



Figura 1 Claudia Fontes, *El problema del caballo*, La Biennale di Venezia 2017. Courtesy Claudia Fontes

L'Argentina alla Biennale d'Arte di Venezia

Paola Natalia Pepa

Abstract The presence of Argentinian art at Venice Biennale was hosted for the first time in 1901, and then in 1903 and 1922. Argentina, not owning a building at the Giardini venue, showed its artists in the Central Pavilion, in collective or solo exhibitions, since when in 1972 the Argentinian artists took part at the newly founded Latin American Pavilion. In 2011 an arrangement was set to give it a space – finally the Argentina Pavilion – in the Sale d'Armi at the Arsenale. Other important presences were for instance, Lucio Fontana, Nicolás García Urriburu, Oscar Bony and León Ferrari, who was awarded as Best Artist in Biennale during 2007. In conclusion, a comparison is carried out between some significant examples in the lagoon event, up to the most recent participants of last years.

Keywords Argentina. Venice Biennale. Arsenale. South America. Latin America.

Il rapporto fra Argentina e Italia in campo artistico è sempre stato significativo: dall'Ottocento al contemporaneo anche l'insegnamento degli italiani presso le istituzioni accademiche e le scuole d'arte del Paese ha costituito una presenza importante.

L'Argentina di inizio secolo è quella della Prima Indipendenza (1816), in cui le ampie distese delle *pampas*, la vita e le tradizioni dei *gauchos* rappresentano un mito affascinante e di forte ispirazione per gli intellettuali europei dell'epoca, che vedono diffondersi anche in queste 'nuove' terre l'urbanizzazione e numerosi distretti carboniferi e siderurgici (Sartor 2009, 17-19). Non

Questo saggio trae origine dalle ricerche compiute in occasione della tesi di laurea magistrale *Arte argentina: dall'indipendenza al contemporaneo con suggestioni europee. Quattro artisti contemporanei nella Biennale di Venezia*. Relatore Nico Stringa, correlatore Stefania Portinari Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015/2016 e dalla partecipazione al convegno *Storie della Biennale di Biennale*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari (Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, Ca' Dolfin, 6-7 dicembre 2016).



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

Open access

Published 2019-12-18

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/019

305

si può scindere questa riflessione da un'ulteriore premessa: una stratificazione sociale e culturale dovuta agli anni delle conquiste ha interessato l'intero continente centro e sud americano, ma il fatto che l'Argentina sia stata colonizzata dalla Spagna ha ovviamente posto le basi per alcune caratteristiche etniche, sociali, culturali e di conseguenza artistiche che in seguito all'Indipendenza verranno vissute come una memoria collettiva contrastante. Da un lato è una storia di sottomissione, soprusi e massacri da cui si può evincere una struttura culturale comune tipica dell'America Latina; dall'altro emerge una volontà di allontanarsi da una conversione forzata per ritrovare un'identità individuale che trasmetta le reali origini di questi popoli (Basoalto 2008, 55-65). Nella rivendicazione di un'indipendenza globale - e non solo territoriale - l'arte assume un ruolo fondamentale, è concepita come la voce di uno spirito collettivo che brama la propria libertà. Ne è consapevole Enrico Crispolti che a tal proposito in *Arte argentina dalla indipendenza ad oggi. 1810-1987* scrive:

il raggiungimento di una propria identità essendo non soltanto la maggiore soddisfazione esistenziale per chi faccia arte, e che proprio anzi nel fare arte trova l'occasione per raggiungere più agevolmente rispetto ad altri uomini tale necessario quanto disagevole traguardo d'identità. (Crispolti 1987, 11)

Mentre il Sud e il Centro America vivevano le conseguenze di una multiculturalità che ora non era più imposta da altri, gli intellettuali europei salpavano numerosi verso il Nuovo Mondo, motivati da spedizioni scientifiche o semplice curiosità, lasciando memorie su carta o su tela delle loro esperienze. Alcuni artisti si stabilivano definitivamente aprendo atelier o insegnando nelle scuole, portando la tradizione del modello europeo e delle Accademie di Belle Arti: è il caso di moltissimi italiani, come quello del pittore Ignazio Manzoni, che aprì uno studio a Buenos Aires e seppe coniugare i generi in voga nel momento (pittura storica, religiosa e nature morte) con i costumi argentini (Ribera 1987, 14). Fra i suoi allievi si ricorda Cándido Lopez, protagonista di uno slancio artistico di modernità che si avvicina ad Henri Rousseau, dovuto anche ad esperienze militari che deciderà di raccontare in una cinquantina di vedute sulla vita nei campi di battaglia e negli accampamenti (Sartor 2009, 17-23, 49-50).

Gli italiani furono molto presenti come professori anche durante la nascita delle prime scuole di Belle Arti: nel 1877 la *Sociedad Estímulo Bellas Artes*, l'anno dopo la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, nel 1895 il *Museo Nacional de Bellas Artes* sancivano la confluenza di una forte componente di provenienza italiana in Argentina. Agli studenti inoltre, grazie ad appositi premi, veniva offerta la possibilità di viaggiare in Europa e essere testimoni della modernità artistica, contribuendo allo scambio di canoni e alla contaminazione della di-

sciplina. Gli allievi che si formavano con questi maestri erano fautori di una nuova arte sudamericana: Carlos Morel ad esempio studiò con il maestro italiano Pietro Caccianiga, dedicandosi a pittura e litografia e ritraendo aspetti rilevanti della società argentina, assieme a elementi folcloristici, quali gauchos o militari, ritratti della borghesia, corse di cavalli, cacce agli struzzi, rodei... (Sartor 2009, 17-30).

Afferma a tal proposito Ernesto Sábato:

gli intellettuali che guidarono la nazione dell'ultimo trentennio del diciannovesimo secolo [...] popolarono le nostre terre di immigrati da quell'Europa che costituiva il paradigma della filosofia, della scienza e della tecnica. [...] Ne consegue che quella che oggi possiamo chiamare la Nuova Argentina è stata fatta con sangue e spirito europei. (Sábato 1987, 6-7)

L'Argentina più d'ogni altra nazione latino-americana saprà assorbire con entusiasmo la pratica artistica europea, italiana in *primer orden*, anche in parte per l'assenza di arte indigena in questo Paese. Questa terra così generosa fu la patria di artisti portatori di una nuova visione di matrice italiana, con un certo qual raffinato aggiornamento in campo artistico, sebbene legato ancora a una tradizione ottocentesca e seppur mantenendo una pluralità di linguaggio: dal paesaggismo all'impressionismo al puntinismo (con autori come Walter de Navazio), dai Macchiaioli al post-impressionismo al simbolismo (con Faustino Brughetti), dalla vitalità della scuola fiorentina (come nel caso di Benito Quinquela Martín) al divisionismo italiano (in Pio Collivadino) (Sartor 2009, 63-4). Faustino Brughetti ad esempio si trasferì in Italia nel 1896, rimanendo affascinato dalla «luce e la vita» di questa nazione, entrando in contatto con intellettuali quali Mario Puccini e Giacomo Balla, che lo definì «un artista dal dolore umanizzato» (Brughetti 1946, 11-14).

Nascono forti connessioni da entrambe le sponde, un laccio invisibile che traccia una parentela artistica indissolubile.

La presenza argentina alla Biennale d'arte di Venezia inizia nel 1901 con l'artista Pio Collivadino, come evidenzia lo stesso catalogo della rassegna:

nacque nel '69 a Buenos Aires nell'Argentina e dimora a Roma, dove compì i suoi studi presso l'Accademia di Belle Arti. È la prima volta che espone, ed il suo lavoro è una incoraggiante promessa. (Biennale 4 1901, 50)

Il suo dipinto *Vita onesta* (1901) fu acquisito dalla Galleria Marangoni di Udine e è attualmente ancora parte della collezione del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di quella città.

Nel 1901 l'Argentina e il Brasile erano considerati i Paesi più significativi dell'America Latina per quanto concerneva il campo dell'edu-

cazione e della cultura: la partecipazione alla Biennale era dunque il primo sintomo di un riconoscimento considerevole (cf. Biennale 48 1999, 2). Un'altra partecipazione nel 1903 vede il ritorno di Pio Collivadino con *Ora di Pranzo* (1903) nella Sala K (Biennale 5 1903, 67).

Nonostante l'Argentina non possedesse ancora un proprio Padiglione come altri Paesi, il panorama artistico argentino veniva sorvegliato assiduamente: da ricordare un evento rilevante nel 1922, quando nella sala 20 fu allestita una «Mostra degli Artisti Argentini» composta da venticinque dipinti di Antonio Alice (*Formiche umane*), Jorge Bermudez (*Ritratto di signora*), Francesco Bernareggi (*Sole d'aprile*), Italo Botti (*Tranquillità del mezzogiorno*), Alessandro Bustillo (*Autoritratto*), Guillermo Butler Fray (*Serenità*), Ceferino Carnacini (*Pomeriggio piovoso*), Emanuele G. Castilla (*Piazza di Anacapri*), Emilio Centurion (*Misia Mariquita*), Tito Cittadini (*Primo verde*), Pio Collivadino (*Elevatori di grano*), Luis Adolfo Cordiviola (*Capra*), Cupertino Del Campo (*Il giardino degli aranci*), Fernando Fader (*Fine d'Inverno*), Rodolfo Franco (*Primi giorni d'Inverno*), Alfredo Guido (*Ritratto del Pittore Vena*), Hector Nava (*Il carrettiere*), Americo Panozzi (*Chiaro di Luna*), Adan Luis Pedemonte (*Peri cordovesi*), Octavio Pinto (*Giardino del Heredero*), Enrique Prins (*Giardino*), Cesáreo Bernaldo De Quirós (*El embrujador*), Carlos Pablo Ripamonte (*Domino*), Valentin Thibon de Libian (*Camerino*), Angel Domingo Vena (*Biche*); e cinque sculture di Alberto Lagos (*Ansietà*), Gonzalo Leguizamón Pondal (*Hyalis*), Agustín Riganelli (*Maschera Faunesca e Il poeta Bufano*), César Antonio Sforza (*Bambina*) (Biennale 13 1922, 74-6).

Negli anni Trenta è di particolare rilevanza la presenza di Lucio Fontana, un esempio perfetto dello scambio artistico fra Argentina e Italia: nato a Rosario in Argentina da genitori italiani, alternerà soggiorni nell'una e nell'altra patria, in una continua ricerca di sperimentazione artistica. Nel 1930 Fontana partecipa alla XVII Biennale di Venezia, presentando i due bronzi *Eva* (1928) nella sala 15 e *Vittoria fascista* (1929) nel Giardino (Biennale 17 1930, 73, 148).

Dopo vari anni di assenza dalla kermesse veneziana, l'Argentina ritorna nel 1950 con Ernesto Scotti, scelto dal commissario di allora Riccardo Nino García Moritán, e le cui ventinove tele sono considerate di una «purezza di aggressiva semplicità» (Biennale 25 1950, 261-2).

Nel 1952 in sala XXXIII vengono esposti quindici dipinti e sette sculture dei più importanti artisti argentini del momento, fra cui Juan Del Prete con *Astrazione* (1932), di origini italiane e considerato il primo artista latinoamericano a uscire dall'ambito figurativo con tendenze astratte; Raul Soldi - che studierà all'Accademia di Brera a Milano e esporrà molte volte in Italia - con la sua opera *Sarita* (1947); Miguel Carlos Victorica, che durante un viaggio a Venezia scoprì il fascino della pittura del Cinquecento, in particolare quella di Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Veronese, la cui ispirazione influenza il suo dipinto *El collar de Venecia* (1914); Pablo Curatella Manes, noto per essere

stato uno dei primi scultori in Argentina ad adottare nuove istanze plastiche moderne, da cui la sua opera *El pajarito* (1952) (Biennale 26 1952, 185-9).¹

Durante l'edizione del 1956, Miguel Ocampo, commissario dell'allora Padiglione Argentina, sottolinea una consapevolezza ormai nazionale e necessaria dei legami artistici fra i due Paesi, seppur con una multiforme espressione di cui fanno uso gli artisti del momento.

Potrà darsi che più tardi [...] si darà la possibilità di scoprire i caratteri specifici di una espressione artistica nazionale, e tutto ciò sarà allora un frutto che verrà ad aggiungersi, poichè - come del resto è nell'ordine logico - l'artista non dirige mai di sua volontà la propria ricerca artistica nell'ambito di uno stile, ma soltanto in quello della propria espressione. (Biennale 28 1956, 309)

La Sala LXV ospita i dipinti di Manuel Alvarez, Victor Chab, Santiago Cogorno, Armando A. Coppola, Ernesto Farina, José Antonio Fernández Muro, Leonidas Gambartes, Jadwiga Alicia Giangrande, Sarah Grilo, Oscar Herrero Miranda, Alfredo Hlito, Victor Magariños, Francisco Maranca, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Ana M. Payró, Leopoldo Pedro Presas, Raul Russo, Ideal Sanchez, Luis Seoane, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Carlos Enrique Uriarte, Leonor Vassena. Gli scultori presenti sono: José Alonso, Libero Badii, Martín Blaszkó, Carlisky, Noemi Gerstein, Gyula Kosice (Biennale 28 1956, 311-15).

Fra le altre edizioni, nella XXIX del 1958 Lucio Fontana avrà assegnata una sala personale in cui presenta, in una mostra antologica di ben ventisette opere, le sue più recenti produzioni: *Gessi*, *Barocchi*, *Inchiodati* e le sculture spaziali, realizzate fra il 1931 e il 1958. (Biennale 29 1958, 21-2). Lo presenta così Guido Ballo nel catalogo di quell'anno:

Estrosa urgenza di rompere ogni schema precostituito, felicità di sperimentare, bisogno di avventurarsi oltre: sempre con un candido, rinnovato stupore poetico che riscatta nell'animo la prestigiosa abilità delle mani. È questo Lucio Fontana. (Biennale 29 1958, 19)

Nella Sala LI di quell'anno, il commissario del Padiglione Argentina Miguel Ocampo sceglierà come rappresentanti Juan Batle Planas, Juan Del Prete e Raquel Forner (Biennale 29 1958, 172-3).

Nel 1966, in occasione della XXXIII edizione, Lucio Fontana è premiato con il Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italia-

¹ Gli artisti presenti oltre a quelli citati sono: Roberto Azzoni, Eugenio Daneri, Cesareo Bernaldo de Quiros, Roberto Rossi, Lino Eneas Spilimbergo, Francisco Vidal per la sezione pittura; per la scultura gli artisti Carlos de La Carcova, José Fioravanti, Vicente Puig, Antonio Sassone, Antonio Sibellino, Ernesto Soto Avendaño.

no. Il suo nome è accanto ad artisti quali Alberto Burri, Michelangelo Pistoletto, Renato Guttuso, Agostino Bonalumi, nella sezione *Artisti Italiani Invitati*: la Sala XXVI a lui dedicata è il risultato di un allestimento ideato da Carlo Scarpa, in cui l'artista considera «la pittura - la tradizionale pittura da cavalletto - o la tradizionale statua-monumento - come alcunché di decisamente tramontato o in via di tramontare» e rende la sua volontà artistica

a dimostrare che lo spazio è anche dietro e intorno e non solo davanti al dipinto, che il dipinto deve essere un "tutto spaziale", una configurazione di forze, di momenti, di processi, piuttosto che una struttura chiusa ed opaca, immobile e definitiva. (Biennale 33 1966, 43)

L'Argentina quell'anno poteva vantare un'altra presenza significativa con Julio Le Parc, collocato nelle sale LXVII e LXVIII. Fondatore del *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)*, le sue creazioni cinetico-ottiche aspiravano ad un contatto con l'osservatore e ad una sua partecipazione attiva. A rafforzare l'importanza di tale presenza, Le Parc verrà premiato con il riconoscimento del Gran Premio (Biennale 33 1966, 121-2).

Gli anni Sessanta per il continente sudamericano sono particolarmente fervidi, sia dal punto di vista culturale che per il dibattito politico l'arte diviene spesso mezzo di espressione di dramma sociale e oppressione, come nel caso dell'Argentina (Marzona 2006, 24). Dal 1930 il Paese infatti è vittima di un'alternanza di colpi di stato e di governi militari, che sarebbe perdurata fino agli anni Ottanta. Dal 1966 un *golpe* porta al potere le truppe militari e solo presidenti appoggiati dall'esercito; solo nel 1973, dopo dieci anni, in Argentina si svolgono finalmente le elezioni generali con la vittoria del comunista Juan Domingo Perón, che muore però l'anno dopo. Gli succedette la moglie Isabel Martínez de Perón, a causa della quale ci furono pesanti repressioni degli oppositori politici. Nel 1974 un golpe militare filostatunitense rovesciava la presidentessa in favore del generale Jorge Rafael Videla, dando luogo ad una pagina nera nella storia della nazione: atti illeciti di terrorismo di stato perpetrati dal governo militare anticomunista causeranno la morte di più di 40.000 persone, i cosiddetti *desaparecidos* (Di Tella, 79-104). In questo clima di proibizionismo e censura gli artisti scelgono palchi internazionali per rivelare la loro voce (Carpani, Di Genova 1966).

Delle presenze degli artisti argentini alla Biennale negli anni Sessanta è dunque particolarmente emblematica l'azione performativa di Nicolás Garcia Uriburu nel 1968, che decide di evadere i confini fisici della Biennale colorando di verde fluorescente le acque del Canal Grande, come testimonia infatti il critico Pierre Restany:

nel 1968, nella Biennale di Venezia, in pieno disordine contestatario, la poesia recuperò tutti i propri diritti per alcune ore: con un liquido biologicamente innocuo e utilizzato dalle Marine in tutto il mondo per identificare le imbarcazioni nell'acqua, Uriburu aveva colorato di un verde elettrico e fluorescente le acque del Canal Grande. La corrente verde della metamorfosi aveva dissipato per alcuni istanti gli spessi miasmi demagogici della giungla dei Giardini. Uriburu era riuscito in un *golpe* maestro, una splendida dimostrazione di igiene morale dell'arte. (Restany 2001)

Dal 1972 la presenza argentina è stata inclusa nel Padiglione dell'America Latina, che si trovava nello spazio dei Giardini di Sant'Elena: in quella data infatti la Biennale di Venezia invita l'Istituto Italo-Latino Americano (IILA) a formare quel Padiglione, per includervi gli artisti di Perù, Cuba e Cile. Per l'occasione Federico Brook, artista argentino che dal 1956 risiede a Roma, viene nominato commissario del Padiglione e segretario culturale. Da allora l'Argentina si è vista rappresentare, oltre che da eventuali singole partecipazioni di artisti volute nella mostra generale dai curatori delle Biennali, anche all'interno del Padiglione dell'America Latina (cf. IILA 2009, 9).

Gli anni Ottanta vedono l'Argentina in grave difficoltà economica ma nel 1983, dopo la caduta della dura dittatura che dal 1976 ha represso con ferocia ogni libertà, avviene almeno il ripristino della democrazia (1983). La Transavanguardia italiana di Achille Bonito Oliva e il generale ritorno alla pittura nel sistema dell'arte internazionale vengono recepiti con clamore e si assiste a una evoluzione nei soggetti e nei canoni anche nell'arte argentina. La pittura diventa il supporto privilegiato con cui descrivere il dolore per il recente passato e la speranza per l'inizio di una nuova era (Glusberg 1986, 122). L'anno seguente alla liberazione, nel 1984, l'Argentina viene rappresentata da Antonio Seguí con una serie di dieci dipinti che raffigurano la tumultuosa vita urbana, in maniera caricaturale e umoristica (Biennale 41 1984, 82).

Gli anni Novanta vedranno un gran numero di artisti argentini riconosciuti ufficialmente dal panorama internazionale. Persistono le tematiche socio-politiche: terminata la dittatura i governi di destra e di sinistra che si sono succeduti hanno lasciato debiti incolmabili che tutt'oggi gravano sulla nazione e non permettono una risalita economica. Molti artisti continuano a denunciare questa situazione attraverso l'arte, come Oscar Ruben Bony, presente alla Biennale del 1999 con l'opera *Broadcasting News*, che - come gran parte della sua produzione dagli anni Novanta in poi - consiste in un polittico fotografico composto da cinque parti, attraversato da spari di pistola inferti dall'artista stesso, in riferimento alle tematiche di violenza e morte. Bony era noto al pubblico della Biennale già per la performance *El limite*, compiuta nel 1995, in cui una gondola trasportava una bara e una donna dipinta di bianco che allattava un bambino (Alonso 2011, 20-1).

Un'altra artista significativa che alla Biennale ha dimostrato di voler trascendere le percezioni reali e virtuali è stata Marcela Cernadas, alla 50esima edizione del 2003 curata di Francesco Bonami e Daniel Birnbaum, incentrata sulla dinamica evocativa dell'opera d'arte con il titolo *Ritardi e Rivoluzioni*. Cernadas, come già altri prima di lei - Nicolás García Urriburu e Oscar Bony per esempio - nell'opera *Il gioco del mondo* desidera superare i confini fisici della Biennale ampliando la portata della ricezione e trasmissione artistica all'intera città di Venezia. Ispirandosi al romanzo *Rayuela* (1963) dello scrittore Julio Cortázar, al di fuori dei Giardini della Biennale viene concepita un'installazione *site specific* realizzata con lastre di legno e resina bianca specchiante che fanno da base a numeri e lettere in acciaio inossidabile, mentre una seconda parte dell'opera prevede una serie di performance eseguite da un gruppo di partecipanti che hanno disegnato 'mondi' tramite gessetti colorati perché, come scrive l'autore

Il gioco del mondo si fa con una pietruzza che si deve spingere con la punta del piede. Ingredienti: un marciapiedi, una pietruzza, una scarpa e un bel disegno con il gesso, preferibilmente colorato. In alto è il Cielo, sotto la Terra. (Cortázar 1963)

Come ultimo spunto di riflessione, nelle università veneziane si tenevano delle letture di brani tratti dal romanzo di Cortázar.

L'opera-itinerario, come è definita dall'artista, diventa un'opera-gioco a cui tutti possono accedere tramite 'mappe' distribuite alla Biennale; la Cernadas è riuscita così nell'obiettivo di eliminare le distanze fra osservatore e opera d'arte, coinvolgendolo attivamente in un vero e proprio gioco, seguendo le regole e ottenendo il premio finale. Ogni partecipante ha ricevuto, alla fine di ogni episodio, una perla/biglia di vetro di Murano a testimonianza della sua partecipazione come coautore dell'opera. Solo chi ha completato l'intera collezione di perle però ha potuto ricevere il premio finale e visitare l'Osservatorio Meteorologico del Seminario Patriarcale della Basilica della Salute, godendo di una veduta privilegiata della città e della Laguna di Venezia.

Tra le presenze argentine alla Biennale spicca anche quella di Carolina Raquel Antich, da tempo residente a Venezia, che è stata finalista del Premio per la Giovane Arte Italiana nel Padiglione Venezia nel 2005, in occasione della 51. Biennale. Per l'occasione ha esposto cinque dipinti: *Galvani*, *I Malandrini*, *Noia*, 1×7 , *I figli di Robert Kennedy* e una animazione, *Tamburino di 3'*, insieme a Manfredi Beninati, Lara Favaretto e Loris Cecchini. Le opere di Raquel Antich prendono forma da pennellate docili e delicati colori pastello. I protagonisti, uno o più bambini, sembrano esistere in un mondo distante dal nostro, forse memori di un ricordo o di una esperienza vissuta. Carolina Raquel Antich rappresenta i suoi personaggi attraverso



Figura 2 Marcela Cernadas, *Il gioco del mondo* (2017),
performance alla Biennale di Venezia 2017
(foto: Michele Lamanna)



Figure 3 Studio di Carolina Raquel Antich, Venezia 2019 (foto: Augusto Maurandi)

un utilizzo sapiente della linea: con raffinata bravura include nell'essenziale di una posa, l'abitudine di un atteggiamento, la semplicità mai ostentata di un contegno. I suoi soggetti appartengono a una stirpe eletta che abita luoghi chimerici da calpestare e in cui scomparire, mantenendo intatto lo stupore e la malinconia, in disegni di intenso lirismo (Paltenghi Malacrida 2015, s.p.; Colombo, Morano 2005, 38-9; Portinari 2010).

In tema di riconoscimenti importanti occorre citare León Ferrari, artista concettuale e attivista politico. Radicale figura dell'avanguardia di Buenos Aires dagli anni Sessanta, fu subito riconosciuto per l'impronta provocatoria: alla Biennale del 2007 è stata esposta un'opera significativa che l'artista aveva creato nel 1965 per l'Istituto Di Tella a Buenos Aires, ma per la quale fu ferocemente attaccato dalla critica e dalla stampa, un episodio che portò all'impossibilità di esporla perché il curatore della mostra e critico Jorge Romero Brest temeva di offendere la sensibilità religiosa di un Paese fortemente cattolico (Alonso 2011, 23-4). L'opera *La civilización occidental y Cristiana* consiste in un Cristo posto nella posa della croce in-

chiodato però a un aereo militare statunitense di quelli impiegati al tempo nella guerra in Vietnam: un'opera definita da Andrea Giunta un'«immagine-manifesto» che combina icone di guerra e religione in maniera provocatoria. Con l'intento di scagliarsi contro l'ipocrisia dei valori cristiani, Ferrari aveva creato un confronto/scontro fra la cronaca, la storia e la storia dell'arte (Giunta 2006, 376).

Nel 2007 l'artista, oramai ottantaseienne, vince il Leone d'Oro per la forza comunicativa con cui riecheggia l'oltraggio e il terrore della storia presente e passata (Biennale 52 2007, 94). Le sue parole chiariscono più d'ogni altro ciò che ha mosso la sua pratica artistica:

Tutto ciò che chiedo all'arte è che mi aiuti a dire quello che penso con la maggior chiarezza possibile, a inventare i segni visivi che mi permettano di condannare le barbarie dell'Occidente nel modo più efficace. (Ferrari 2007)

Nel 2011, a dimostrazione della presa d'atto della necessità di possedere un luogo rappresentativo, viene siglato un accordo che assegna per ventidue anni uno spazio, chiamato Padiglione Argentina, nelle Sale d'Armi dell'Arsenale veneziano. La nazione in quell'anno espone inoltre a Ca' Giustinian la mostra *Memoria y libertad en el arte argentino del siglo XX*, che intende porsi come una testimonianza che rende omaggio alla Biennale di Venezia e alla partecipazione dell'Argentina a questa manifestazione (Alonso 2011, 5-6). Esauriente è l'affermazione di Magdalena Faillace nel prologo del catalogo:

l'apertura alla modernità, alla creatività e all'innovazione, il ruolo dell'immigrazione italiana nella costruzione dell'industria nazionale argentina e il permanente dialogo d'interscambio transoceanico tra artisti ed intellettuali, è la base dell'antica amicizia tra Italia e Argentina. (Alonso 2011, prologo)

La situazione storico-politica di quel Paese è spesso evocata nelle opere dei suoi artisti, come nel 2013 quando Nicola Costantino, un'artista accolta dalla critica in maniera spesso controversa a causa della forte componente provocatoria delle sue creazioni, ha presentato *Rapsodia Inconclusa* che consta di quattro installazioni tramite cui viene evocata l'eroina politica Eva Perón, detta Evita, sposa del presidente Juan Domingo Perón e morta a soli 33 anni. *Eva. Los sueños* è una videoinstallazione in cui Costantino, travestita nei panni da Evita, si aggira come una figura spettrale all'interno di una abitazione. *Eva. El espejo* propone la vista di quella che potrebbe essere la camera da letto della protagonista, che osserviamo riflessa negli specchi. *Eva. La fuerza* è una scultura in ferro che si muove tramite un motore e rappresenta il busto di Eva Perón, ricordando una diceria popolare che raccontava come poco prima di morire, volendo sa-

lutare il popolo ma sentendosi mancare nelle forze, si fosse fatta costruire una macchina per essere sorretta. L'ultima installazione, *Eva. La lluvia*, è un tavolo chirurgico su cui è posto un cumulo di gocce di ghiaccio che sciogliendosi evocano una pioggia di lacrime, simbolo della disperazione di molti argentini dopo la scomparsa di Evita.

L'opera nasce con l'intento di celebrare quella figura in forma romantica, oltrepassando lo stereotipo storico-politico in favore di quello umano ed emotivo (Biennale 55 2013, 12-13). L'artista però ha subito un'interferenza dall'intervento del governo argentino: la presidentessa Cristina Kirchner l'ha costretta a modificare il titolo originale in «Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea». L'idea di liberare l'immagine di Evita da un ruolo veicolato anche con eccessi dai mass media è stata usata come mezzo di propaganda governativa, diventando il simbolo di uno dei più grandi problemi della nazione: un proibizionismo politico che non lascia via d'uscita.

Un'altra esperienza importante è stata quella presentata alla 57. Biennale di Venezia del 2017 da Claudia Fontes, applaudita da critica e pubblico, configurandosi come una delle opere che più ha lasciato il segno. *El problema del caballo*, posta nelle Sali d'Armi dell'Arsenale, è un'installazione colossale composta da tre sculture: un cavallo di cinque metri d'altezza, una ragazza e un ragazzo a grandezza naturale, e quattrocento rocce di polvere di marmo, le cui ombre si stagliavano sulla parete, disegnando la parvenza di un cavallo. La scena - che lasciava esterrefatti i visitatori - si ispirava alle icone culturali del XIX secolo, in particolare al dipinto *La vuelta del malón* (1892) di Ángel della Valle, considerato fondamentale per l'identità culturale argentina, da cui erano stati estrapolati i due personaggi secondari (la donna e il cavallo), rendendoli qui invece i veri protagonisti. L'opera evocava la conquista dell'America, mettendo in discussione il ruolo dell'eroe in favore invece dell'animale (Biennale 57 2017).

L'edizione del 2019 ha visto la novità di una selezione condotta in base a un bando pubblico emanato dalla *Cansillería Argentina* che ha determinato i protagonisti del Padiglione Argentina alla 58. Biennale d'Arte di Venezia. Per la prima volta nella storia della Nazione e della sua partecipazione alla manifestazione, la *Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto* ha indetto un concorso con lo scopo di «dare trasparenza e carattere federale alla convocazione» le cui proposte curatoriali sono state vagliate da una commissione. La giuria che ha selezionato il progetto vincente era presieduta dall'Ambasciatore Sergio Baur e composta dal Direttore del Museo Nacional de Bellas Artes, Andrés Duprat, Laura Malosetti Costa dell'Academia Nacional Bellas Artes, l'artista Jorge Macchi e dal Consejo Asesor Ad Honorem de la Dirección de Asuntos Culturales (Teresa Anchorena, Eleonora Jaureguiberry, Adriana Rosenberg, Mauro Herlitzka, Esteban Tedesco).

Bibliografia

- Alonso, Rodrigo (a cura di) (2011). *Memoria y libertad en el arte argentino del siglo XX = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Giustinian, 3 giugno-27 novembre 2011). Buenos Aires: Ministerios de relaciones exteriores, comercio internacional y culto.
- Basoalto, Manuel (2008). «Colores para una poética de America Latina». Malacchini, Mariano (ed.), *Ojo Latino. La mirada de un continente*. Milano: Skira.
- Brughetti, Romualdo (1946). *Veinte expresiones de arte humanista*. Buenos Aires: Imprenta Lopez.
- Carpani, Di Genova (1966). *Ricardo Carpani*. Roma: Due mondi galleria d'arte internazionale.
- Colombo, Paolo; Pignatti Morano, Monica (a cura di) (2005). *Premio per la giovane arte italiana 2004-2005. Manfredi Beninati, Lara Favaretto, Loris Cecchini, Carolina Raquel Antich = Catalogo della mostra* (Venezia, Padiglione Venezia Biennale d'Arte, 2005). Venezia: Mondadori Electa.
- Crispolti, Enrico (1987). «Il posto dell'Argentina». Malacchini 1987.
- Ribera, Adolfo Luis (1987). «Primo Periodo (1810-1910)». Malacchini 1987, 14.
- Sábato, Ernesto (1987). «Introduzione». Malacchini 1987, 6-7.
- Dorfles, Gillo (1966). «Lucio Fontana». Biennale 33 1966.
- Di Tella, Andrés (1999). «Il posto dell'Argentina». Devoto, Fernando; Madero Marta (eds), *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. 3 vols. Buenos Aires: Taurus.
- Istituto Italo-Latino Americano (2009). *Mundus novus: Arte contemporaneo de América Latina = Catalogo della mostra* (Venezia, giugno-novembre 2009). Roma: Istituto Latino Americano.
- Giunta, Andrea (ed.) (2006). *Leon Ferrari: retrospectiva. Obras 1954-2006 = Catalogo della mostra* (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, novembre 2004-gennaio 2005; São Paulo, Pinacoteca do Estado, ottobre 2006-novembre 2006). São Paulo: Cosac Naify.
- Glusberg, Jorge (1986). *Art in Argentina*. Milano: Giancarlo Politi.
- Malacchini, Mariano (a cura di) (1987). *Arte argentina dalla indipendenza ad oggi: 1810-1987 = Catalogo della mostra*. Roma: ILLA.
- Marzona, Daniel (2006). *Arte concettuale*. S.l.: Taschen.
- Paltenghi Malacrida, Barbara (a cura di) (2015). *Controcorrente = Catalogo della mostra* (Lugano, Galleria Doppia V, 2015). S.l.: Galleria Doppia V.
- Portinari, Stefania (a cura di) (2010). *Carolina Raquel Antich. Capricci = Catalogo della mostra* (AB23, Vicenza). Vicenza: Comune di Vicenza.
- Restany, Pierre (2001). *Uriburu - Utopia del Sur*. S.l.: Fundación Nicolás García Uriburu.
- Sartor, Mario (2003). *Arte Latinoamericana contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*. Milano: Jaka Book.