preparò una mostra di pittura argentina in Italia, questa aprì a Roma, Genova e Milano, non a Venezia⁹⁸. Il capitolo successivo del complicato processo di inclusione degli artisti latinoamericani alla Biennale durante il fascismo avrebbe avuto a che fare non con le singole nazioni, ma piuttosto con l'idea di 'America Latina'. Questo sarà il tema del prossimo capitolo.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Armellini (ormai segretario dell'Accademia Nacional de Bellas Artes) si rivolse nuovamente a Bazzoni per rilanciare il progetto di una presenza argentina in vista della Biennale del 1950. Nonostante l'insuccesso del suo padiglione argentino negli anni Venti, Armellini affermava: «penso sempre che l'Argentina debba figurare nelle mostre internazionali in forma degna e continuata, lo richiede così il progresso dei suoi artisti, il prestigio che gode nel continente americano e, oltre a ciò, gli enormi vincoli di confraternità, di interessi commerciali, di intenso scambio culturale e di ben riconosciuta amicizia che la lega all'Italia e agli italiani»⁹⁹. Tuttavia, consapevole delle difficoltà incontrate in passato nel reperire fondi per la costruzione di un nuovo edificio, la proposta di Armellini era ora ben più modesta rispetto all'idea iniziale: si trattava semplicemente di ottenere un paio di sale del Palazzo Centrale per un'esposizione d'arte argentina. Non che nel frattempo gli artisti argentini non avessero esposto alla Biennale, anzi: erano senz'altro il gruppo di artisti latinoamericani più numerosi a Venezia. Ma moltissimi artisti nati in Argentina ma di famiglia italiana – come Ugo Bernasconi (1926, 1928, 1932, 1934, 1942), Lucio Fontana (1930), Adriano Spilimbergo (1940) oppure Leonor Fini (1930, 1932, 1936) – non espongono come artisti argentini, bensì nella sezione italiana.

L'obiettivo di Armellini era invece quello di avere un gruppo di artisti argentini che esponessero come rappresentanti dell'arte del loro paese di nascita. Bazzoni rispose con entusiasmo alla proposta di Armellini, assicurando due sale del Palazzo Centrale¹⁰⁰. Ma il progetto di Armellini si arenò nuovamente a causa di una crisi politico-economica: le politiche protezionistiche del presidente Juan Domingo Perón erano ostacolate dagli Stati Uniti sul mercato internazionale, rendendo difficilissima l'esportazione di capitali argentini all'estero e quindi di opere d'arte. Nel novembre 1949 Armellini scrisse a Bazzoni, rinunciando alle due sale che la Biennale aveva offerto¹⁰¹.

Forse all'insaputa di Armellini, tuttavia, nel 1948 la Biennale aveva già contattato l'ambasciatore dell'Argentina offrendo uno spazio agli artisti argentini nell'edizione di quell'anno¹⁰². L'inclusione dei paesi sudamericani era uno dei molti modi in cui quella Biennale sottolineava la fine del fascismo e il passaggio a una nuova era. Sebbene la lentezza della risposta da parte dei funzionari non permise di avere l'Argentina alla XXIII Biennale, le trattative ripresero per l'edizione successiva. Questi negoziati furono segnati di nuovo da ritardi, rinvii e indecisioni. Problemi economici rendevano estremamente costoso l'invio di opere d'arte. L'ambasciata argentina a Roma, allora, suggerì di far esporre alla Biennale artisti argentini già presenti in Europa; tra i nomi proposti c'erano Lucio Fontana e Aquiles Badi, ma alla fine fu una mostra individuale del pittore Ernesto Scotti – che aveva appena esposto a Madrid – a rappresentare l'Argentina alla Biennale del 1950¹⁰³. Dato il ritardo con cui questa

⁹⁷ VISITAS CULTURALES 2014; FOTIA 2018 e 2019; RUSCONI 2020 e 2021; MOURE CECCHINI 2022. Per la promozione dell'arte italiana in America Latina da parte di Sarfatti nel dopoguerra (argomento che esula dal tema di questo articolo) si vedano MAGALHÃES 2018 e 2023.

⁹⁸ MOSTRA DI PITTURA ARGENTINA [1933].

⁹⁹ Francesco Armellini a Romolo Bazzoni, 11 luglio 1949, «Argentina 1948-1968», Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta 'Paesi'), ASAC-Paesi, b. 1.

¹⁰⁰ Romolo Bazzoni a Francesco Armellini, 21 settembre 1949, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

¹⁰¹ Francesco Armellini a Romolo Bazzoni, 2 novembre 1949, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

¹⁰² Giovanni Ponti a Rafael Ocampo Giménez, 6 febbraio 1948, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

¹⁰³ José Luis Muñoz Azpiri a Rodolfo Pallucchini, 15 aprile 1950, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

scelta fu comunicata alla Biennale (aprile 1950, poco prima dell'inaugurazione ufficiale) per un attimo sembrò che l'Argentina sarebbe stata ancora una volta assente, dato che le due sale inizialmente offerte erano state ormai assegnate ad altri artisti¹⁰⁴. Ma, ancora una volta, la Biennale si mosse: dapprima suggerì ai diplomatici argentini di mettersi in contatto con gli organizzatori del padiglione spagnolo, che non era completamente occupato, e di chiederne alcuni spazi; infine, però, si mise in contatto con il governo della Cecoslovacchia (che non partecipò alla Biennale del 1950) e ottenne l'uso di questo padiglione ai Giardini per l'opera di Scotti¹⁰⁵. Questo sarebbe stato, finalmente, il primo padiglione argentino ai Giardini della Biennale di Venezia¹⁰⁶.

Il Padiglione dell'America Latina (1931-1932)

Antonio Maraini concepì la Biennale come una «Ginevra per l'arte contemporanea internazionale»: l'inclusione di paesi del continente americano era parte del ruolo diplomatico che egli ambiva per sé e per l'istituzione che dirigeva¹⁰⁷. La fascistizzazione della Biennale (che nel 1930 diventò Ente autonomo sotto il diretto controllo del governo centrale) e l'allargamento delle sue attività alla musica, al cinema, al teatro e alla poesia, così come la sua crescente importanza come organizzatrice di mostre all'estero, avevano come scopo l'accentramento della cultura visiva (in senso ampio) prodotta sotto il regime di Mussolini. Sotto Maraini la Biennale diventò un agente fondamentale della propaganda culturale fascista: luogo principale per l'esposizione di (certa) arte internazionale in Italia ma anche organizzatrice di eventi artistici fuori dall'Italia¹⁰⁸. Sia nell'ampliamento della partecipazione internazionale alla Biennale sia nella sua promozione all'estero l'obiettivo di Maraini era quello di celebrare la supremazia dell'arte italiana (intesa come classicità, concordia e legame con la tradizione) in quanto alternativa all'avanguardismo e internazionalismo parigini¹⁰⁹.

Dato che aumentare il numero di padiglioni alla Biennale sottolineava l'importanza internazionale dell'arte italiana, non fu un caso se sotto la direzione Maraini si moltiplicassero i tentativi di aprire padiglioni di arte latinoamericana – come abbiamo visto intesa da molti critici italiani (malgrado gli sforzi degli organizzatori delle mostre argentine del 1922 e 1926) come niente più che una propaggine dell'arte italiana fuori dai patri confini, finalizzata dunque a dimostrare, in modo esemplare, il primato dell'italianità. Come scrisse Cipriano Efisio Oppo in occasione della *Mostra della pittura argentina* che ebbe luogo a Roma, Genova e Milano nel 1933, «[l'arte argentina] rappresenta una logica continuazione dell'Europa fuori d'Europa. [...] Tanti figli di italiani che sono fieri delle origini, della loro nascita, dovranno logicamente ritrovare con noi le origini dell'arte nostra»¹¹⁰.

Ad esempio, tra il 1929 e il 1930, l'architetto e designer triestino Gustavo Pulitzer Finali fece da intermediario per la Biennale invitando il Messico a partecipare. «Fra una rivoluzione e

¹⁰⁴ Rodolfo Pallucchini a José Luis Muñoz Azpiri, 24 aprile 1950, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

¹⁰⁵ Rodolfo Pallucchini a Guglielmo De Angelis, 24 maggio 1950; Rodolfo Pallucchini a Guglielmo De Angelis, 24 giugno 1950, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

¹⁰⁶ Nelle Biennali del 1952, 1956, 1958, 1962, 1964 e 1966 gli artisti argentini saranno presenti ma con sale nel Palazzo Centrale; solo nel 1968 l'Argentina avrà un padiglione separato ai Giardini, che tuttavia avrà vita breve.

¹⁰⁷ «Ora io vorrei richiamare la Sua attenzione [di Mussolini] sul fatto che la conclusione del Congresso d'Arte è stata quella di considerare Venezia come “una Ginevra per l'arte contemporanea internazionale” [...]. E se ardisco tanto è perché Egli stesso aveva detto in una delle udienze concessemi, che a ciò la Biennale doveva mirarsi» (Antonio Maraini a Guido Beer, 12 maggio 1932, Archivio Centrale dello Stato, Presidenza Consiglio dei Ministri 1934-1936, b. 14.1.283).

¹⁰⁸ TOMASELLA 1996; GARZARELLI 2004; DURANTE 2006; CAVAROCCHI 2010; FABI 2014.

¹⁰⁹ TOMASELLA 1998 e 2001; DE SABBATA 2006 e 2014.

¹¹⁰ OPPO 1933.

l'altra», come scrisse in modo assai paternalistico Pulitzer Finali a Maraini, i funzionari messicani «ponzeranno l'argomento»¹¹¹. Ma queste trattative sembrarono arrivare presto a un punto morto. Il Messico avrebbe avuto la sua prima partecipazione nazionale alla Biennale nel 1950, con un padiglione dedicato a David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera e Rufino Tamayo¹¹². Tuttavia questa esperienza non diede ai funzionari culturali messicani lo slancio sufficiente per finanziare un edificio permanente, di cui il paese è ancora oggi privo.

Negli stessi anni, il pittore veneziano Cesare Mainella – che all'epoca lavorava in Perù – tentò di far fruttare i suoi contatti nel mondo artistico veneziano per promuovere una mostra («una piccola saletta») di artisti peruviani alla Biennale, al fine di «abbracciare con un legame spirituale ed artistico l'Italia ed il Perù»¹¹³. Come per il progetto argentino affrontato nella sezione precedente, anche in questo caso si prevedeva una duplice partecipazione: «gli artisti nostri pur avrebbero trovato ottime accoglienze qui [in Perù] ed un buon mercato, Francesi e Spagnuoli ogni anno fanno le loro Esposizioni e si affermano saldamente, noi arriviamo sempre gli ultimi», scrive Mainella. In una lettera del novembre 1929, egli si lamentava che il suo messaggio a Romolo Bazzoni era rimasto senza risposta: «in Italia si vive ancora troppo all'ombra del campanile e non si conoscono le grandi vie del mondo. All'estero cerco di far propaganda di italianità e di fascismo. [...] Ho cercato di aprire ai pittori veneziani ed Italiani un nuovo mercato, non mi è dato retta»¹¹⁴. Grazie all'intercessione del podestà di Venezia, Ettore Zorzi, la lettera di Mainella fu portata all'attenzione delle autorità della Biennale, ma senza effettivo riscontro: Bazzoni osservò che «la questione [è] sospesa per mancanza di spazio, giacché molte altre nazioni, che non hanno padiglione proprio, avevano chiesto d' esporre»¹¹⁵. Come nel caso del Messico, il progetto peruviano di avere uno spazio alla Biennale avrebbe dovuto attendere diversi decenni: solo nel 1960 il Perù ebbe la sua prima rappresentanza nazionale a Venezia, una sala del Padiglione Centrale dove erano esposte opere di Emilio Rodríguez Larraín e Jorge Piqueras. Ancora oggi il paese non ha un edificio permanente, avendo invece (come il Messico) uno spazio temporaneo all'Arsenale.

Forse ricordando le complicate trattative con l'Argentina e la mancanza di spazio nell'area dei Giardini, la Biennale di Maraini decise allora di non promuovere la creazione di singoli padiglioni per questi paesi ma di un unico padiglione: il Padiglione dell'America Latina. Il padiglione doveva sorgere sull'isola di Sant'Elena, al posto dell'attuale padiglione della Grecia, e avere cinque spazi separati dedicati a Messico, Argentina, Uruguay, Cile e Brasile¹¹⁶. A causa della maggiore importanza di Brasile e Argentina nella politica estera italiana, le loro sale erano leggermente più grandi delle altre tre¹¹⁷.

Per il progetto del padiglione latinoamericano, il principale interlocutore della Biennale fu lo scultore Vicente Morelli, nato a Napoli ma stabilitosi in Uruguay – un altro esempio di quei diplomatici culturali non-ufficiali su cui la Biennale si appoggiava spesso per portare avanti le trattative coi paesi extraeuropei¹¹⁸. Nel gennaio 1931, Morelli scrisse a Maraini

¹¹¹ Gustavo Pulitzer Finali ad Antonio Maraini, «Messico», ASAC-SNP, b. 15.

¹¹² SARTOR 1993; ALBERTI 2019; GEROTTO 2019-2020.

¹¹³ Cesare Mainella all'avvocato Suppiej, 10 novembre 1929, «Perù», ASAC-SNP, b. 15. Su Cesare Mainella, che ha lavorato in diversi paesi del Sud America e dell'Africa, si veda Fondo Famiglia Mainella e Carlini, *Cesare Mainella*, <https://www.mainella.org/category/artisti/cesare-mainella/> <27 novembre 2023>. Il sito web della famiglia contiene la trascrizione dell'interessantissimo libro di memorie di Mainella, *Ai miei figli. Episodi della mia vita veramente vissuta intensamente* (1960 ca), dove l'artista affronta il suo soggiorno peruviano.

¹¹⁴ Cesare Mainella all'avvocato Suppiej, 10 novembre 1929, «Perù», ASAC-SNP, b. 15.

¹¹⁵ Romolo Bazzoni ad Antonio Maraini, 16 dicembre 1929, «Perù», ASAC-SNP, b. 15.

¹¹⁶ «Disegni Padiglione + Scorcio Giardini», ASAC-SNP, b. 15. Il progetto del padiglione latinoamericano non è firmato.

¹¹⁷ Si vedano BIANCHI 2005 e 2010; PAJUSCO 2016.

¹¹⁸ MNAV-Museo Nacional de Artes Visuales, *Vicente Morelli*, <http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=na:639> <27 novembre 2023>. Morelli partecipò alla Biennale del 1926 con la sua scultura *Madonnina* (La Biennale di Venezia, ASACdati, <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/275305> <27 novembre 2023>).

informandolo che il ministro degli Affari Esteri italiano, Emilio Pagliano, era «entusiasta» del progetto di ampliamento dei padiglioni della Biennale, in quanto avrebbe comportato «grandi vantaggi per l'intercambio culturale tra l'Italia e l'America Latina»¹¹⁹. Con questa rassicurazione, la Biennale si sentì autorizzata a invitare direttamente Argentina, Brasile, Cile, Messico e Uruguay a condividere un nuovo padiglione a Sant'Elena¹²⁰.

Gli inviti furono spediti nel luglio 1931. Un mese dopo, l'ambasciatore argentino confermò di aver ricevuto l'invito e assicurò a Maraini che si sarebbe messo in contatto con lui non appena il ministro degli Esteri gli avesse dato istruzioni precise¹²¹. Nell'ottobre 1931, Maraini ricevette una risposta negativa dall'Argentina: il paese non aveva fondi per contribuire al padiglione latinoamericano della Biennale¹²². Anche l'ambasciatore cileno confermò di aver ricevuto l'invito della Biennale, ma sembra che non ci sia stato alcun seguito¹²³. L'archivio della Biennale non conserva tracce della risposta dei funzionari messicani al progetto del padiglione latinoamericano, ma possiede una copia della lettera dell'ambasciatore brasiliano a Maraini, in cui si rammaricava che «mon Gouvernement se trouve, dans ce moment, dans l'impossibilité d'accepter de contribuer à la construction du grand pavillon de l'Amérique latine, malgré l'importance de cette Exposition»¹²⁴. L'archivio della Biennale conserva anche una copia della lettera che l'ambasciatore dell'Uruguay in Italia inviò al Ministero degli Affari Esteri del proprio paese, raccomandando la partecipazione al Padiglione dell'America Latina. Questo progetto, scriveva l'ambasciatore, avrebbe permesso agli artisti uruguayani di farsi conoscere a livello internazionale e di rafforzare le relazioni culturali tra Italia e Uruguay¹²⁵. Ma un paio di mesi dopo anche gli uruguayani declinarono l'invito, data la crisi economica provocata dal crac del 1929¹²⁶.

Morelli aveva anticipato a Maraini che le difficoltà economiche avrebbero potuto mettere in crisi il progetto del Padiglione dell'America Latina: «La crisi ha invaso tutte quelle ricche repubbliche e questo potrà per il momento arrestare la nostra impresa – ma passerà», scriveva alla fine del 1931¹²⁷. Non solo la Grande Depressione, ma anche i violenti cambi di regime in Argentina, Cile, Brasile e Uruguay, e la volatile presidenza di Pascual Ortiz Rubio in Messico, resero impossibile qualsiasi forma di collaborazione tra questi paesi intorno a un progetto culturale in Europa. Non è chiaro se i funzionari della Biennale non fossero a conoscenza delle condizioni economiche e politiche dell'America Latina o se abbiano ritenuto che questi paesi le avrebbero superate nell'interesse di stabilire relazioni culturali con il regime fascista.

Nel febbraio 1932 Morelli approfondì ulteriormente le ragioni che impedivano ai paesi latinoamericani di costruire un padiglione alla Biennale: «la crisi dell'America Latina è abbastanza grave – ma io ho fiducia che questa situazione migliorerà presto e potrò ancora riattivare le pratiche [sic] del Padiglione [...] Siamo all'inizio del '32 e abbiamo ancora due anni innanzi a noi. La speranza non è perduta»¹²⁸. Morelli continuò instancabilmente a lavorare per il progetto del padiglione latinoamericano tra i suoi contatti uruguayani, ma alla fine il Padiglione dell'America Latina non fu costruito.

Malgrado questi insuccessi, artisti latinoamericani continuarono a esporre anche negli ultimi anni dell'amministrazione Maraini. Non solo artisti nati in Argentina, come menzionato qualche pagina prima, ma anche di altri paesi – anche se nessuno, a quanto mi risulta, indicato

¹¹⁹ Vicente Morelli ad Antonio Maraini, 20 gennaio 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

¹²⁰ Biennale di Venezia a sconosciuto, 19 febbraio 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

¹²¹ Fernando Pérez ad Antonio Maraini, 22 agosto 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

¹²² Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 31 ottobre 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

¹²³ F[?] Figueroa ad Antonio Maraini, 10 settembre 1931, «Cile», ASAC-SNP, b. 15.

¹²⁴ Ambasciata del Brasile ad Antonio Maraini, 7 ottobre 1931, «Brasile», ASAC-SNP, b. 15.

¹²⁵ Ubaldo Ramón Guerra a Juan Carlos Blanco, 29 luglio 1931, «Uruguay», ASAC-SNP, b. 15.

¹²⁶ Domingo Bazzurro ad Antonio Maraini, 12 settembre 1931, «Uruguay», ASAC-SNP, b. 15.

¹²⁷ Vicente Morelli ad Antonio Maraini, 20 novembre 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

¹²⁸ Vicente Morelli ad Antonio Maraini, 8 febbraio 1932, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

nel catalogo come appartenente a una nazione latinoamericana. Nel 1936, nella *Mostra degli stranieri residenti in Italia* (nel padiglione della Gran Bretagna) espone un unico latinoamericano, lo scultore uruguayano Edmondo Prati. Ma i pittori brasiliani Alberto Da Vega Guignard (nato a Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasile) e Teodoro De Bona (nato a Morretes, Paraná, Brasile), che parteciperanno nel 1928 e nel 1930 rispettivamente, lo faranno nella Sala italiana, così come Antonio Corsi (nato a Valparaíso, Cile) nel 1936. Il padiglione spagnolo del 1938 (organizzato dal critico catalano-spagnolo Eugeni d'Ors) includerà ben 15 sculture dell'uruguayano Pablo Mañé, così come un ritratto di Francisco Franco di José Aguiar – nato a Cuba, anche se residente in Spagna sin da giovanissima età. Aguiar esporrà nel padiglione spagnolo anche nel 1932, 1934, 1940 e 1942¹²⁹. Fino al 1950 non ci saranno in Biennale partecipazioni nazionali di paesi latinoamericani.

Nella seconda metà degli anni Trenta – con l'invasione dell'Etiopia, la guerra civile spagnola e l'asse Berlino-Roma – le priorità diplomatiche dell'Italia cambiarono: l'interesse principale era ora rivolto alla politica europea (piuttosto che a coltivare relazioni economiche e politiche con i paesi latinoamericani), il che segnò la fine dei progetti esaminati nelle pagine precedenti¹³⁰. Tuttavia, essi ci mostrano la misura in cui ogni edizione della Biennale rispecchiava le oscillazioni geopolitiche e diplomatiche dell'Italia. Ulteriore lavoro negli archivi diplomatici dell'Argentina, del Messico, di Brasile, Uruguay e Cile permetterà di capire meglio, invece, le ragioni dei tentennamenti di queste nazioni riguardo alla Biennale (sia come nazioni individuali che sotto la categoria di 'America Latina') nel periodo fascista, e anche il rapporto tra i progetti analizzati in questo articolo e le partecipazioni nazionali latinoamericane dal 1950 in avanti.

Senza altro il fallimento dei progetti trattati in queste pagine ha avuto conseguenze importanti sulla storia dell'arte italiana: una presenza più regolare di opere di artisti latinoamericani alla Biennale avrebbe potuto spronare gli storici dell'arte italiani a superare la geografia eurocentrica della nostra disciplina e a esplorare più sistematicamente i ricchi legami tra il mondo dell'arte italiano e quello latinoamericano¹³¹. Ma l'analisi della presenza latinoamericana alla Biennale (effettiva o solo vagheggiata) durante i segretariati di Fradeletto, Pica e Maraini ci permette anche di capire come l'istituzione veneziana riveli differenze considerevoli nel modo di concepire l'idea di cittadinanza nel continente americano e in Europa, con conseguenze significative per la concettualizzazione italiana dell'idea di arte latinoamericana. Le difficoltà a individuare con precisione quanti artisti di questi paesi abbiano effettivamente partecipato alla Biennale, così come i mutamenti nella classificazione di molti di loro (sulla base del luogo di nascita, di nazionalità o di residenza) ci dimostrano, ancora una volta, per dirla con Benedict Anderson, che la nazione è una «comunità immaginata» i cui termini di appartenenza sono in continua negoziazione.

¹²⁹ PADIGLIONE DELLA SPAGNA 1938; QUERCI 2012.

¹³⁰ Per i rapporti tra il fascismo italiano e l'America Latina si vedano SAVARINO ROGGERO 2003; SAVARINO 2006; MUGNAINI 2008; FINCHELSTEIN 2010; ALIANO 2012.

¹³¹ SARTOR 2019.

BIBLIOGRAFIA

III^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1899

III^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1899.

IV^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1901

IV^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1901.

V^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1903

V^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1903.

VI^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1905

VI^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1905.

VIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1909

VIII^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1909.

IX^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1910

IX^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1910.

X^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1912

X^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1912.

XI^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1914

XI^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1914.

XII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1920

XII^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1920.

XIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1922

XIII^a *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1922.

XXVI BIENNALE DI VENEZIA 1952

XXVI *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1952.

ALBERTI 2019

C.S.S. ALBERTI, *Il Messico in Italia. Uno sguardo dal Fondo De Micheli*, in *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, a cura di C.F. Barria Bignotti, numero monografico di «Quaderni Culturali IILA», 1, 2019, pp. 31-42 (disponibile on-line <https://riviste.fupress.net/index.php/iila/article/view/1511/1096>).

ALFREDO GUTTERO 2006

Alfredo Guttero, un artista moderno en acción, catalogo della mostra, testi di M.E. Pacheco, P.M. Artundo et alii, Buenos Aires 2006 (disponibile on-line <https://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2021/01/Alfredo-Guttero-Un-artista-moderno-en-acci%C3%B3n.pdf>).

ALIANO 2012

D. ALIANO, *Mussolini's National Project in Argentina*, Madison-Teaneck 2012.

ARMELLINI 1911

F. ARMELLINI, *Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina*, «Atlántida», 1, 1, 1911, pp. 139-144.

ARTE, PODER Y SOCIEDAD 2008

Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX, a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid 2008.

BALDASARRE 2006

M.I. BALDASARRE, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires 2006.

BALDASARRE 2007

M.I. BALDASARRE, *La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3-4, 2007, pp. 477-502.

BALDASARRE 2017

M.I. BALDASARRE, *Buenos Aires An Art Metropolis in the Late Nineteenth Century*, «Nineteenth-Century Art Worldwide», 1, 2017, pp. 2-29 (disponibile on-line <https://www.19thc-artworldwide.org/spring17/baldasarre-on-buenos-aires-an-art-metropolis-in-the-late-nineteenth-century>).

BASSANI 1999

E. BASSANI, *Scultura africana alla XIII "Biennale" di Venezia, 1922*, «Critica d'Arte», s. 8, 4, 1999, pp. 69-79.

BASSANI–PEZZOLI 2017

E. BASSANI, G. PEZZOLI, *Primo atto: "Scultura negra" alla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in *Il Cacciatore Bianco / The White Hunter. Testi in italiano*, a cura di M. Scotini, E. Galasso, Berlino 2017, pp. 24-49 (disponibile on-line <https://www.fmcca.it/it/Cacciatore-bianco-IT-pdf/>).

BAZZONI 1962

R. BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia 1962.

BERNI 2013

Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia, catalogo della mostra, a cura di A. Rodrigo, Buenos Aires 2013.

BERTAGNA 2014

F. BERTAGNA, *Gli italiani d'Argentina, l'Italia e l'Argentina intorno al Centenario della «Revolución de mayo» (1910)*, «Altreitalie», 48, 2014, pp. 4-22.

BIANCHI 2005

G. BIANCHI, *Il padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative*, negli atti della giornata di studio (Venezia 14 dicembre 2004), a cura di G. Dal Canton, E. Dal Carlo, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 14, 2005, pp. 86-99.

BIANCHI 2010

G. BIANCHI, *Brenno Del Giudice: una "moderna" tradizione*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docci,

M.G. Turco, Roma 2010, pp. 268-279.

BRANDALISE 2016

C. BRANDALISE, *Fascismo italiano na América Latina: entre romanità e latinità*, «Anos 90», 43, 2016, pp. 199-233 (disponibile on-line <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/64844/39217>).

BRAUN 2004

E. BRAUN, *The Faces of Modigliani Identity Politics under Fascism*, in *Modigliani Beyond the Myth*, catalogo della mostra, a cura di M. Klein, New York-Londra 2004, pp. 24-41.

BUDILLON PUMA 1995

P. BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari 1995.

CALZINI 1920

R. CALZINI, *XII Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. In margine al catalogo. Pittura*, «L'Illustrazione Italiana», 25, 1920, pp. 700-719.

CARDOSO 2012

R. CARDOSO, *The Brazilianness of Brazilian Art. Discourses on Art and National Identity, c 1850–1930*, «Third Text», 1, 2012, pp. 17-28.

CASA CAVAZZINI 2018

Casa Cavazzini. Le collezioni del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Udine, a cura di A. Del Puppo, V. Gransinigh, Udine 2018.

CATTARULLA 2020

C. CATTARULLA, *Un «príncipe de ensueño»: el viaje de Humberto de Saboya, príncipe de Piemonte, a América Latina (1924)*, «Cultura Latinoamericana», 2, 2020, pp. 22-37 (disponibile on-line <https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/RevClat/article/view/3826/3536>).

CAVAROCCHI 2010

F. CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma 2010.

CESCHIN 2001

D. CESCHIN, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, presentazione di M. Isnenghi, Padova 2001.

CONSTANTÍN 1998

M.T. CONSTANTÍN, *Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara*, in *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, a cura di D.B. Wechsler, Buenos Aires 1998, pp. 157-178.

CÓRDOVA ITURBURU 1980

C. CÓRDOVA ITURBURU, *Pettoruti*, Buenos Aires 1980.

DAMERINI 1920

G. DAMERINI, *L'arte alla XII Esposizione di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 11 maggio 1920.

DE SABBATA 2006

M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

DE SABBATA 2014

M. DE SABBATA, *Contro ogni forma di «cerebralismo». Antonio Maraini e l'arte francese alla Biennale di Venezia (1928-1932)*, in *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, a cura di C. Fraixe, L. Piccioni, C. Poupault, Bruxelles 2014, pp. 83-96.

DI MARTINO 1995

E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Milano 1995.

DI MARTINO 2013

E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, presentazione di P. Baratta, Venezia 2013.

DI STEFANO 2008-2009

C. DI STEFANO, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, tesi di Laurea Magistrale, IUAV- Istituto Universitario di Venezia, A.A. 2008-2009.

DONZELLO 1987

G. DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze 1987.

DURAN 2014

A. DURAN, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Farnham 2014.

DURANTE 2006

L. DURANTE, *Le mostre all'estero della Biennale di Venezia*, negli atti della giornata di studio (Rovereto 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 15, 2006, pp. 91-101.

EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL 1995

El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra, catalogo della mostra, Siviglia 1995.

EL ARTE ARGENTINO 1925

El arte argentino tendrá un pabellón en Venecia, «La Nación», 28 luglio 1925.

ESPOSIZIONE D'ARTE ARGENTINA 1926

Exposición d'arte argentina, catalogo della mostra, organizzata dall'Università Nazionale di La Plata, Venezia 1926.

ESPOSIZIONE ITALIANA DI BELLE ARTI 1923

Exposición italiana di belle arti. Catalogo, catalogo della mostra, sotto l'alto patronato del Regio Governo, Milano 1923.

FABI 2014

C. FABI, *Arte e propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, atti del seminario internazionale (San Paolo 9-11 aprile 2013), a cura di A.G. Magalhães, L. Migliaccio e P. Rusconi, San Paolo 2014 (disponibile on-line http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/CHIARA_ITA.pdf).

FERGONZI 2013

F. FERGONZI, *Filologia del 900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013.

FINCHELSTEIN 2010

F. FINCHELSTEIN, *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*, Buenos Aires 2010.

FOGLIA 1959

C.A. FOGLIA, *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, Montevideo 1959.

FOTIA 2017

L. FOTIA, *La crociera della nave "Italia" e le origini della diplomazia culturale del fascismo in America Latina*, Canterano 2017.

FOTIA 2018

L. FOTIA, *La diplomazia culturale del regime fascista: una rassegna storiografica*, «Mondo Contemporaneo», 1, 2018, pp. 73-90.

FOTIA 2019

L. FOTIA, *Diplomazia culturale e propaganda attraverso l'Atlantico. Argentina e Italia (1923-1940)*, Firenze 2019.

FRAY GUILLERMO BUTLER 2018

Fray Guillermo Butler 1880-1961. La imagen sin tiempo, catalogo della mostra, a cura di T. Kohan, B. Carbonari, Buenos Aires 2018.

GARZARELLI 2004

B. GARZARELLI, «Parleremo al mondo intero». *La propaganda del fascismo all'estero*, prefazione di N. Tranfaglia, Alessandria 2004.

GAUDIO 2006

A. GAUDIO, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Manziana 2006.

GEROTTO 2019-2020

A. GEROTTO, *Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, e Rufino Tamayo. Mostre di arte messicana in Italia. Analisi di una fortuna critica dalla XXV Biennale del 1950*, tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2019-2020.

GLUZMAN 2015

G.G. GLUZMAN, *La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas*, «Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds», 2015 (disponibile on-line <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68441>).

GRECO 2010

E. GRECO, *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, «Annali dell'Università degli Studi di Firenze», n.s., XI, 2010, pp. 356-372.

GREEN–GARDNER 2016

C. GREEN, A. GARDNER, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester 2016.

GREET 2014

M. GREET, *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art*, «Journal of Curatorial Studies», 2-3, 2014, pp. 212-236.

GREET 2018

M. GREET, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris between the Wars*, New Haven-Londra 2018.

GUTIÉRREZ VIÑUALES 2003

R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada 2003.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR 2005

I. GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, *Fray Butler (1879-1961)*, Buenos Aires 2005.

GUTMAN 1995

M. GUTMAN, *Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición*, in *EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL* 1995, pp. 41-58.

IL CARTEGGIO LONGHI-PALLUCCHINI 1999

Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956, a cura di M.C. Bandera, Milano 1999.

IL MINISTRO ARGENTINO DEGLI ESTERI 1922

Il ministro argentino degli esteri prof. Ángel Gallardo. Una più intima intesa italo-argentina, «Il Secolo XIX», 7 dicembre 1922.

IL SUCCESSO DELLA MOSTRA ARGENTINA A ROMA 1926

Il successo della mostra argentina a Roma, «Le vie d'Italia e dell'America Latina», 7, 1926, p. 849.

JACHEC 2007

N. JACHEC, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64. Italy and the Idea of Europe*, Manchester-New York 2007.

JONES 2016

C.A. JONES, *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago-Londra 2016.

KAPLAN 2014

L.A. KAPLAN, *Crossing the Atlantic Emilio Pettoruti's Italian Immersion*, in *Highways of the South. Latin American Art Networks*, a cura di D. Quiles, numero monografico di «Artl@s Bulletin», 2, 2014, pp. 10-21 (disponibile on-line <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=artlas>).

LA BIENNALE DI VENEZIA 1996

La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, Venezia-Milano 1996.

LACAGNINA 2021

D. LACAGNINA, *Through the Lens of Vittorio Pica. Art Criticism and Collecting at the Venice Biennale, 1912-1926*, «Journal of Modern Italian Studies», 4, 2021, pp. 400-424.

LAMBERTI 1975

M.M. LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 3, 1975, pp. 1149-1201.

LANCELLOTTI 1926

A. LANCELLOTTI, *Le biennali veneziane del dopoguerra (XII, XIII, XIV, XV)*, Roma 1926.

L'OFFICINA INTERNAZIONALE DI VITTORIO PICA 2017

L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930), a cura di D. Lacagnina, Palermo 2017.

LUDERIN 2016

P. LUDERIN, *La Mostra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922*, negli atti delle giornate di studio (Rovereto 23 novembre 2012, 17 dicembre 2014), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 22, 2016, pp. 41-61.

MAGALHÃES 2018

A. MAGALHÃES, *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e o Novecento Italiano, entre Brasil e Estados Unidos*, «Revista de Italianística», 37, 2018, pp. 37-57 (disponibile on-line <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/155649/151348>).

MAGALHÃES 2023

A.G. MAGALHÃES, *Novecento Brasiliano: Margherita Sarfatti, Ciccillo Matarazzo, and the Italian Collection of MAC USP*, in *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di S. Hecker, R. Bedarida, Londra-New York-Oxford-Nuova Delhi-Sydney 2023, pp. 102-115.

MALOSSETTI COSTA 2001

L. MALOSSETTI COSTA, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires 2001.

MALOSSETTI COSTA 2010

L. MALOSSETTI COSTA, *Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires*, «Historia Mexicana», 1, 2010, pp. 439-471 (disponibile on-line <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1824/1642>).

MARGOZZI 2003

M. MARGOZZI, *Modigliani e l'Italia tra gli anni Venti e gli anni Trenta: l'incomprensione e il riconoscimento*, in *Amedeo Modigliani. L'angelo dal volto severo*, catalogo della mostra, a cura di M. Restellini, Ginevra-Milano 2003, pp. 71-79.

MIGNOLO 2008

W.D. MIGNOLO, *The Idea of Latin America*, Malden (MA) 2008.

MOSTRA DI PITTURA ARGENTINA [1933]

Mostra di pittura argentina. Roma-Galleria di Roma, Milano-Castello Sforzesco, Genova-Teatro Carlo Felice, XI, catalogo della mostra, Roma, [1933].

MOURE CECCHINI 2016

L. MOURE CECCHINI, *The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days of Fascism*, «Italian Studies», 4, 2016, pp. 447-476.

MOURE CECCHINI 2022

L. MOURE CECCHINI, *A Fascist Tango in Argentina: Exhibiting Novecento Italiano in Buenos Aires, 1930*, «Oxford Art Journal», 3, 2022, pp. 359-381.

MUGNAINI 2008

M. MUGNAINI, *L'America Latina e Mussolini. Brasile e Argentina nella politica estera dell'Italia (1919-1943)*, Milano 2008.

MULAZZANI 2014

M. MULAZZANI, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano 2014 (edizione ampliata e aggiornata; prima edizione 2004).

MURACE 2019

G. MURACE, "Artista geniale e amico di tutti", in *El taller de Collivadino*, a cura di N. Altrudi, C. Vanegas Carrasco, San Martín 2019, pp. 106-137.

OJETTI 1922

U. OJETTI, *L'arte italiana in Argentina*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1922.

OPPO 1933

C.E. OPPO, *Una bella mostra d'arte argentina*, «La Tribuna», 28 marzo 1933.

OTERI 2012

A.M. OTERI, *Moretti Gaetano*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-moretti_%28Dizionario-Biografico%29/).

PABELLÓN ARGENTINO EN VENEZIA 1923

Pabellón argentino en Venecia. La próxima erección, «La Prensa», 13 novembre 1923.

PACHECO 2013

M.E. PACHECO, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires 2013.

PACHECO-ARTUNDO 2011

M.E. PACHECO, P. ARTUNDO, *Pettoruti y el arte abstracto 1914-1949*, catalogo della mostra, Buenos Aires 2011.

PADIGLIONE DELLA SPAGNA 1938

Padiglione della Spagna, in *XXI^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, catalogo della mostra, Venezia 1938, pp. 266-272.

PAJUSCO 2016

V. PAJUSCO, *Brenno Del Giudice e Duilio Torres architetti della Biennale*, in *Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, a cura di F. Castellani, M. Carraro, E. Charans, Padova 2016, pp. 29-48.

PANICHI 1910

R. PANICHI, *Ángel Zárraga*, «Vita d'Arte», 32, 1910, pp. 52-65.

PENHOS 1999

M. PENHOS, *Nativos en el Salón. Artes plástica e identidad en la primera mitad del siglo XX*, in *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, a cura di M. Penhos, D. Wechsler, Buenos Aires 1999, pp. 111-162.

PEPA 2019

P.N. PEPA, *L'Argentina alla Biennale d'Arte di Venezia*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, Venezia 2019, pp. 305-317 (disponibile on-line https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-367-0/978-88-6969-367-0-ch-19_5wAed4T.pdf).

PETTORUTI 1968

E. PETTORUTI, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires 1968.

PICA 1901

V. PICA, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, numero speciale di «Emporium», Bergamo 1901.

PICA 1905

V. PICA, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905.

PRIMER SALÓN UNIVERSITARIO ANUAL 1925

Primer salón universitario anual. Madrid, Venezia, Paris, Roma, catalogo della mostra, a cura dell'Universidad Nacional de La Plata, La Plata 1925.

PRISLEI 1995

L. PRISLEI, *Los intelectuales argentinos ante el problema de la modernización y de la selección de tradiciones*, in *EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL* 1995, pp. 59-69.

QUERCI 2012

E. QUERCI, *Zuloaga e il padiglione spagnolo a Venezia nel 1938: una Biennale di guerra*, negli atti delle giornate di studio (Rovereto 26 novembre 2010; Venezia 25 novembre 2011), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 2012, pp. 117-135.

RICCI-TAVINOR 2021

C. RICCI, M. TAVINOR, *Art, Market and Agency at the Venice Biennale, 1895-1993*, «Journal of Modern Italian Studies», 4, 2021, pp. 369-381.

RODRIGUEZ 1993

J.-F. RODRIGUEZ, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova 1993.

RUSCONI 2020

P. RUSCONI, *Pietro Maria Bardi's First Journey to South America: A Narrative of Travel, Politics, and Architectural Utopia*, in *Intellectuals in the Latin Space during the Era of Fascism. Crossing Borders*, a cura di V. Galimi, A. Gori, Londra 2020, pp. 57-84.

RUSCONI 2021

P. RUSCONI, *Attraction and Artistic Mobility Patterns in P.M. Bardi's Brazilian Way*, in *Motion: Transformation. 35th Congress of the International Committee of the History of Arts Florence*, atti del convegno (Firenze 1°-6 settembre 2019), a cura di M. Faietti, G. Wolf, I-II, Bologna 2021, II, pp. 471-476 (disponibile on-line <https://buponline.com/az13zg/uploads/d-1-650-ciha-motion-transformation-vol2.pdf>).

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

SAPORI 1923

F. SAPORI, *La tredicesima Esposizione d'arte a Venezia, 1922*, Bergamo 1923.

SARTOR 1993

M. SARTOR, *La fortuna critica di Diego Rivera in Italia*, «Il Veltro», 3-4, 1993, pp. 329-355.

SARTOR 2019

M. SARTOR, *Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi*, in *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, a cura di C.F. Barria Bignotti, numero monografico di «Quaderni Culturali IILA», 1, 2019, pp. 19-29 (disponibile on-line <https://riviste.fupress.net/index.php/iila/article/view/1509/1091>).

SARTORIO 1999

Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, M.P. Maino, B. Osio, Roma 1999.

SAVARINO 2006

F. SAVARINO, *En busca de un "eje" latino: la política latinoamericana de Italia entre las dos guerras mundiales*, «Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"», 6, 2006, pp. 239-262 (disponibile on-line <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuarioceh/article/view/23215/22950>).

SAVARINO 2013

F. SAVARINO, *El amanecer del fascismo: el periplo continental de la nave Italia (1924)*, in *El fascismo en Brasil y América Latina. Ecos europeos y desarrollos autóctonos*, a cura di F. Savarino Roggero, J.F. Bertonha, Città del Messico 2013, pp. 67-95.

SAVARINO ROGGERO 2003

F. SAVARINO ROGGERO, *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo 1922-1942*, Città del Messico 2003.

SCOTTON 2002

F. SCOTTON, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, con un testo introduttivo di G. Romanelli, Venezia 2002.

SE SOLICITARON VARIOS CRÉDITOS SUPLEMENTARIOS 1925

Se solicitaron varios créditos suplementarios, «La Nación», 14 maggio 1925.

SPINETTO 2008

M.T. SPINETTO, *El arte argentino busca su lugar en el mundo*, in *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*, a cura di M.I. Saavedra, Buenos Aires 2008, pp. 171-205.

ST. LEROY 1924

H. ST. LEROY, *Treasure Trove in Argentina's National Art Gallery*, «Bulletin of the Pan American Union», 9, 1924, pp. 895-910.

STONE 1999

M. STONE, *Challenging Cultural Categories. The Transformation of the Venice Biennale under Fascism*, «Journal of Modern Italian Studies», 2, 1999, pp. 184-208.

SULLIVAN 2004

E.J. SULLIVAN, *Pettoruti as Ex-Patriot. The Artist's Early Years in Italy*, in E.J. Sullivan, N. Perazzo, *Emilio Pettoruti (1892-1971)*, con un testo di M.H. Gradowczyk, cronologia di P. Artundo, Buenos Aires 2004, pp. 31-78.

TAQUINI 1980

G. TAQUINI, *Guillermo Butler*, Buenos Aires 1980.

TENORIO-TRILLO 2017

M. TENORIO-TRILLO, *Latin America. The Allure and Power of an Idea*, Chicago 2017.

TOMASELLA 1996

G. TOMASELLA, *Le mostre all'estero*, «ON. Otto/Novecento», 1, 1996, pp. 48-53.

TOMASELLA 1998

G. TOMASELLA, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle. Italia - Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra, a cura di F. Pirani, Roma 1998, pp. 83-93.

TOMASELLA 2001

G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, presentazione di J. Nigro Covre, Padova 2001.

UNA GRACIOSA OFFERTA 1925

Una graciosa oferta, «La Nación», 6 maggio 1925.

VALLEJO 1999

G. VALLEJO, «*El culto de lo bello*». *La universidad humanista de la década del '20*, in *La Universidad de La Plata y el Movimiento Estudiantil. Desde sus orígenes hasta 1930*, a cura di H. Biagini, La Plata 1999, pp. 113-152.

VENEZIA E LA BIENNALE 1995

Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, catalogo della mostra, Milano 1995.

VICE VERSA 1903

VICE VERSA, *L'esposizione di Venezia. I rifiutati*, «Capitan Fracassa», 8 giugno 1903.

VISITAS CULTURALES 2014

Visitas culturales en la Argentina 1898-1936, a cura di P. Bruno, Buenos Aires 2014.

VITTORIO PICA 2016

Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale, atti della giornata di studi (Siena 18 maggio 2015), a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine 2016.

WECHSLER 1999

D. WECHSLER, *Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945*, in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, a cura di J.E. Burucúa, tt. 2, Buenos Aires 1999, t. 1, pp. 269-320.

WECHSLER 2000

D.B. WECHSLER, *Pettoruti, Spilimbergo, Berni. Italia en el iniciático viaje a Europa*, in *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, a cura di D.B. Wechsler, Buenos Aires 2000, pp. 143-189.

WECHSLER 2011

D. WECHSLER, *Entre la tradición clásica, el Futurismo y la Pintura Metafísica. Arte y artistas argentinos (1913-1931)*, in *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, a cura di M. Sartor, Buenos Aires 2011, pp. 495-529.

ABSTRACT

Gli anni Cinquanta rappresentano un momento di importante apertura della Biennale di Venezia per quanto riguarda paesi quali Argentina, Messico, Brasile, Colombia, Cuba, Bolivia, Guatemala, Uruguay e Venezuela – anche se al giorno d’oggi solo Brasile, Uruguay e Venezuela hanno un padiglione permanente nella sede dei Giardini. Eppure, artisti nati e attivi in America Latina sono stati presenti alla Biennale fin dai primordi della sua storia – e se i molteplici progetti per coinvolgerli ulteriormente fossero andati a buon fine, lo sarebbero stati ancora di più.

In questo articolo si esamina la presenza latinoamericana alla Biennale durante i segretariati di Antonio Fradeletto, Vittorio Pica e Antonio Maraini. Attraverso lo studio di documenti (molti ancora inediti) presenti all’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), si approfondiscono sia i contributi di artisti latinoamericani presenti in Biennale dal 1899 al 1942, sia alcuni importanti tentativi (tutti fallimentari) finalizzati a creare rappresentazioni nazionali permanenti per i loro paesi, in particolare il Padiglione Argentina (1922-1929) e il Padiglione dell’America Latina (1931-1932).

L’analisi della presenza latinoamericana alla Biennale (effettiva o solo vagheggiata) sotto Fradeletto, Pica e Maraini ci permette di capire come questa essa riveli differenze considerevoli nel modo di concepire l’idea di cittadinanza nel continente americano e in Europa, con conseguenze importanti per la concettualizzazione italiana dell’idea di ‘arte latinoamericana’. Le difficoltà a individuare con precisione quanti artisti di questi paesi abbiano effettivamente partecipato alla Biennale, così come i mutamenti nella classificazione di molti di loro (sulla base del luogo di nascita, di nazionalità o di residenza) ci dimostrano che la nazione è una «comunità inventata» i cui termini di appartenenza sono in continua negoziazione.

The 1950s represented a moment of major international opening of the Venice Biennale in terms of the presence of countries such as Argentina, Mexico, Brazil, Colombia, Cuba, Bolivia, Guatemala, Uruguay and Venezuela, although nowadays only Brazil, Uruguay and Venezuela have a permanent pavilion at the Giardini venue. Yet, artists born and active in Latin America have been present at the Biennale since the earliest days of its history – and if the multiple projects to involve them further had been successful, they would have been even more so.

This article examines the Latin American presence at the Biennale during the secretariats of Antonio Fradeletto, Vittorio Pica and Antonio Maraini. Through the study of documents (many still unpublished) in the Historical Archives of Contemporary Arts (Archivio Storico delle Arti Contemporanee = ASAC), it explores both the contributions of Latin American artists present at the Biennale from 1899 to 1942 as well as some important attempts (all unsuccessful) aimed at creating permanent spaces for Latin American countries, notably the Argentine Pavilion (1922-1929) and the Latin American Pavilion (1931-1932).

The analysis of the Latin American presence at the Biennale (actual or only desired) under Fradeletto, Pica and Maraini allows us to understand how the institution reveals considerable differences in the way the idea of citizenship is conceived on the American continent and in Europe, with important consequences for the Italian conceptualization of the idea of ‘Latin American art’. The difficulties in identifying precisely how many artists from these countries actually participated in the Biennale, as well as the changes in their classification (on the basis of their place of birth, nationality or residence) show us, once more, that the nation is an «invented community» whose terms of belonging are in constant negotiation.