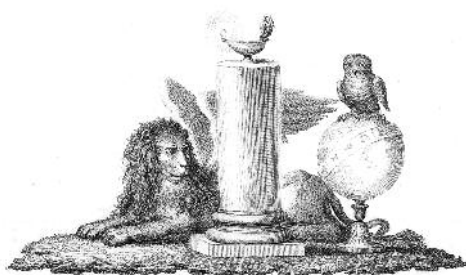


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/1 (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Elisa Prete

SPAZI ESPOSITIVI E GALLERIE D'ARTE CONTEMPORANEA A VENEZIA:
GLI ANNI SESSANTA E LE NUOVE AVANGUARDIE

Nel corso degli anni sessanta Venezia si conferma, al pari di altri capoluoghi nazionali, centro ricettivo e dinamico nei processi evolutivi che caratterizzano tanto le nuove correnti artistiche quanto la scena espositiva e il mercato dell'arte. La ricchezza delle iniziative presentate, sul piano pubblico e privato, è notevole (seppure, forse, non pienamente colta al tempo) e costituisce per gli artisti locali un fertile momento di confronto e aggiornamento con le ricerche attive in Italia e all'estero. In questo senso l'azione delle gallerie private – specchio di un tessuto sociale in fermento, che trova riscontro nella loro moltiplicazione, nel loro corso e nella loro durata – si rivela fondamentale: seppure talvolta soggette a mode transitorie o, al contrario, saldamente aggrappate alla tradizione, in molti casi esse svolgono un ruolo informativo insostituibile, che si accosta e talvolta supplisce al programma delle stesse istituzioni pubbliche¹.

Il volgere del decennio segna il superamento non solo della cosiddetta tradizione lagunare, ma anche delle avanguardie sviluppatesi

¹ Sul contesto storico-artistico di Venezia negli anni sessanta, si vedano: *Proiezioni. Arte nel Veneto: '70-'80. Saggio di materiali visivi*, catalogo della mostra (Venezia, galleria Bevilacqua La Masa, galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), Venezia, Tipografia Commerciale, 1982; *Cronaca 1947-1967*, a cura di Toni Toniato, catalogo della mostra (Venezia, galleria Bevilacqua La Masa), Venezia, Tipografia Commerciale, 1984; DINO MARANGON, *Le Venezie*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2*, a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1993; ENRICO CRISPOLTI, *Artisti e tendenze degli anni Sessanta*, in *Modernità allo specchio: Arte a Venezia, 1860-1960*, a cura di Carlo Toniato, Venezia, Supernova, 1995; *Venezia '50-'60: l'officina del contemporaneo*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Fortuny), Milano, Charta, 1997; NICO STRINGA, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Milano, Electa, 2007; *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, a cura di Nico Stringa, catalogo della mostra (Treviso, Ca' dei Carraresi), Venezia, Marsilio, 2006; GIOVANNI BIANCHI, *Gallerie, mercato, collezionismo. Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Milano, Electa, 2008; *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta*, a cura di Nico Stringa, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian dei Vescovi), Treviso, Canova, 2008. Sulle tendenze espositive nell'ambito privato, si vedano in particolare gli interventi di Alessia Castellani (cfr. n. 15).

in ambito locale nel secondo dopoguerra, il Fronte Nuovo delle Arti e lo Spazialismo: le nuove generazioni infatti si rivolgono in prima istanza ai linguaggi e alle correnti internazionali portati in città, con maggiore tempestività rispetto al passato, dalla Biennale e dalle mostre del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di palazzo Grassi – cui si affianca la presenza stabile di una collezione privata d'eccezione (anche se sostanzialmente limitata, dal punto di vista cronologico, alla prima metà del secolo) come quella di Peggy Guggenheim. Il dibattito, dai toni spesso polemici, che ancora assilla parte della critica locale attorno alla difesa della tradizione figurativa a scapito dell'arte astratta, è ampiamente sorpassato nei primi anni del decennio: le edizioni della Biennale d'Arte scandiscono in questo senso il passaggio da un'ormai doverosa accettazione dell'informale (1960) al nuovo scandalo provocato dalla Pop art (1964), seguito dall'arte cinetica e programmata (1966), dal concettuale e dalle nuove tecnologie di comunicazione. La portata dell'istituzione, il suo richiamo internazionale, la sua funzione di aggiornamento (per la quale non va dimenticata l'importante funzione svolta dall'Archivio storico delle Arti Contemporanee della Biennale)², è determinante per la presentazione e l'eventuale affermazione dei nuovi protagonisti della scena artistica contemporanea, cui si associa il soggiorno in città di critici, collezionisti e galleristi di ogni provenienza³. Nella seconda metà del decennio, le contraddizioni interne legate alla necessità, continuamente rinviata, di un rinnovo dello statuto, confluiscono nella contestazione studentesca che investe l'edizione del 1968: studenti, artisti e intellettuali d'Italia ed Europa accorrono a Venezia per manifestare contro l'apertura della Biennale, considerata obiettivo "esemplare" della cultura borghese da abbattere, mentre alcuni artisti espositori aderiscono alla protesta coprendo o volgendo alla parete le loro opere. Il tumulto annunciato per il 22 giugno, data della vernice della manifestazione,

² Aperto agli artisti e agli studiosi d'arte, con la direzione di Umbro Apollonio l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale diventa un efficiente centro di studi e di documentazione dell'arte contemporanea; PAOLO RIZZI, *È il maggiore d'Europa l'archivio della Biennale*, «Il Gazzettino», 24 maggio 1967.

³ Per la storia e il ruolo svolto dalla Biennale nel contesto veneziano, rinvio alla tesi di dottorato di LAURA POLETTI, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, Università Ca' Foscari, Venezia 2011-2012.

arriva a coinvolgere ampie e diversificate sezioni del mondo dell'arte, compresa quella dei galleristi che sottoscrivono un documento di comune denuncia: per iniziativa del gallerista milanese Arturo Schwarz, un numero considerevole di gallerie italiane chiude la propria sede in segno di protesta contro il «clima di feroce repressione poliziesca in atto a Venezia»⁴.

Per l'ampiezza della prospettiva considerata, all'attività della Biennale si affianca – non senza entrare in competizione – il programma espositivo del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di palazzo Grassi, che tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta si concentra sul panorama artistico contemporaneo⁵. Costituito nel 1951 per iniziativa del conte Paolo Marinotti, il Centro è inizialmente limitato all'ambito della moda (la prima esposizione ha per oggetto *Il Costume nel tempo: momenti d'arte e di vita*), in cui tuttavia confluiscono proposte di carattere storico come l'importante mostra *Venezia viva* (1954). Negli anni seguenti, tuttavia, a prevalere è di fatto un'autonomia decisionale che conduce l'istituzione a prevaricare i confini precedentemente stabiliti e a estendere la propria indagine alla produzione artistica internazionale: a partire da *Vitalità nell'arte* (1959), il Centro diventa uno spazio “dinamico” per la presentazione delle nuove tendenze e ospita mostre di straordinaria importanza come *Dalla natura all'arte* (1960), *Arte e contemplazione* (1961), *Visione-Colore* (1963), *L'Hourloupe* e *Les Phénomènes di Jean Dubuffet* (1964), *Campo vitale* (1967). L'attività nel settore del contemporaneo riveste, negli intenti di Marinotti, un ruolo educativo nei confronti del pubblico: «noi abbiamo l'obbligo di formare un'epoca [...], ab-

⁴ ZENO BIROLI, *Biennale: i galleristi contro le violenze della polizia*, «L'Unità», 26 giugno 1968. Alla protesta aderiscono le gallerie De Foscherari (Bologna), Goethe (Bolzano), Hausammann (Cortina d'Ampezzo), La Steccata (Parma), Leone (Venezia); le sedi romane Arco d'Alibert, Grafica Romero, Il Segno, Malborough; le sedi milanesi Apollinaire, Naviglio, Milano, Salone dell'Annunciata, Schwarz, Studio Marconi, L'Agrifoglio, Pagani, 32, Delle Ore, Del Levante, Vismara, Solaria, De Nieuburg, Borgogna, Stendhal.

⁵ STEFANO COLLICELLI CAGOL, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, Padova, Il Poligrafo, 2008. Sul rapporto tra le due istituzioni si veda anche la *Convenzione* tra il Centro Internazionale delle Arti e del Costume e la Biennale Internazionale d'Arte, firmata dall'onorevole Giovanni Ponti e dall'avvocato di Giuseppe Segati (30 marzo 1951), riportata in ALESSIA CASTELLANI, *Venezia 1948-1968: Politiche espositive a Venezia tra pubblico e privato*, Appendice, Padova, CLEUP, 2006, pp. 233-234.

biamo il compito di far vedere, di riassumere, di animare dei precisi valori del nostro tempo; non di catalogare presenze o indicare meriti che solo il futuro, in genere, sa giustamente distribuire. Ecco perché a palazzo Grassi non si consacra nessuno: qui sono tutti “in marcia”. Palazzo Grassi non è un’espressione ufficiale di cultura, né un museo-mausoleo dove chi entra non esce più»⁶.

L’attenzione all’ambito artistico contemporaneo è favorita anche dalla presenza di istituzioni come il Centro Internazionale d’Arte e Cultura della Fondazione Giorgio Cini all’isola di San Giorgio (di cui si segnalano in particolare il IV e VI Corso di Alta Cultura, organizzati rispettivamente nel 1962 e 1964, che vertono sul rapporto tra arte e cultura contemporanea), nonché di insegnamenti universitari e accademici specifici, dall’Accademia di Belle Arti all’Ateneo di Architettura, dal Corso superiore di Disegno Industriale, attivato nel 1960⁷, all’Università Internazionale dell’Arte di Venezia, nata alla fine degli anni sessanta su progetto di Giuseppe Mazzariol e Ludovico Ragghianti⁸.

L’impegno di Mazzariol per la promozione dell’arte e dell’architettura contemporanea è importante anche in ambito istituzionale, in quanto direttore della Fondazione Querini Stampalia dal 1959 e insegnante presso l’Istituto Universitario di Architettura dal 1962⁹.

⁶ PAOLO MARINOTTI, *Spiegazione*, in *L’Hourloupe di Jean Dubuffet*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Grassi), Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume, 1964.

⁷ Tra gli insegnanti del Corso si ricordano: Franco Albini, Massimo Vignelli, Sergio Los, Paolo Torsello, Sergio Asti, Luigi Veronesi e i veneziani Luciano Gaspari, Anton Giulio Ambrosini, Mario De Luigi, Italo Zannier. Cfr. *La ricerca paziente. Corso superiore di Disegno Industriale di Venezia*, note di Marco Albini, Giulio Cittato, Giampaolo Palatini, Antonio Piva, Italo Zannier, Venezia 1972.

⁸ La nuova università, con sede a Venezia e Firenze, doveva costituire un luogo d’incontro fra artisti, professionisti e studenti, alternando seminari teorici a laboratori pratici e sperimentali. Presieduta dal Senatore Francesco Franceschini e sostenuta finanziariamente dal Ministero della Pubblica Istruzione e da altri enti locali, l’Università Internazionale dell’Arte è plasmata dalla personalità di Mazzariol e dalle sue conoscenze internazionali: «L’UIA per lui poteva essere l’occasione per un modo nuovo di insegnare lavorando intorno al progetto Venezia: un progetto ambientale, urbanistico, architettonico dove il “moderno” era lo strumento della conservazione», VINCENZO FONTANA, *L’Università Internazionale dell’Arte*, in *Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia*, cura di Chiara Bertola, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia), Milano, Electa, 1992.

⁹ *Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia*, a cura di Chiara Bertola, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia), Milano, Electa, 1992; *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di Manlio Brusatin, Wladimiro Dorigo e Giovanni Morelli, «Quaderni di Venezia Arti», n. 1, 1992.

In particolare, lo studioso si schiera, accanto ad Apollonio, a favore della difesa dell'arte programmata; grazie al suo intervento, nel dicembre 1963 la Fondazione Querini Stampalia ospita il secondo appuntamento di *Nuova Tendenza*, mostra internazionale ideata da Matko Meštrović, che aveva esordito a Zagabria presso la Galerie Suvremene Umjetnosti nel 1961¹⁰.

Impegnata sul fronte dell'arte contemporanea, ma dedita per statuto alla promozione della ricerca artistica giovanile locale, è la Fondazione Bevilacqua La Masa¹¹: attiva nell'organizzazione di mostre (personali e collettive, storiche e antologiche, oltre a ospitare la Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea), è diretta da un Presidente eletto dal Consiglio Comunale (incarico ricoperto da Diego Valeri tra il 1947 e il 1971), da un segretario, scelto fra i funzionari della Direzione delle Belle Arti del Comune (Giorgio Trentin, dal 1958 al 1981), da un Consiglio di Vigilanza, cui spetta la politica culturale della Fondazione, e da una Giuria di accettazione/selezione delle opere, composta da membri in parte nominati dal Consiglio di Vigilanza, in parte eletti dagli stessi artisti partecipanti. L'attività della Bevilacqua fornisce un importante "monitoraggio" delle ricerche artistiche intraprese dalle nuove generazioni: le collettive annuali, organizzate di norma nel mese di dicembre e riservate ad artisti che non avevano superato i 35 anni, rappresentano

¹⁰ *Nuova Tendenza 2*, a cura di Giuseppe Mazzariol, Giovanni Marangoni, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia), Venezia, Lombroso, 1963. L'esposizione, curata da Giuseppe Mazzariol e Giovanni Marangoni e realizzata in collaborazione con l'Istituto Superiore di Disegno Industriale di Venezia, presenta un panorama internazionale delle ricerche di singoli artisti e gruppi impegnati sul fronte dell'arte programmata (dall'Equipe 57, al Groupe de Recherche d'Art Visuel, ai Gruppi N e T); si veda inoltre GIUSEPPE MAZZARIOL, *Lo spazio dell'arte. Scritti critici 1954-1989*, a cura di Chiara Bertola, Marta Mazza, Margherita Petranzan, Treviso, Pagus, 1992. Questi orientamenti avevano già trovato spazio, nel luglio 1962, nella mostra itinerante *Arte Programmata*, curata da Bruno Munari e Giorgio Soavi e presentata da Umberto Eco, che in Italia coinvolge i negozi Olivetti di Venezia e Milano (spostandosi poi a Genova, Roma, Trieste e, all'estero, a Tokyo, Düsseldorf e New York).

¹¹ Per la storia della Fondazione, cfr. ENZO DI MARTINO, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Venezia, Marsilio, 1994 (I 1984); *Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999. Cent'anni di collettive*, a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia, Cicero, 1999; *Emblemi d'arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*, Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, galleria Bevilacqua La Masa), Milano, Electa, 1999; *Felicità Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, Venezia, Marsilio, 2005.

la prima selezione per i giovani, il primo “giudizio” ufficiale, che si correda di premi (come la possibilità di esporre nuovamente durante l’anno successivo, in collettive e personali) e della disponibilità di uno studio a palazzo Carminati. Almeno fino alla metà del decennio le scelte compiute dalla Fondazione indugiano nell’annosa contrapposizione tra schieramento astratto e figurativo, mostrando di accordare il proprio favore a quegli sviluppi di matrice postcubista ed espressionista che nei percorsi espositivi sembrano dominare in-contrastati rispetto alle modeste controproposte astratte¹². L’incapacità di comprendere, con il cambiamento dei tempi, la trasformazione delle istanze artistiche, è dimostrata anche da una modifica al bando di concorso del 1961, con la quale un settore della mostra viene destinato ad artisti non più “giovani” (ovvero che avevano superato i 35 anni d’età), partecipanti su invito diretto da parte della commissione: si suggerisce così, affiancando maestri ed esordienti, un ideale scambio “educativo” fra generazioni, linguaggi e “modelli” diversi. Alcuni procedimenti discutibili attirano in seguito aspre polemiche da parte degli artisti: nell’edizione del 1965, la premiazione di due pittori già trentacinquenni (Giorgio Rizzardi per la pittura e Saverio Rampin per l’incisione) e la simultanea esclusione dalla mostra di un gruppo di giovani conosciuti (Fullin, Pagnacco, Pittarello, Sartorelli, Scarpa, Toffolo, Battistin), conducono all’allestimento di una collettiva “Anti-Bevilacqua” presso la galleria Il Canale. Bisognerà attendere il 1966 (con la premiazione di Paolo Gioli), e soprattutto il 1967 (anno in cui vengono premiati *ex aequo* per la pittura Costalonga, Ovan, Perusini, Plessi e Usicco, per la scultura Armano, Sarto e Stevanato), per registrare segnali di apertura nella direzione della Pop art e dell’arte programmata. Come accade alla Biennale, la contestazione del 1968 interrompe l’attività espositiva della Bevilacqua, che riprenderà soltanto nel

¹² Nel 1959 è lo stesso Diego Valeri a dichiarare, nel discorso inaugurale della collettiva annuale, di accordare il proprio favore al figurativo; DIEGO VALERI, *Discorso tenuto alla cerimonia dell’inaugurazione della 47. Collettiva*, Archivio dell’Istituzione Bevilacqua La Masa, Venezia, serie Mostre collettive annuali, busta 15. Si ricordano i primi premi per la pittura assegnati fino alla metà del decennio: Giuseppe Gambino (1959), Cesco Magnolato-Vitale Petrus (1960), Carmelo Zotti (1961), Sergio Franzoi (1962), Vincenzo Eulisse-Danilo Orler (1963), Vittorio Basaglia (1964), Paolo Giordani-Oddino Guarnieri-Giorgio Rizzardi (1965).

1971; al rinnovo dello statuto si procede anche grazie al contributo dei sindacati degli artisti, unito a quello di libere associazioni come il RAV (Raggruppamento artisti veneziani, guidato dal critico Toni Toniato) e l'AGAV (Associazione giovani artisti veneziani)¹³.

I numerosi concorsi a premio organizzati da sedi pubbliche, gallerie private e perfino ristoranti (tra cui si possono ricordare i Premi Burano e Colomba, istituiti nell'immediato dopoguerra, i premi indetti dalla galleria del Cavallino, dalla San Vidal e dall'Ordine della Valigia, il Premio di Pittura Mestre e, infine, l'edizione unica del "Gran Premio Venezia"¹⁴) contribuiscono ad articolare maggiormente il panorama cittadino, pur rivolgendo la loro attenzione principalmente all'ambito e alla produzione locale.

In un contesto già significativamente articolato, l'attività delle gallerie private svolge un ruolo fondamentale nel promuovere le proposte avanzate dalle correnti d'avanguardia e nel cogliere i nuovi orientamenti della ricerca artistica internazionale¹⁵. Sebbene in molti casi le iniziative più "audaci" messe in pratica dalle gallerie non siano positivamente recepite dalla critica e dalla stampa locale, nell'arco del decennio il loro volume complessivo è notevole e, a posteriori, comparabile a realtà ur-

¹³ Documenti in VENEZIA, *Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa*, Mostre personali, collettive, periodiche, storiche e antologiche, 1967-1969, b. 20. Presieduto dall'artista Franco Costalonga e legato al critico Berto Morucchio, l'AGAV contestava in particolare la rappresentanza dei tre artisti ormai insediata da un triennio nel Comitato di Vigilanza (Abis, Borsato, Pizzinato).

¹⁴ Nelle intenzioni degli organizzatori il Gran Premio Venezia doveva collocarsi a metà strada tra la Biennale internazionale e le collettive locali della Fondazione Bevilacqua; cfr. UGO FASOLO, *Ragioni e scopi del Premio Venezia*, in *1° Biennale Nazionale d'arte contemporanea Gran Premio Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian), Venezia, s.n.t., 1959. L'esposizione, per la quale Virgilio Guidi aveva assunto il ruolo di Presidente del Comitato Organizzatore, accosta tendenze diverse e spesso di carattere divergente (dalle ricerche di ordine razionale di Biggi e Carrino, che nel 1962 entreranno nel Gruppo 1, alla pittura di tradizione locale di Ravenna e Novati).

¹⁵ Sul contesto espositivo privato, si veda ALESSIA CASTELLANI, *Venezia 1948-1968: Politiche espositive a Venezia tra pubblico e privato*, Padova, CLEUP, 2006. Dell'autrice si veda inoltre: *Alcune considerazioni sulle tendenze espositive a Venezia nei primi anni sessanta*, in *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, a cura di Cristina Beltrami, Venezia, Marsilio, 2002; *Fra tradizione e contestazione. Cronache veneziane degli anni '60*, in *La grande svolta anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, a cura di Virginia Baradel, Ennio Chiggio, Roberto Masiero, catalogo della mostra (Padova, palazzo della Ragione), Milano, Skira, 2003; *Venezia e Padova: appunti sulle tendenze espositive degli anni sessanta*, in *Gli anni de La Vernice. Vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta*, atti della giornata di studi in memoria di Enrico Buda (8 maggio 2003), a cura di Bruno Rosada, Brescia, Starrylink, 2004.

bane assai più estese, come quelle di Milano e Torino; lo stesso numero di sedi attive è rilevante (attorno alle quaranta nei primi anni settanta), rispecchiando senza dubbio un momento storico di crescita economica che, al pari di altri settori, coinvolge anche il mercato artistico¹⁶.

Una necessaria selezione – determinata, da un lato, dalla breve esistenza di molte gallerie, la cui parabola poteva esaurirsi in meno di un anno, e dall'altro, dalle scelte critiche messe in atto, coincidenti in molti casi con indirizzi già consolidati e che si attestano quindi sui valori “sicuri” della tradizione e dei suoi canali di mercato – conduce a ridurre fortemente questo quadro d'insieme, in cui risalta l'operato di alcune sedi particolari, capaci di allacciare relazioni internazionali e creare i presupposti per una fruttuosa dialettica tra Venezia e i maggiori centri nazionali ed esteri attivi sul piano del contemporaneo e delle sue proposte più sperimentali.

Se alcune gallerie di lungo corso come la Santo Stefano¹⁷ e la San Vidal (sede dell'UCAI), o la San Giorgio a Mestre, perseguono, con rare eccezioni, un orientamento prevalentemente legato alla tradizione figurativa, su tutt'altro piano si collocano le iniziative della galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo (1908-1963)¹⁸. A partire dalla sua fon-

¹⁶ PAOLO RIZZI, *Boom del mercato artistico*, «Il Gazzettino», 30 dicembre 1962; *Venezia: Artisti '72*, Pubblica-chiesta n. 5, «Bolaffiarte», 1972.

¹⁷ Inaugurata nel 1949 nell'omonimo campo dal “mercante in camera” Giorgio Zamberlan e gestita a partire dal 1956 dalla figlia Uccia, la galleria Santo Stefano ospita negli anni sessanta i maestri del dopoguerra (Santomaso, Pizzinato, Vedova, Viani, oltre alla presenza quasi immancabile di De Chirico), fino alle generazioni più giovani (Borsato, Barbaro, Gambino, Gianquinto, Domestici, Basaglia). Cfr. GIORGIO ZAMBERLAN, *Il mercante in camera*, prefazione di Giorgio de Chirico, Firenze, Vallecchi, 1959; PAOLO RIZZI, *Trent'anni di storia della galleria Santo Stefano*, Venezia, Helvetia, 1978.

¹⁸ Sulla nascita della galleria e il contesto espositivo veneziano degli anni trenta e quaranta si veda GIOVANNI BIANCHI, *Gallerie d'arte a Venezia, 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia, Cicero, 2010; sulla figura e l'attività di Carlo Cardazzo cfr. inoltre: ANTONELLA FANTONI, *Il gioco del paradiso. La collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1996; *Fondazione Museo di arte contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo*, a cura di Carla Bracco ed Elena Mattiauda, catalogo della mostra (Savona, palazzo Gavotti), Milano, Skira, 2006; GIOVANNI BIANCHI, *Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista*, «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», n. 16, 2007, pp. 67-79; CARLO CARDAZZO, *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, a cura di Angelica Cardazzo, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2008; *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), Milano, Electa, 2008.

dazione nel 1942, in riva degli Schiavoni, la galleria costituisce infatti un riferimento fondamentale per le ricerche artistiche d'avanguardia, creando tra Venezia, Milano (dove ha sede la galleria del Naviglio, che Cardazzo inaugura nel 1946), Trento (in particolare con la galleria l'Argentario di Ines Fedrizzi) e Roma (attraverso la galleria Selecta, gestita da Cardazzo e Vittorio Del Gaizo a partire dal 1955) una fitta rete di rapporti e scambi culturali. L'attività di Cardazzo si contraddistingue inoltre fin dagli anni trenta per importanti iniziative editoriali, le Edizioni del Cavallino (nel 1935 ha inizio la collana Arte, nel 1937 Letteratura italiana, nel 1943 Letteratura straniera, nel 1944 Amatori del Libro, nel 1945 Musica), cui si associa un'intensa produzione di grafica – litografie, serigrafie, incisioni di artisti contemporanei, nonché la ristampa dei *Manifesti futuristi* (1950) – grazie all'acquisto nel 1943 di una piccola tipografia a San Silvestro; nel 1950 Carlo Cardazzo e il fratello Renato incaricano l'architetto Carlo Scarpa di progettare il Padiglione del libro, che viene costruito all'interno dei giardini della Biennale di Venezia e che ospiterà esposizioni internazionali dedicate alle edizioni d'arte e al lavoro editoriale del Cavallino e del Naviglio¹⁹. Le due gallerie accolgono inoltre, nelle fasi di formazione, incontri e discussioni del Movimento Spazialista milanese e veneziano: Lucio Fontana presenta proprio al Naviglio il primo *Ambiente spaziale a luce nera* (1949), mentre il gruppo spazialista veneziano (Guidi, De Luigi, Vinicio Vianello, De Toffoli, Bacci, Morandi, Tancredi) espone insieme per la prima volta al Cavallino nel 1952²⁰. Cardazzo si dimostra attivo sostenitore degli astrattisti e degli spazialisti

¹⁹ Nella collana "Letteratura straniera" vengono presentati – per la prima volta tradotti in italiano – testi di Mallarmé, Jarry, Joyce, Cocteau e di altri importanti poeti e scrittori stranieri, tra cui l'autobiografia di Peggy Guggenheim (*Una collezionista ricorda*, 1956). Sulle edizioni del Cavallino si veda GIOVANNI BIANCHI, *Un Cavallino come logo. La storia delle edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2006, e il già citato catalogo della mostra *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*. Durante la Biennale il Padiglione del Libro occupa uno spazio importante sul piano editoriale, che riguarda anche le pubblicazioni sulle mostre in corso e gli artisti presenti, come emerge da una lettera di Achille Cavellini a Umbro Apollonio, Brescia 2 aprile 1960: «per la Biennale uscirà un mio libro su Birolli. Poiché sarà allestita una sua mostra, sarà possibile mettere in vendita il libro presso la Biennale, oppure dovrò dipendere da Cardazzo?», VENEZIA, *Archivio storico delle arti contemporanee*, Fondo Storico, Serie Arti Visive, Unità 92.

²⁰ *Artisti spaziali veneziani*, pieghevole della mostra, galleria del Cavallino, Venezia, 11-20 ottobre 1952; *Spazialismo a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa), Milano, Mazzotta, 1987.

in particolare, che introduce egli stesso in alcune occasioni espositive (come la VIII Quadriennale di Roma del 1959, dove presenta il veneziano Mario De Luigi), intervenendo inoltre con articoli su periodici specializzati (*La Fiera Letteraria*, *I Quattro soli*, *Il taccuino delle Arti*, *Le Arti*)²¹ e avvicinandosi a riviste locali come *Evento* di Toni Toniato²². Il ruolo di Cardazzo è importante anche nei circuiti internazionali, tanto nella promozione dell'arte italiana all'estero, quanto nella "ricezione" degli artisti stranieri in città: nel 1950 il Naviglio ospita la prima personale di Jackson Pollock in una galleria privata europea (grazie all'appoggio di Peggy Guggenheim, impegnata nello stesso anno nell'organizzazione della mostra di Pollock nell'ala Napoleonica). Le gallerie propongono un programma originale per l'intero decennio degli anni cinquanta, con presenze in anteprima nazionale (nel 1952 la prima retrospettiva in Italia dell'opera grafica di Kandinsky al Cavallino; nel 1955 la prima personale di *décollages* di Rotella al Naviglio; nel 1956 la prima personale assoluta di Anthony Caro al Naviglio; nel 1958 la prima personale italiana di Dubuffet e la prima personale di Franz Kline al Naviglio e la prima personale di Cy Twombly al Cavallino; nel 1959 la prima personale italiana di Jasper Johns al Naviglio). Alle soglie degli anni sessanta il Cavallino (gestita dal fratello di Carlo, Renato Cardazzo)²³ si concentra sugli sviluppi internazionali della corrente informale, come testimoniano le personali di Cy Twombly (1958) e Georges Mathieu (1959). Quest'ultima, in

²¹ *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra (Roma, palazzo delle Esposizioni), Roma, De Luca, 1959, p. 170. Si vedano, a titolo di esempio, gli articoli: CARLO CARDAZZO, *Dalla scuola romana ai tonali, alla comparsa di un ritmo*, «La Fiera Letteraria», n. 14, 1 aprile 1956; ID., *Arte moderna in America*, «Il taccuino delle arti», n. 34, settembre 1958; ID., *Artisti italiani d'oggi espongono a Mosca*, «Le Arti», agosto 1962.

²² Nell'intento di offrire una ricostruzione esaustiva del panorama artistico attuale, la rivista collabora con le gallerie private nella presentazione di mostre e artisti; cfr. GIOVANNI BIANCHI, *Linee essenziali della critica d'arte contemporanea a Venezia negli anni Sessanta*, in *Gli anni de La Vernice. Vita culturale a Venezia negli anni Sessanta e Settanta*, giornata di studi in memoria di Enrico Buda (8 maggio 2003), a cura di Bruno Rosada, Brescia, Starrylink, 2004, p. 69.

²³ Con l'apertura del Naviglio nel 1945, Carlo Cardazzo si trasferisce a Milano, pur facendo frequentemente ritorno a Venezia, e affida la gestione del Cavallino al fratello Renato. Dopo la scomparsa di Carlo nel 1963 le gallerie vengono inizialmente dirette solo da Renato, mentre nel 1966 la gestione del Cavallino passerà ai figli di Carlo, Paolo e Gabriella; Renato Cardazzo dirige la galleria del Naviglio fino al 2001, mentre nel 1968 inaugura a Venezia la galleria Navigliovevezia.

particolare, si distingue per la scelta di una realizzazione diretta e *in situ* delle opere: la sera del 19 settembre 1959 l'artista dipinge infatti nei locali della galleria cinque grandi tele dedicate alla *Battaglia di Lepanto*, alla presenza di un fotografo e di un ristretto gruppo di amici di Carlo Cardazzo; documentata nella sua elaborazione ed esecuzione, la mostra si trasforma in una sorta di *performance*, seppure ancora ascrivibile alla dimensione di atelier "allargato" piuttosto che a quella, consapevolmente teatrale ed effimera, dell'atto creativo come opera stessa²⁴. Nonostante questo, l'iniziativa crea un precedente rilevante e la rivista "Evento" ne coglie tempestivamente la portata, dedicandole alcuni interventi critici e pubblicando un'intervista all'artista²⁵. Negli anni sessanta l'attività del Cavallino prosegue nell'ambito del contemporaneo con presenze significative tra cui si ricordano la mostra *Mirrorama 12* del Gruppo T di Milano nel 1962, del Gruppo 1 nel 1964 (presentata da Giulio Carlo Argan) e quella del gruppo internazionale Zero Avantgarde nel 1965; vi trovano spazio inoltre proposte di carattere storico-critico come la "Settimana Richter", organizzata nel settembre del 1965 in occasione della mostra del pittore tedesco Hans Richter, durante la quale si svolge un programma di conferenze, dibattiti e letture sull'apporto del movimento dada e vengono invitati critici e artisti protagonisti delle prime avanguardie. Agli artisti stranieri si alternano personali e collettive dei giovani veneziani maggiormente rivolti alla sperimentazione di tecniche e linguaggi, tra cui Perusini, Ovan, Anselmi, Costalonga e Olivotto²⁶; la mostra *Anticipazioni memorative* (giugno-luglio 1970), coniuga in chiave concettuale le operazioni di Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli e Perusini, cui si aggiungono nel percorso espositivo le "voci" e le "figure" musicali di Giovanni Morelli²⁷. Si tratta di una linea che nella prima metà degli

²⁴ Come accadrà qualche anno dopo in occasione della mostra *3 progressioni. Cuniberti, De Vita, Pozzati* (27 giugno-20 luglio 1963), presso la galleria de' Foscherari di Bologna, la presenza di spettatori all'interno dei locali non è volutamente concessa e la conseguente esibizione della "durata" dell'azione non è del tutto matura e indipendente.

²⁵ *Incontro con Mathieu*, «Evento delle arti», a. III, settembre-ottobre 1959, p. 11.

²⁶ Cfr. *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, a cura di Riccardo Caldura, catalogo della mostra (Mestre, Centro Culturale Candiani), Venezia, Arti Grafiche Venete, 2007.

²⁷ *Anticipazioni memorative. Anselmi, Costalonga, Fulgenzi, Patelli, Perusini*, catalogo della mostra, Galleria del Cavallino, Venezia 1970.

anni settanta verrà seguita e incrementata in modo significativo dalla prolifica stagione dei *videotapes* del Cavallino (1974-1980), esperienza diretta dai figli di Carlo, Paolo e Gabriella Cardazzo (alla direzione della sede veneziana dal 1966), che si inserisce nell'ambito delle ricerche più avanzate in Italia e all'estero per la produzione di film sperimentali e video d'artista, grazie anche alla disponibilità delle prime apparecchiature per la videoregistrazione²⁸.

Pur mantenendo una solida posizione nel campo dell'avanguardia, nel corso degli anni sessanta il Cavallino viene affiancato da nuove sedi, come le gallerie del Leone e dell'Elefante, che intraprendono coraggiose scelte espositive nell'ambito del Nouveau Réalisme e della Pop Art. Più concretamente legate all'ambiente veneziano sono invece due sedi aperte nel 1960, la galleria Il Canale di Aldo Della Vedova e la galleria Il Traghetto di Gianni De Marco, entrambi in precedenza collaboratori di Cardazzo nell'organizzazione delle mostre del Cavallino²⁹. Situata ai piedi del ponte dell'Accademia, la galleria Il Canale inaugura la sua attività con un'antologica di Giuseppe Cesetti, seguita da personali di maestri e giovani d'estrazione locale o gravitanti nell'ambiente veneziano (Tancredi, Plessi, Schultz, Zotti, Hollesch, Licata), mostrando al tempo stesso significative aperture alle tendenze d'avanguardia internazionale. Della Vedova frequenta infatti critici veneziani (come Berto Morucchio), ma anche mercanti e galleristi di altre città italiane; collabora con lo Studio Marconi di Milano, attraverso il quale vengono proposte la collettiva *Metafora 66*, con opere di Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini (giugno 1966) e la personale di Mario Schifano, *Futurismo rivisitato. Ossigeno, Ossigeno* (settembre 1966, presentata da Maurizio Fagiolo Dell'Arco)³⁰. La galleria è in relazione anche con l'ambiente romano, come conferma la mostra *Crack 1960* che riunisce le eterogenee ricerche degli artisti Cascella, Dorazio, Marotta, Mauri, Novelli, Perilli, Rotella e Turcato; al raggruppamento viene dedicata nello stesso anno una monografia con testi di Gino Marotta, Fabio Mauri e Cesare Vivaldi³¹. Nel 1960 Il Canale ospita la seconda manifestazione

²⁸ DINO MARANGON, *Videotapes del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino 2004.

²⁹ CASTELLANI, *Venezia 1948-1968*, p. 101.

³⁰ La mostra si chiuderà nel mese di ottobre con il furto di dodici opere dell'artista.

³¹ *Crack*, a cura di Gino Marotta, Fabio Mauri, Cesare Vivaldi, Milano, Krachmalnicoff, 1960.

dell'*Anti-Procès*, «acte collectif d'opposition» sorto nell'ambito della guerra d'Algeria (il "processo" cui si allude è quello contro "le réseau Jeanson", composto da militanti francesi sostenitori del Fronte di liberazione nazionale algerino)³²; il raggruppamento internazionale, al quale partecipano artisti di diversa tendenza (Baj, Crippa, Hains, Hunderwasser, Matta, Michaux, Peverelli, Scanavino, Tancredi, Tinguely, Twombly), è riunito da Alain Jouffroy e Jean Jacques Lebel e accomunato dalla volontà di un rinnovamento dell'arte e di una rottura con il sistema istituzionale. Fin dalla sua prima apparizione parigina³³, il gruppo organizza manifestazioni interdisciplinari in cui si mescola, con spirito dada-surrealista, l'esposizione di opere di pittura e scultura a letture di poesie, a spettacoli musicali e rappresentazioni teatrali. L'appuntamento veneziano (18 giugno-8 luglio 1960), è organizzato da Jouffroy et Lebel con la collaborazione di Sergio Rusconi e dei poeti Ted Joans, Sandra Hochman, Allan Ansen e dello scultore Philippe Hiquily. Nella *Déclaration pour l'Anti-Procès 2* (Venezia, 18 giugno 1960), viene istituito un chiaro parallelismo con l'azione rivoluzionaria delle avanguardie storiche («Nous souhaitons, par cette exposition *Anti-Procès*, accélérer le mouvement qui doit déclencher simultanément dans le monde une rupture avec l'art officiel comparable à celle qui s'est produite de 1910 à 1916, avec Kandinsky, le futurisme et Dada») e viene dichiarata la «nécessité d'un art qui ne fasse de la peinture, de la poésie, de la musique, qu'un seul cri, le cri organique de l'homme»³⁴. In occasione del *finissage* della mostra (14 luglio 1960), il gruppo realizza a palazzo Contarini-Corfu una rappresentazione dal titolo *Enterrement de la Chose de Tinguely*: considerato il primo *happening* europeo, il "seppellimento" nasce dall'idea di commemorare una drammatica scom-

³² L'*Anti-Procès* condivide con il mondo intellettuale la solidarietà verso gli insorti a favore dell'indipendenza algerina (riuniti nel "Manifesto dei 121") ed è preceduto e sostenuto dagli interventi di Lebel sui numeri di «Front unique»; JEAN-JACQUES LEBEL, *Qu'est-ce que l'Anti-Procès ?*, «Front unique», n. 2, autunno 1960.

³³ L'impostazione internazionale e interdisciplinare caratterizza le tre manifestazioni dell'*Anti-Procès*, a Parigi (Galerie des Quatre-saisons, 29 aprile-4 maggio 1960), Venezia (galleria Il Canale, 18 giugno-8 luglio 1960) e Milano (galleria Brera, 5-30 giugno 1961, dove viene esposto per la prima volta il grande *Tableau antifasciste collectif*, opera degli artisti Baj, Crippa, Dova, Errò, Lebel e Recalcati).

³⁴ ALAIN JOUFFROY, JEAN-JACQUES LEBEL, *Déclaration pour l'Anti-Procès 2*, Venezia, 18 giugno 1960. *Anti-Procès*, catalogo della mostra, Galleria Il Canale, Venezia 1960.

parsa³⁵ e al tempo stesso da una dichiarazione dell'artista Jean Tinguely (che durante il viaggio dalla Francia all'Italia aveva promesso di gettare la sua scultura nel canale nel caso non fosse riuscito a venderla). Viene così allestita una cerimonia funebre a tutti gli effetti di cui è oggetto la "Chose", deposta in una bara e celebrata da letture profane (alcuni scritti del Marchese De Sade), alla presenza di un pubblico dolente coerentemente vestito a lutto; scortata dal corteo funebre, l'opera è infine trasportata (grazie alle gondole prestate per l'occasione da Peggy Guggenheim) nel Bacino San Marco, dove viene lasciata inabissare tra l'hotel Danieli e l'isola di San Giorgio.

La galleria Il Traghetto di Gianni De Marco, con una sede a Santa Maria del Giglio e una in via XXII Marzo (aperta nel 1961), è senz'altro la più attiva nel settore del contemporaneo locale; non mancano i collegamenti con altre città italiane, come dimostra la prima esposizione del gruppo genovese Tempo 3 (Bargoni, Carreri, Esposto, Guarneri, Stirone) nell'agosto 1963³⁶, con presentazioni in catalogo di Eugenio Battisti, Germano Beringheli e Giuseppe Gatt. Le scelte di De Marco però si rivolgono principalmente alla documentazione della situazione veneta e veneziana: maestri come Guidi, Carena, Novati, Music assicurano la stabilità economica dello spazio permettendo allo stesso tempo di investire sui più giovani. Grazie alla frequentazione di numerosi artisti e critici come Toni Toniato, Umbro Apollonio e Giuseppe Marchiori, la galleria diventa un vivace luogo di ritrovo artistico e intellettuale. Nel 1965 vi è organizzata una tavola rotonda, aperta al dibattito e ai contributi del pubblico, sulle *Possibilità d'intervento degli artisti veneziani in un più vasto contesto culturale*; il comitato promotore dell'iniziativa è composto dagli artisti Carmelo Zotti, Carlo Hollesch, Vincenzo Eulisse, Giuseppe Gambino e Riccardo Licata. A partire dallo stesso anno il Traghetto ospita anche la redazione della rivista d'arte *La Vernice*³⁷.

³⁵ La commemorazione è dedicata a Nina Thoren, figlia dell'artista viennese Manina (Marianne Tischler), tragicamente assassinata a Los Angeles poco dopo il suo arrivo negli Stati Uniti.

³⁶ La mostra è organizzata nella sede di via XXII Marzo. *Tempo 3*, catalogo della mostra, galleria XXII Marzo, Venezia, 22 agosto-4 settembre 1963.

³⁷ GIUSEPPINA DAL CANTON, *Venezia anni sessanta e settanta: le riviste d'arte*, in *Gli anni de La Vernice*, p. 133.

Nel 1962 inaugura a Santa Maria del Giglio la galleria Gritti, diretta dal critico Toni Toniato. Inizialmente aperta per iniziativa di Toniato e Cardazzo come spazio temporaneo per una mostra di grafica, si trasformerà in seguito in una sede espositiva stabile. Estranee alle logiche del mercato (le opere infatti non sono in vendita), le scelte espositive di Toniato spaziano dai maestri veneziani Guidi, De Luigi, Gaspari, Music, Vedova, ai più giovani astrattisti, tra cui Tancredi, Finzi, Licata, Lucatello, fino a Plessi e Arabella Giorgi, nonché a figure d'importanza internazionale come Soto (premiato alla Biennale del 1966). Si tratta della medesima linea critica seguita dalla rivista *Evento* (1956-1964), che nella seconda fase (*Evento delle arti – Critica e cronaca delle arti*, 1958-1964) concentra la propria attenzione sulle tendenze d'avanguardia e in particolare sull'astrazione informale e sugli sviluppi delle ricerche spazialiste³⁸. La Gritti si distingue anche per alcune iniziative inconsuete: in concomitanza con la grande mostra sulla pittura dei Guardi a palazzo Grassi (giugno 1965), ad esempio, la galleria presenta un grande quadro omaggio ai pittori veneziani del Settecento (si tratta di un pannello di 34 m²) dal titolo *Quattro per i Guardi*, realizzato in collaborazione da quattro giovani pittori veneziani (Arabella Giorgi, Carlo Hollesch, Fabrizio Plessi e Carmelo Zotti).

Nel 1962 inaugura anche la galleria Numero di Fiamma Vigo³⁹, che nella prima parte della sua attività occupa la sede della Libreria Goliardica di Nino Bertoletti (galleria 3950)⁴⁰, trasferendosi l'anno successivo nei locali della galleria Alfa a Santo Stefano⁴¹. Nata nel 1908 in Argentina da una famiglia di origine genovese, Fiamma Vigo aveva vissuto tra Firenze e Parigi, compiendo gli studi artistici e diventando pittrice. Dopo la guerra partecipa all'esperienza dell'Art Club – asso-

³⁸ Cfr. BIANCHI, *Linee essenziali della critica d'arte contemporanea*, p. 69.

³⁹ Cfr. *Fiamma Vigo e "Numero". Una vita per l'arte*, a cura di Rosalia Manno Tolu, Maria Grazia Messina, Firenze, Centro Di, 2003.

⁴⁰ La galleria 3950 (numero civico della sede) occupava la Libreria Goliardica di Nino Bertoletti in Crosera San Pantalon. Alla fine del 1958 gli spazi della libreria vengono concessi dal proprietario alla FIDAPA (Federazione Italiana Donne Artiste Professioniste Artigiane), che ospiterà in prevalenza mostre delle socie della federazione. Nel 1962 la gestione passa alla galleria Numero di Fiamma Vigo.

⁴¹ La galleria Alfa a Santo Stefano, gestita da Maria Drudi Gambillo (moglie del critico Enrico Crispolti), aveva ospitato nel dicembre 1962 una personale di Aldo Mondino.

ciazione artistica internazionale e indipendente – e fonda nel 1949 la rivista *Numero. Arte e letteratura*. Dal 1951 la pubblicazione della rivista è affiancata da un ancora contenuto programma espositivo, che passa dalle salette dei caffè fiorentini all'atelier della stessa Vigo (via degli Artisti 6), prima sede della galleria Numero. Da questo momento Fiamma Vigo abbandona la pittura per dedicarsi esclusivamente all'attività di gallerista: orientandosi con particolare attenzione verso l'arte astratta e programmata, ma accogliendo anche ricerche interdisciplinari e di poesia visiva (esordiscono in questa sede il gruppo livornese Atoma nel 1964 e il Gruppo 70 nel 1965), dimostra una notevole apertura verso le correnti di neoavanguardia italiane e straniere; gli "artisti di Numero" formeranno una sorta di gruppo a sé stante, presente in numerosi premi e collettive. La galleria collabora inoltre con associazioni e sedi istituzionali per l'organizzazione di iniziative espositive, come la *Mostra Internazionale di Arte Astratta* (Prato, palazzo Pretorio, 11-30 giugno 1960, realizzata con il concorso dell'Associazione turistica pratese e presentata da Giuseppe Marchiori) e il *Premio Arte Oggi. I Rassegna di Arti Visive*, organizzato dalla rivista *Arte Oggi* con la collaborazione della galleria Numero nell'aprile 1967 (vinto da Bice Lazari, Francesco Guerrieri, Carlo Lorenzetti). All'inizio del decennio si affiancano alla sede fiorentina le gallerie omonime di Roma e Prato (1960), Milano (1961) e Venezia, attive per periodi più o meno lunghi⁴². Per quanto riguarda la produzione veneziana, la galleria Numero di Venezia accoglie prevalentemente ricerche astratte e programmate, ospitando anche gli esponenti del gruppo "Dialettica delle tendenze" nel 1965 (Baldessari, Bigolin, Campesan, Costalonga, Dordit, Marilla, Marino, Niero)⁴³. L'attività editoriale della galleria (prima come giornale, poi come rivista), iniziata già nel 1949 e sospesa nel 1954, riprende nel 1965 con i "Documenti di Numero"; coordinata dal pittore Franco Gelli, la collana dedica articoli e approfondimenti ad artisti e mostre contemporanee, ma anche a manifestazioni di discipline diverse

⁴² Nel 1970 la galleria di Firenze interrompe la sua attività. Fiamma Vigo si trasferisce prima a Roma e poi a Venezia (dove scompare nel 1981), mantenendo operativa la sede romana e quella veneziana fino al 1977.

⁴³ Il gruppo "Dialettica delle tendenze" espone anche a Ca' Giustinan nel gennaio 1966 e alla galleria Bevilacqua La Masa nel luglio 1967 (in questa occasione è presentato da Emilio Isgro).

(letteratura, teatro, cinema), cui partecipano fra gli altri i critici Apollonio, Argan, Branzi, Fagiolo e Toniato.

La galleria del Leone, inaugurata nell'aprile del 1962 con una personale di Lucio Fontana (presentato da Berto Morucchio), riveste un ruolo eccentrico nel contesto veneziano, collocandosi al di fuori tanto delle tendenze quanto dei circuiti del mercato artistico locale. La predilezione dei due direttori e collezionisti, Giovanni Camuffo e Attilio Codognato, per le nuove poetiche dell'oggetto si concretizza in una serie di mostre che spaziano dall'informale al New Dada, dal Nouveau Réalisme alla Pop Art: Mathieu, Twombly e Rotella vengono proposti nel 1962, i *Nuovi Realisti* (Yves Klein, Arman, Hains, Raysse, Rotella, presentati da Pierre Restany) nel 1963, Gérard Dechamps ed Enrico Castellani nel 1964, Alviani e Richter nel 1966, la mostra dei *12 Super Realisti* nel 1967 (Christo, Dine, Wesselmann, Pistoletto, Raysse, Lichtenstein), gli *empaquetages* di Christo nel 1963, 1964 e 1968, Warhol e Lichtenstein nel 1969, Dine, Oldenburg e Segal nel 1970. Fin dal suo esordio, la galleria entra in contatto con sedi espositive affermate, collezionisti e critici militanti, attraverso cui può stabilire rapporti di collaborazione e scambio: il legame instaurato con Pierre Restany rende così possibile l'esposizione ripetuta dei *nouveaux réalistes*, quello con Ileana Sonnabend e Leo Castelli dei pop artisti americani (ma anche di alcuni italiani come Pistoletto, la cui mostra del 1966 arriva a Venezia dalla galleria Sonnabend di Parigi); la personale di Twombly è realizzata grazie al concorso della galleria La Tartaruga che ne detiene l'esclusiva (giugno 1962)⁴⁴, quella di Giulio Paolini (in cui espone *Lo Spazio*) è curata da Germano Celant nell'agosto 1967. Lo stesso nome della galleria, Il Leone, è suggerito a Camuffo dal collega e amico Guido Le Noci, direttore della galleria Apollinaire di Milano⁴⁵. Numerose sono inoltre le relazioni che la galleria intreccia con la scena artistica francese, grazie soprattutto alla frequentazione

⁴⁴ Lettera di Plinio De Martiis alla galleria del Leone, 18 maggio 1962, LATINA, *Archivio di Stato*, Archivio galleria La Tartaruga, Serie Materiale cartaceo, Corrispondenza, b. 5.

⁴⁵ Testimonianza di Giovanni Camuffo conservata nell'Archivio Ettore Camuffo, Venezia. Sulla storia della galleria si veda inoltre GIOVANNI CAMUFFO, *Gallerista d'arte a Venezia*, «Altrochemestre. Documentazione e storia del tempo presente», primavera 1996, pp. 42-43. Sulla collezione Codognato, cfr. GIUSEPPE LUIGI MARINI, *La Scuola di New York in un palazzo veneziano*, «Bolaffiarte», dicembre 1974, pp. 26-28.

da parte di Camuffo della Costa Azzurra, e di Nizza in particolare, già dalla fine degli anni cinquanta (dove incontra Klein, Raysse, Arman, César, Gilli). A Parigi, Camuffo avvia proficue collaborazioni con le gallerie J, Iolas e Iris Clert; conosce il giovane Christo, che espone al Leone in diverse personali (ottobre 1963, agosto 1964, ottobre 1968) accordando alla sede veneziana un contratto di esclusiva europea e restando affettivamente legato al gallerista anche in seguito al trasferimento negli Stati Uniti. Tra gli *empaquetages* più famosi dell'artista, il *Package on Wheelbarrow* ora conservato al Moma di New York, è realizzato a Venezia in occasione della personale del 1963⁴⁶. Assiduo frequentatore della galleria è anche Raymond Hains, che risiede stabilmente a Venezia nella seconda metà del decennio; l'artista espone a più riprese al Leone nel 1962, 1963, 1964 (*Seita e Saffa*), 1968⁴⁷ e la sua presenza stabile a Venezia tra il 1967 e il 1970 influenzerà in modo significativo alcuni artisti locali, maggiormente sensibili alle posizioni del Nouveau Réalisme, come Raoul Schulz. La personale di Arman (luglio 1965) è invece realizzata grazie all'accordo con Arturo Schwarz, cui l'artista è legato da contratto. Nel 1962 all'appoggio di Codognato si rivolge Restany, attraverso la mediazione di Tony Spiteris (commissario alla Biennale per il Padiglione della Grecia e membro dell'Istituto di Studi Bizantini e Post-Bizantini di Venezia), avanzando la possibilità di realizzare un festival del Nouveau Réalisme in città (piazza San Marco, canal Grande, sale Apollinee alla Fenice) e di affiancarlo a una serie di mostre personali dei suoi membri, da tenersi presso la galleria del Leone di prossima apertura; il progetto, rimasto incompiuto per mancanza di fondi e soprattutto per la scomparsa di Klein, è sostituito dalla manifestazione di Monaco del febbraio-marzo 1963 e anticipa l'ultimo grande festival del gruppo, tenutosi a Milano

⁴⁶ L'opera causerà la chiusura temporanea della sede, non autorizzata a esporre "articoli di ferramenta". Una fitta corrispondenza conferma inoltre il mantenimento dei contatti tra l'artista (e Jeanne-Claude) e Giovanni Camuffo, anche in seguito alla chiusura della galleria, su ben noti progetti di land art come la *Valley Curtain* (Aspern Colorado, 1971). Venezia, *Archivio Ettore Camuffo*.

⁴⁷ L'organizzazione delle personali dell'artista al Leone e il coinvolgimento delle gallerie Jolas e Iris Clert, trovano riscontro nella corrispondenza intercorsa tra Hains e Giovanni Camuffo, conservata presso l'Archivio Ettore Camuffo. La mostra dei presunti artisti *Seita e Saffa* (di cui è agente lo stesso Hains), tenutasi al Leone nell'aprile 1964, passerà alla galleria Iris Clert nell'ottobre dell'anno successivo.

nel 1970⁴⁸. Nel 1964 il Leone partecipa inoltre alla rassegna *Scuola di Parigi 1964*, organizzata alle sale Apollinee del Teatro La Fenice (giugno-luglio 1964), presentando Raysse e Fontana, accanto alle gallerie Apollinaire di Milano (che espone Yves Klein, César e Fautrier) ed Europe di Parigi (Foldes, Wols). Nata dall'idea di stabilire un confronto con la figura di Yves Klein (in occasione di una mostra proposta da Alexander Iolas per la Biennale del 1968 e non realizzata a causa di alcuni problemi alla dogana), è la personale di Piero Manzoni organizzata presso le sale Apollinee della Fenice nel giugno 1968, in collaborazione con la galleria Cenobio di Milano e Notizie di Torino; introdotta da Argan, la mostra-omaggio propone una trentina di opere dell'artista accompagnate dalla proiezione di un film 8mm in cui Manzoni presenta il suo lavoro⁴⁹. La galleria aveva precedentemente ospitato, nel maggio 1967, alcune opere dell'artista nella mostra *Tableaux Achromes*, che metteva a confronto l'uso del monocromo in Manzoni, Castellani e Fontana. L'attività del Leone, che prosegue fino all'ottobre 1972, si concentra nel periodo estivo (la stagione ha inizio il 25 aprile, giorno di San Marco, e rimane aperta per sei mesi), soprattutto in coincidenza con la Biennale; Camuffo collaborerà inoltre con altre gallerie veneziane come la galleria Venezia di Luciano Ravagnan (al suo intervento va collegata la mostra di Salvatore Scarpitta in cui vengono esposte alcune automobili da corsa in piazza San Marco, in concomitanza con la Biennale del 1972), la galleria Barozzi (con Paolo Barozzi organizza, nella sede milanese, la personale di Dennis Oppenheim nel giugno 1974) e la galleria Capricorno di Bruna Aickelin (dove presenta negli anni settanta una collettiva dedicata ai graffitisti).

La galleria Internazionale nasce nel 1964 in rio Terà dei Nomboli a San Tomà per iniziativa di un gruppo di intellettuali (tra cui Enzo Di Martino) coordinati da Silvano Gosparini. La sede diviene luogo di incontro e dibattito di politici, scrittori e artisti (vi partecipano tra gli altri Toni Negri, Massimo Cacciari, Gianni De Michelis, Wladi-

⁴⁸ Sul progetto incompiuto del festival del Nouveau Réalisme, rinvio alle lettere di Tony Spiteris a Pierre Restany (9 e 17 marzo 1962), conservate presso il Fonds Pierre Restany - Archives de la Critique d'Art di Rennes (PREST. X F 01), riportate nella mia tesi di dottorato *Incontenibili. Nuove avanguardie e gallerie d'arte nel panorama italiano e francese degli anni sessanta* (Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2012-2013), di prossima pubblicazione.

⁴⁹ MAURIZIO CALVESI, *Una Biennale sottosviluppata*, «L'Espresso», luglio 1968, p. 25.

miro Dorigo, Franco Basaglia, Giuliano Scabia). Le mostre ospitate all'Internazionale sono caratterizzate dall'impegno sociale e politico, dai riferimenti ad avvenimenti storici e a fatti di cronaca, dalla presenza di spazi per la critica e la denuncia. La conduzione della struttura, che rimane spesso aperta fino a notte inoltrata, non manca di sollevare perplessità e critiche nell'ambiente veneziano: soltanto pochi giorni dopo l'apertura, vengono infatti sequestrati due bozzetti del pittore veneziano Vincenzo Eulisse, tra gli espositori della collettiva *I pittori e la cronaca*, per vilipendio alla religione cattolica⁵⁰. Dall'Internazionale prenderà avvio il progetto, concretizzatosi nel 1966, della Scuola Internazionale di Grafica con sede a San Polo, dove sono invitati incisori e stampatori di livello internazionale ed è riservata una particolare attenzione alla sperimentazione delle tecniche incisorie; nello stesso anno (in seguito alla disastrosa acqua alta del 4 novembre), aprirà anche la galleria-stamperia Venezia Viva in campo San Silvestro, che recupera l'eredità dell'Internazionale e viene sostenuta dal Sindacato Artigiani di Sinistra.

La galleria Elefante, inaugurata nel novembre 1964 e diretta dal giovane Cesare Misserotti, ha sede inizialmente a Mestre in via Giordano Bruno, trasferendosi a Venezia in Campo San Provolo nel 1966 (dove rimarrà attiva fino al 1968). Fin dall'inizio della sua attività l'Elefante si concentra sulle correnti d'avanguardia, dalla Pop Art al Nouveau Réalisme, in una direzione che a Venezia è sostenuta soltanto dalla galleria del Leone. Tancredi (al quale è dedicata la mostra d'apertura, primo omaggio al giovane pittore recentemente scomparso), Gioli e pochi altri saranno gli artisti locali presentati dalla galleria, che privilegia piuttosto una prospettiva internazionale. Sebbene passino spesso inosservate, le iniziative che Misserotti organizza nel breve periodo di apertura della sede mostrano un carattere puntuale e tempestivo rispetto ai tempi. Tra le mostre più significative nella storia della galleria e per il contesto espositivo veneziano, *American Supermarket* – inaugurata il primo maggio 1965 – ricrea all'interno dei locali espositivi un vero supermercato con opere di alcuni prota-

⁵⁰ *Sequestrati in una galleria due bozzetti di Eulisse*, «Il Gazzettino», 7 giugno 1964; si vedano inoltre i documenti in VENEZIA, *Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa*, Serie Mostre personali, collettive, storiche e antologiche, 1963-1964, b. 14.

gonisti della Pop americana alternate a reali oggetti di consumo (bottiglie di coca cola, surgelati, etc.). Il progetto della mostra – operazione vicina allo “Store” newyorkese di Claes Oldenburg – era partito dalla galleria Paul Bianchini di New York, che aveva proposto un'esposizione itinerante della Pop Art americana nelle maggiori gallerie italiane; a rispondere positivamente tuttavia sono soltanto la galleria Elefante di Mestre e la galleria Il Segno di Roma⁵¹. Non va dimenticata inoltre la grande collettiva pop con cui inaugura la sede veneziana (maggio 1966), realizzata in collaborazione con la Galerie Sonnabend di Parigi, dove vengono esposte oltre sessanta opere di artisti tra cui Warhol, Lichtenstein, Dine, Oldenburg e Rosenquist; l'esposizione è seguita, nel mese di agosto, dalla personale di Deschamps (il cui titolo, *Mille millions d'éléphants*, riprende il nominativo della galleria utilizzando l'immagine della decorazione indocinese *L'ordine del milione di elefanti e del parasole bianco*).

Anche la galleria Barozzi, attiva dal 1966 (dal 1966 al 1972 in riterà ai Catecumeni, dal 1969 al 1972 in calle del Bastion, dal 1973 al 1978 in via XXII Marzo), è in relazione con la scena francese. La sede è gestita da Paolo Barozzi, segretario di Peggy Guggenheim dal 1961 al 1967; la frequentazione della casa-museo della Guggenheim e la stretta collaborazione con la Galerie Denise René di Parigi incidono sulle scelte espositive concentrate sulle ricerche d'avanguardia internazionale, con particolare attenzione agli esiti astratti e cinetici: alle mostre di scultura (David Smith, Giò e Arnaldo Pomodoro, Beverly Pepper, Colla, Mastroianni...), talvolta portate all'esterno della galleria (Beverly Pepper,

⁵¹ Vi sono esposte opere di Apple, Mary Bartolo Inman, Lichtenstein, Johns, Warhol, Wesselmann, Oldenburg, Rosenquist, Watts; la critica locale tuttavia non coglie l'importanza dell'iniziativa che viene minimizzata: «Si rimane indubbiamente 'choccati' entrando nelle sale della galleria, trasformatasi allo improvviso in una fedele copia d'un grande magazzino, con i cartellini dei prezzi, slogan pubblicitari in inglese, manifesti. Mancano le commesse e il pubblico; per il resto lo squallore dell'ambiente, lo stridore dei contrasti cromatici, la pacchianeria dei prodotti, la volgarità gratuita della messinscena folcloristica da luna-park sono quasi perfetti [...]. Le solite bistecche di cera, le uova di *peluche* (prezzo lire settemila la dozzina), le cassette di Coca Cola, le banane colorate infilate nei sacchetti di plastica, le mele di metallo poste ben in vista sotto il cartello ammonitore 'fresh fruits', i cioccolatini di Oldenburg (una rarità: non in vendita), sembrano tutti prodotti di una carnevalata di goliardi poveri di fantasia. La mostra è un esempio tipico del manierismo seguito al lancio di una moda "pittorica" priva di serio contenuto. Era previsto», [Vice], *American Supermarket*, «Il Gazzettino», 7 maggio 1965.

Mostra di sculture all'aperto in Rio Terà ai Catecumeni, estate 1968), si alternano personali di esponenti dell'informale (Gastone Novelli, 1967) e dell'arte programmata, da Marina Apollonio, Chiggio e Costa, agli artisti dell'entourage della galleria Denise René (Le Parc, Schöffner, Soto, Vasarely...). Nel corso degli anni settanta vi trovano spazio anche le ricerche di Parmiggiani, Giosetta Fioroni e Dadaimano (1971), di Nanda Vigo (1972) e di Agnetti, Asnaghi e Merz (1973, presentati da Pierre Restany). Nel 1972 Barozzi apre una seconda sede a Milano (uno studio, in via Monte di Pietà, e una galleria in Piazza Duse, attiva tra il 1974 e il 1980), dove in precedenza aveva collaborato con le gallerie Ariete e Iolas; vi espongono, in personali e collettive, gli ormai celebri protagonisti delle nuove avanguardie (dai pop americani ai concettuali Kosuth e Oppenheim, agli italiani Ceroli, Pistoletto, Rotella e Schifano). Grazie ai numerosi soggiorni all'estero e in particolare negli Stati Uniti, Barozzi ha occasione di frequentare sedi espositive di primo piano (dalla galleria di Leo Castelli, già incontrato a Venezia, a quella di Martha Jackson) e di conoscere direttamente artisti come Warhol, Dine, Oldenburg e Kaprow; questa preziosa esperienza internazionale è riversata nell'attività di scrittore e giornalista, con interventi su testate nazionali come *Il Mondo*, *Tempo presente*, *Domus*, *Metro* (dove pubblica l'articolo 16. "Happenings" a New York nel 1961) e come corrispondente da Venezia per *Time* e *Life*⁵².

Il collegamento con centri italiani attivi nell'ambito del contemporaneo come Milano, attraverso la condivisione di iniziative (è il caso della mostra itinerante *Arte Programmata*, ospitata nei negozi Olivetti di entrambe le città), la collaborazione fra galleristi (come quella che si instaura tra la galleria del Canale di Aldo Della Vedova e lo studio Marconi) e infine l'apertura di sedi "filiali" (dal Naviglio di Carlo Cardazzo alla galleria milanese di Paolo Barozzi), è fondamentale ai fini di un positivo confronto con realtà radicalmente diverse, non soltanto dal punto di vista della produzione artistica, ma anche da quello inerente alle dinamiche del mercato (in questo senso è significativa l'attività espositiva extra locale di artisti veneti-veneziani

⁵² Sulla figura di Paolo Barozzi e la sua attività in ambito espositivo, si vedano in particolare i volumi autobiografici PAOLO BAROZZI, *Il sogno americano*, Venezia, Marsilio, 1970, e *Viaggio nell'arte contemporanea*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1981; di più recente pubblicazione, OTTAVIO PINARELLO, *Paolo Barozzi. Una passione per l'arte*, Roma, Artecocom, 2011.

come Tancredi e Saverio Rampin, legata alla più che internazionale galleria dell'Ariete)⁵³. Allo stesso modo la presenza di istituzioni capaci di organizzare eventi di vastissima portata, come la Biennale (o il Centro Internazionale delle Arti e del Costume di palazzo Grassi), contribuisce a creare a Venezia una situazione pressoché unica, che se da un lato tende a generare uno scompenso con l'ambiente artistico locale, sovente messo a dura prova dai chiacchierati *exempla* stranieri, dall'altro convoglia l'attenzione mondiale su quanto accade in laguna, rendendola quindi "idonea" a ospitare iniziative autonome, seppur parallele allo svolgimento della stessa esposizione internazionale. La partecipazione alla Biennale veneziana da parte della celebre gallerista parigina Iris Clert, ad esempio, è del tutto particolare e costituisce un vero e proprio evento "collaterale": se nell'edizione del 1962 è presente con una *Piccola Biennale* – selezione di opere di artisti appartenenti all'*entourage* della galleria – a palazzo Papadopoli (15 giugno-10 luglio), per quella del 1964 sceglierà una sede espositiva "mobile", i panfili "Galaxy" e "Bella Laura"; l'esposizione della *Biennale flottante* preannuncia la rotta del "Galaxy" e dei suoi artisti verso la Grecia, in un ideale itinerario di ritorno dell'arte moderna "alle origini"⁵⁴. Al già citato coinvolgimento delle gallerie veneziane nelle operazioni del Nouveau Réalisme (che tuttavia nel corso del decennio avrà uno spazio piuttosto limitato all'interno dell'Esposizione internazionale)⁵⁵ e nella manifestazione dell'Anti-procès, si può aggiungere inoltre l'organizzazione del premio Apollinaire, coordinato da Guido Le Noci e da Pierre Restany (che rivestono rispettivamente i ruoli di segretario fondatore e direttore artistico): secondo il progetto di Le Noci, il Pre-

⁵³ Tancredi espone presso la galleria dell'Ariete nel 1959 e nel 1961, Saverio Rampin nel 1959.

⁵⁴ «L'art moderne retourne aux sources: Iris Clert vous invite à sa croisière fantastique à bord du S.M. "Galaxy", en compagnie des artistes et de leurs œuvres»: in seguito all'inaugurazione della Biennale (14 giugno) e all'apertura al pubblico della Biennale flottante (15-18 giugno), il panfilo parte 19 giugno verso la Grecia, prevedendo un "trionfale" ritorno a Venezia per il 15 luglio. Nel frattempo una seconda imbarcazione stabilmente ancorata alla Salute, la «Bella Laura» espone una collettiva degli artisti della galleria Iris Clert (dal 15 al 23 giugno 1964).

⁵⁵ All'interno della rappresentanza francese, Raysse vi espone nel 1966 (premio David Bright) e Arman nel 1968 (nel gruppo di artisti selezionati da Michel Ragon). A eccezione di queste partecipazioni nazionali, nel corso del decennio i membri del Nouveau Réalisme sono presenti soltanto nelle esposizioni *Arte d'oggi nei musei* del 1964 (Klein, Tinguely, César) e *Linee della ricerca contemporanea* del 1968 (Klein, Rotella).

mio – sostenuto da una giuria di critici, intellettuali, artisti e collezionisti – doveva avere luogo a Venezia negli anni pari, ovvero in coincidenza con la Biennale (nella prima edizione, allestita a Ca' Giustinian nel 1962, è premiato Mimmo Rotella) e a Parigi negli anni dispari⁵⁶.

Le relazioni con la scena espositiva nazionale ed estera arricchiscono pertanto la descrizione di un panorama assai articolato, dal quale emerge l'intraprendenza e la flessibilità dell'operato di numerose sedi private, accanto alla presenza di importanti istituzioni altrettanto coinvolte nel settore del contemporaneo; pur precludendo all'inizio di un grave declino, economico e demografico, il decennio del "boom" investe Venezia e la sua peculiarità insulare a favore di un'integrazione vitale e produttiva nei circuiti dell'avanguardia.

⁵⁶ GUIDO LE NOCI, *Nota al pubblico*, in *Premio Apollinaire 1962*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian), Milano, Edizioni Apollinaire, 1962.