

ATENEIO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti

Atti e memorie dell'Ateneio Veneto



ATENEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
213° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente

Antonella Magaraggia

vicepresidente

Filippo Maria Carinci

segretario accademico

Alvise Bragadin

tesoriere

Giovanni Anfodillo

delegato affari speciali

Paola Marini



1 8 1 2

ATENEO VENETO

Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCXII, terza serie 24/II (2025)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile

Michele Gottardi

direttore scientifico

Gianmario Guidarelli

segreteria di redazione

Silva Menetto, Carlo Federico Dall'Omo

e-mail

rivista@ateneoveneto.org

comitato di redazione

Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,

Linda Borean, Michele Gottardi,

Filippo Maria Paladini,

Simon Levis Sullam

comitato scientifico

Michela Agazzi, Bernard Aikema,

Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,

Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,

Ilaria Crotti, Roberto Ellero,

Patricia Fortini Brown, Martina Frank,

Augusto Gentili †, Michele Gottardi,

Michel Hochmann, Mario Infelise,

Mario Isnenghi, Paola Lanaro,

Maura Manzelle, Paola Marini, Piero Martin,

Stefania Mason, Letizia Michielon,

Daria Perocco, Dorit Raines,

Michelangelo Savino, Antonio Alberto Semi,

Luigi Sperti, Elena Svalduz, Xavier Tabet,

Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,

Guido Zucconi

Progetto grafico e impaginazione

Livio Cassese

Stampa

Grafiche Veneziane soc. coop.

Spedizione in abbonamento

Copyright

© Ateneo Veneto

Tutti i diritti riservati



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

INDICE

SAGGI

- 9 Jean-Claude Hocquet, *The salt pans of Chioggia, which flourished in 1200, disappeared in 1553?*
- 37 Emanuele Castoldi, *Un'inedita 'cappella Barbarigo' o del presbiterio di Santa Maria degli Angeli di Murano*
- 53 Alice Zitelli, *Apri a Venezia una galleria di fotografia permanente*

AI, ETICA E RESPONSABILITÀ PROFESSIONALE IN AMBITO CLINICO

- 73 Giorgio Bolla, *AI as Tool for Amplifying Knowledge. L'Intelligenza Artificiale come strumento per il guadagno di conoscenza*
- 77 Alessandro Sperduti, *Intelligenza Artificiale e medicina*
- 97 Massimiliano Badino, *Umani e macchine: verso un'etica integrata?*
- 115 Daniele Rodriguez, *Medico, paziente, Intelligenza Artificiale: una relazione a tre*
- 129 Leopoldo Pagliani, *Intelligenza Artificiale e diagnostica: innovazioni e sfide future in cardiologia. L'evoluzione della medicina cardiovascolare attraverso l'intelligenza artificiale: dalla diagnosi tradizionale alla medicina personalizzata del futuro*

PREMIO "ACHILLE E LAURA GORLATO" GORLATO 2025

- 145 Elisabetta Dalla Giustina, *Garantire la tranquillità domestica: questioni familiari e polizia nel Ducato di Venezia (1798-1805)*

Tavole

Atti dell'Ateneo Veneto

Appendice: organigramma, codice etico, pubblicazioni

Alice Zitelli

Aprire a Venezia una galleria di fotografia permanente

Premessa

Živa Kraus ha dedicato la sua carriera curatoriale alla realizzazione di eventi che rispondessero alle esigenze culturali della città di Venezia con un riguardo particolare alla promozione della fotografia. Berenice Abbott, Lisette Model, Cornell Capa, Paolo Monti, Franco Fontana, Ferdinando Scianna, Gabriele Basilico, sono alcuni dei protagonisti delle mostre tenute ad Ikona Gallery dal 1979 al 2023, a cui si aggiungono esposizioni di pittori come Piero Dorazio, Zoran Music e Ida Barbarigo¹. L'articolo si propone di contribuire alla carenza di una

1 Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte per la stesura della tesi di laurea magistrale dell'autrice: *Živa Kraus Curatrice: L'Itinerario Topografico delle Mostre di Ikona Gallery a Venezia (1979-2023)* discussa all'Università Ca' Foscari (2023) sotto la guida della prof.ssa Silvia Burini e il prezioso aiuto di Živa Kraus. Il testo si inserisce in un progetto di ricerca che ha avuto la durata di un anno. La metodologia di ricerca adottata è stata caratterizzata da un approccio eterogeneo che unisce la ricerca bibliografica all'osservazione diretta sul campo. Inizialmente per acquisire informazioni sono state condotte delle interviste strutturate alla curatrice che in breve tempo sono diventate meno formali. La raccolta di informazioni si è arricchita grazie alla ricerca condotta tramite l'osservazione diretta della curatrice al lavoro nella sede di Ikona Gallery nel Campo del Ghetto Novo. Parallelamente all'osservazione partecipante, sono stati presi in esame molteplici documenti espositivi forniti dalla curatrice: comunicati stampa delle mostre, cataloghi, articoli di giornale, fotografie delle opere, fotografie degli spazi espositivi e dell'allestimento. I dati raccolti hanno evidenziato la necessità di un'indagine approfondita riguardo al progetto decennale della curatrice, al tessuto artistico in cui si sono svolte le attività di Ikona Gallery e soprattutto a quali fossero le caratteristiche teoriche e progettuali che rendono questo episodio curatoriale uno spazio espositivo di eccellenza. Per supportare questa tesi, nell'ultimo capitolo dell'elaborato si sono scelte, tra centocinquanta mostre realizzate, diciassette esposizioni

letteratura accademica riguardo all'importanza che Ikona Gallery ha avuto per la promozione della fotografia a partire dalla sua apertura nel 1979. Per restituire un quadro accurato del contesto storico-artistico in cui la galleria ha preso forma, si prenderà in esame l'evento espositivo *Venezia '79 la Fotografia*, approfondendo lo stato della fotografia in Italia negli anni Settanta e la mancanza di uno spazio espositivo dedicato a Venezia. Successivamente, la ricostruzione della pianificazione dello spazio espositivo e del progetto curatoriale della prima sede di Ikona Gallery consentirà di comprendere l'eccellenza culturale del progetto ideato da Živa Kraus. Le fonti analizzate anticipano una riflessione sul ruolo del curatore come “messaggero”, interpretato da Živa Kraus come una missione “salvifica” nei confronti della fotografia, del pubblico e di Venezia.

Venezia '79 la Fotografia

La prima sede di Ikona Photo Gallery² viene inaugurata a Venezia il 28 luglio. La scelta di aprire la galleria nell'estate del 1979 non è casuale. Fin dal primo evento, Živa Kraus mira a dimostrare la qualità dei suoi progetti, attirando l'attenzione di chi si trova in città per visitare la mostra diffusa: *Venezia '79 la Fotografia*, inaugurata da poco più di un mese.

Diversamente da altri paesi, come la Francia o gli Stati Uniti, la fotografia italiana faticava ad affermarsi nel circuito artistico contemporaneo. Più nello specifico, sebbene nell'ultimo decennio avesse visto una modernizzazione delle attività legate alla valorizzazione culturale di Venezia, la fotografia continuava ad occupare un ruolo marginale. Il collezionismo era limitato a pochi intenditori e l'unica organizzazione di fotografia esistente era lo storico Circolo La Gondola che si occu-

come *case studies* realizzate nelle nove sedi storiche che Ikona Gallery ha occupato dal 1979 al 2023. Si è seguito cronologicamente l'itinerario di Ikona Gallery nella città di Venezia: nelle sedi storiche di Palazzo Fortuny o Palazzo Mocenigo, a sedi di origine industriale come i Magazzini del Sale o gli Ex Magazzini delle Zitelle. Per ognuna di esse si è ricostruito nel dettaglio: il *concept*, l'allestimento, la comunicazione, l'inserimento nel panorama artistico della mostra, il rapporto con lo spazio espositivo e le recensioni sull'evento.

2 Il nome Ikona Photo Gallery viene scelto dalla curatrice durante la permanenza nella sede di San Moisè dal 1979 al 1983. Per riferirsi alla galleria in generale o ad eventi posteriori al 1983 si utilizzerà il nome Ikona Gallery.

pava per lo più di fotografia amatoriale³. Ikona Gallery si inserisce in un tessuto artistico caratterizzato da una moltitudine di gallerie private che sopperiscono alla mancanza di programmi artistici da parte delle esposizioni pubbliche. È solo alla fine degli anni Settanta che si andarono a creare collaborazioni tra fondazioni pubbliche o private e musei, proponendo il sistema culturale veneziano simile a quello attuale⁴.

Nel 1979 il Comune di Venezia in collaborazione con l'International Centre of Photography di New York diretto da Cornell Capa e l'UNESCO promuove l'organizzazione dell'evento: *Venezia '79 la Fotografia*. Grazie al sostegno determinante del vicesindaco e assessore al bilancio Gianni Pellicani vengono stanziati fondi per la rivalutazione dei beni immobili che ospiteranno la manifestazione, uno fra tutti, Palazzo Fortuny, che diverrà il definitivo Centro di Documentazione per la fotografia⁵. Le aspettative sono alte e Venezia quell'anno viene denominata "capitale mondiale della fotografia"⁶. L'evento si compone di venticinque mostre di fotografie in varie sedi veneziane⁷, con più di cinquecento fotografi italiani e internazionali. La rassegna è accompagnata da eventi collaterali e da quarantacinque *workshops* pratici e teorici aggiornati sui nuovi studi storici e filosofici riguardanti la fotografia. All'ICP si affianca un comitato tecnico scientifico italiano composto da Carlo Bertelli, Marcello Lago, Daniela Palazzoli, Paolo Peruzza, Alberto Prandi e Maria Teresa Rubin de Cervin. Le mostre della sfera italiana sono le retrospettive di fotografi attivi nel primo Nove-

3 ITALO ZANNIER, *La fotografia in mostra*, «Predella», N.16, Anno IV (2005).

4 Per maggiori informazioni sulla storia delle esposizioni a Venezia si veda: ELISA PRETE, *Spazi espositivi e gallerie di arte contemporanea a Venezia*, «Ateneo Veneto», s. III, 12, (2013), pp. 627-650; ELISA PRETE, *Gallerie e occasioni espositive a Venezia negli anni Settanta*, «Arte al Bivio», a cura di Nico Stringa, Venezia, Canova Edizioni, 2008, pp. 29-58; STEFANIA PORTINARI, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio Editori, 2018; STEFANIA PORTINARI, *Istituzioni e movimenti artistici, collezionismo e gallerie nel Veneto negli anni Settanta del Novecento*, Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, XVII ciclo, Venezia, Università Ca' Foscari, 2002-2005.

5 GIORGIO BUSETTO, *Essere Venezia. Quarant'anni di Ikona Gallery*, in *Memory for the future. 40 Anni di Ikona Gallery*, a cura di Giorgio Busetto e Ziva Kraus, Fondazione Ugo e Olga Levi, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2019, pp. 19-34.

6 ARTURO COLOMBO, *Venezia 79: la Fotografia, Tutto bene quel che finisce bene*, «Progresso Fotografico», N.197, 1979, p. 10.

7 Gli edifici impiegati per le esposizioni sono i Magazzini del Sale, Museo Correr, Palazzo Querini Stampalia, il Padiglione Centrale dei Giardini della Biennale e Palazzo Fortuny.

cento come Francesco Paolo Michetti, Il Conte Primoli e Tina Modotti ma anche una grande mostra dal titolo *Fotografia Italiana Contemporanea*⁸. L'arte fotografica italiana può confrontarsi con grandi maestri internazionali come: Alfred Stieglitz, Eugène Atget, Eugene Smith, Lisette Model, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Lewis W. Hine a cui sono dedicate personali oltre ad altre esposizioni tematiche sull'esplorazione del mezzo⁹. La conferenza stampa si tiene a dicembre 1978, suscitando non poche polemiche, espresse sia da riviste del settore, sia dai giornali nazionali¹⁰. Le discussioni vertono in primis sulla spesa enorme per l'organizzazione della mostra che si aggira intorno agli ottocentomila dollari americani, e in secondo luogo, sulla collaborazione con gli Stati Uniti¹¹. L'Italia affronta un momento di instabilità politica, le cui cause, oltre che interne, sono strettamente legate al clima di tensione internazionale tra Stati Uniti e Unione Sovietica, all'epoca in piena guerra fredda. Intellettuali, politici, opinione pubblica si trovano in disaccordo nel permettere un'amministrazione filo statunitense¹². Alberto Prandi, membro della commissione scientifica nel 1979, in occasione del convegno *La Fotografia come fonte di storia* del 2012, definisce l'iniziativa "fuori scala"¹³, economicamente e strategicamente non studiata ma realizzata solo per fini politici. Sottolinea, quanto l'evento ebbe l'effetto opposto rispetto a quello desiderato seminando "la convinzione diffusa tra i responsabili delle istituzioni culturali che la fotografia non fosse un bene pagante"¹⁴. Di conseguenza, poiché l'organizzazione non mantenne gli accordi finanziari, la fotografia venne etichettata come un'arte non in grado di attirare il grande pubblico e poco lucrativa. Prandi afferma che la mostra anti-

8 ITALO ZANNIER, *La Fotografia Italiana Contemporanea*, in *Venezia '79 la Fotografia*, a cura di Italo Zannier, Daniela Palazzoli e Vittorio Sgarbi, Electa, Milano, 1979.

9 *Ibid.*

10 COLOMBO, *Venezia 79: la Fotografia, Tutto bene quel che finisce bene*.

11 Cfr. HERVÉ GUIBERT, *La Photo, inéluctablement. Paris: Gallimard*, in FRANCESCA DOLZANI, *Il gioco di nessuno. La forma della Biennale di Venezia tra Venezia e Parigi dal Dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 208-209.

12 Cfr. GEORGE TATGE, *Venezia 79 La Fotografia*, «ARTFORUM», Vol.18. N. 3, novembre 1979, pp. 81-82.

13 ALBERTO PRANDI, *Venezia: le fotografie e le loro storie*, in *La fotografia come fonte di storia*, Atti (Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, 4 -6 ottobre 2012), Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, 2014, p. 398.

14 *Ibid.*

cipò molti eventi fotografici di qualità ma sottolinea che le venticinque mostre esposte sono raramente citate in studi inerenti¹⁵. D'accordo anche Vittorio Sgarbi, che nell'articolo dedicato all'apertura di Ikona Photo Gallery scrive che l'iniziativa "ha costituito un ruolo importante per la qualificazione estetica e divulgativa della ricerca fotografica"¹⁶, evidenziando, tuttavia, che "alcune mostre sorte a margine della manifestazione appaiono discutibili"¹⁷.

I dibattiti nati dalla grande esposizione mediatica dell'evento evidenziano una certa arretratezza del sistema artistico italiano nei confronti del mezzo. L'iniziativa ha permesso l'avvio di una riflessione ontologica sulla fotografia non ancora avviata in Italia. Secondo gli esperti nazionali e internazionali dalla mostra emerge la tendenza del fotografo italiano ad "arrangiarsi" tecnologicamente, facendo uso di strumenti meno avanzati rispetto ai colleghi americani¹⁸.

Il curatore della mostra *La Fotografia Italiana Contemporanea* è Italo Zannier, pioniere della storia della fotografia italiana. Nel catalogo di *Venezia '79 la Fotografia* scrive:

Il fotografo italiano, nonostante le nuove sollecitazioni dell'editoria e del giornalismo, pur continuando ad *arrangiarsi*, pare che ce l'abbia fatta ad uscire dal ghetto della periferia e a proporsi nel confronto internazionale, senza alcun complesso, malgrado l'emarginazione di cui è vittima tuttora, in un ambiente che sembra sopravvivere in una condizionante cultura di estrazione umanistica, che mal sopporta l'oratoria di un linguaggio immediato come la fotografia per giunta "fatta a macchina". Sono stati inevitabilmente adoperati energie e canali spesso estranei al mondo culturale-artistico-editoriale nostrano, restio e diffidente, che vorrebbe utilizzare questa tecnica di comunicazione soprattutto negli aspetti artigianali, privando a volte il fotografo della prerogativa di *autore* consapevole e ideologicamente responsabile delle sue scelte¹⁹.

Emergono dallo scritto due ulteriori cause che motivano la lenta maturazione della fotografia in Italia. Una cultura accademica indifferente al mezzo ed ancorata alla tradizione che reputa il fotografo come

15 *Ibid.*

16 Cfr. VITTORIO SGARBI, *Ritratti di un'epoca*, «Il Gazzettino», settembre 1979.

17 *Ibid.*

18 Cfr. ITALO ZANNIER, *Fotografi nel Veneto del Novecento*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, t. 2, Milano, Mondadori Electa, 2008, pp. 465-488.

19 *Venezia '79 la Fotografia*, pp. 280-281.

un operatore tecnico, negandogli la possibilità di innalzarsi al ruolo di autore, e di conseguenza, la difficoltà di accedere agli spazi culturali rallentando la divulgazione della cultura fotografica. È lo stesso Italo Zannier che quarant'anni dopo l'evento spiega:

Venezia '79 la Fotografia fece finalmente decollare in Italia la fotografia, presentandola per la prima volta con dovizia ed energia, sia pure tra polemiche spesso arroganti e interessate, ma imponendola anche così all'attenzione dei più distratti. La città fu invasa, allora, dalla fotografia; fu un'indigestione, dissero i soliti maligni, ma anche perciò ci si accorse del suo peso²⁰.

Pertanto, nonostante le critiche rispetto al costo, alla debole tematica della mostra e alla megalomania americana, si può affermare, a posteriori, la necessità italiana di un evento internazionale come *Venezia '79 la Fotografia*. L'iniziativa ha permesso di mettere in luce l'im maturità del contesto fotografico italiano e la necessità di valorizzazione di questo linguaggio parzialmente escluso dal panorama artistico nazionale. Dal punto di vista della promozione della fotografia, gli interventi di valorizzazione urbanistica per ospitare la manifestazione hanno sanato la mancanza di uno spazio istituzionale deputato alla valorizzazione del mezzo artistico con Palazzo Fortuny. Il museo negli anni seguenti ha ospitato mostre monografiche e antologiche ed ha intrapreso l'ideazione di una serie di corsi sulla cultura fotografica contemporanea tenuti da grandi maestri mondiali. I numerosi *workshops* hanno permesso un'interazione tra addetti del settore arricchendo lo studio della storia dell'arte fotografica a livello globale²¹.

Per completare il contesto in cui si inserisce l'apertura di Ikona Photo Gallery, non va dimenticato che a livello legislativo è nel 1979 che viene organizzato il primo convegno per elaborare norme giuridiche per la legittimazione della fotografia come bene culturale²². Tuttavia, è solo nel 1999 con la redazione del *Testo Unico delle disposizioni*

20 ITALO ZANNIER, *L'occhio infedele ha centocinquant'anni*, in *Memory for the future. 40 Anni di Ikona Gallery*, p. 73.

21 Cfr. FRANCESCA DOLZANI, *L'immagine emancipata. Fotografia in mostra a Venezia dagli anni Cinquanta a fine secolo*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, t.2., pp. 488-512.

22 Il primo convegno *La fotografia come bene culturale* si tiene a Modena nel 1979, con l'intervento omonimo di Andrea Emiliani, ritenuto troppo complicato relativamente alla catalogazione del bene. Insieme al convegno di Prato nel 1992 *Fototeche e Archivi Fotografici. Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte* i due costituiscono la prima grande occasione di confronto tra enti, studiosi ed addetti sul tema della conservazione e valorizzazione della fotografia storica.

legislative in materia di Beni Culturali e Ambientali che anche la fotografia viene inserita tra i Beni Culturali²³.

L'inaugurazione di Ikona Gallery nella sede di San Moisè

Formatasi tra Zagabria, la Francia e l'Italia, Živa Kraus giunge a Venezia nel 1971 portando con sé un retroterra culturale aperto alla sperimentazione, al dialogo interdisciplinare e alla circolazione transnazionale dei linguaggi²⁴. Indipendentemente dai giudizi sull'iniziativa *Venezia '79 la Fotografia*, in città circolano luminari della fotografia presente e futura. In questo contesto, Kraus consolida e amplia la rete di contatti costruita nei precedenti anni di carriera con i protagonisti del panorama fotografico internazionale, in particolare statunitense. La fitta rete di relazioni che la curatrice intesse durante *Venezia '79 la Fotografia* è un trampolino di lancio che le consentirà nei decenni successivi di proporre esposizioni di maestri americani: Berenice Abbott, Helen Levitt, Barbara Morgan, Cornell Capa, Helmut Newton, William Klein e Lisette Model²⁵.

La prima sede di Ikona Photo Gallery sorge nel sestiere San Marco a ridosso della Chiesa di San Moisè. Lo spazio viene inaugurato con la mostra *Gisèle Freund e Jérôme Ducrot*, due fotografi distanti sia concettualmente che nello spazio della galleria. In una sala Živa

23 Emanato col Decreto Legislativo del 29 ottobre 1999 che ha inserito anche la fotografia tra i Beni Culturali. Esso recita: "quanto alle fotografie, l'applicazione del regime di tutela richiede il concorso di due presupposti: A) il carattere di rarità; B) il pregio artistico o storico (laddove va evidenziato che la tutela non richiede che la fotografia abbia valore artistico e storico, essendo sufficiente che il pregio del bene riguardi un aspetto oppure l'altro); Al medesimo regime di tutela delle fotografie sono sottoposti i relativi negativi e matrici". Il riconoscimento giuridico della fotografia come bene culturale trova applicazione operativa nella scheda ICCD "F", standard nazionale per la catalogazione e la tutela dei materiali fotografici.

24 Živa Kraus si diploma in pittura all'Accademia di Belle Arti di Zagabria nel 1968, città che negli anni Sessanta si afferma come centro internazionale di arte radicale e sperimentazione d'avanguardia. Nel 1972 si trasferisce definitivamente a Venezia, dove collabora con Emilio Vedova e con Peggy Guggenheim. Successivamente lavora per la Galleria Il Cavallino e per la Galleria Il Diaframma. Nel 1978 cura il catalogo dalla Biennale di Venezia *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*. Sull'influenza del contesto culturale zagabrese, la formazione e l'inserimento nel contesto veneziano della curatrice si veda: ZITELLI, *Živa Kraus curatrice. L'itinerario topografico delle mostre di Ikona Gallery a Venezia*, pp. 7-47.

25 ŽIVA KRAUS, intervista rilasciata dalla curatrice per le ricerche in ambito della mia tesi magistrale, Venezia, marzo 2023.

Kraus decide di esporre quattordici ritratti a colori della fotografa Gisèle Freund. Sono ritratti simbolo della cultura, della letteratura e dell'arte del XX secolo: James Joyce, Henri Matisse, Jean Cocteau, André Breton, André Malraux, Virginia Woolf e Peggy Guggenheim. I ritratti fanno parte del Portfolio Harry H. Lunn tranne la fotografia *Herbert Read e Peggy Guggenheim*, scattata prima del trasferimento della collezionista americana a Venezia e fortemente voluta in mostra dalla curatrice per la connessione con la città. La seconda sezione è dedicata al fotografo Jérôme Ducrot, autore quasi sconosciuto ma che Živa Kraus sceglie sapientemente come contrappunto al celebre lavoro di Gisèle Freund. Si tratta di una raccolta di autoscatti realizzati in un piccolo villaggio della Nièvre, la campagna limitrofa a Parigi, sviluppati dall'autore negli anni Settanta. Il fotografo tenta di conquistare la spontaneità quotidiana dei contadini a cui cede l'azione del "click" fotografico. Gli autoritratti sono inscenati in spazi che mostrano miseria e povertà e nel microcosmo dell'esposizione assumono il ruolo di rappresentanti della realtà. Živa Kraus parlando della mostra ricorda:

da una parte nella galleria, avevo questo invisibile, realizzato da autori: un poeta, un pittore, che erano autori dell'invisibile. E Venezia rappresentava il loro punto di arrivo. Io però sapevo quale fosse la realtà di Venezia, cosa c'era alla Giudecca, cosa c'era a Castello: un sottosviluppo endemico come definisco certi luoghi, come certe persone che non sono mai andate nemmeno fino San Marco per immobilità. Io ho fatto volutamente questa contrapposizione²⁶.

Lo spazio di San Moisè

L'originalità dell'allestimento della nuova galleria è frutto di un progetto ideato da Živa Kraus e l'architetto Gianfranco della Puppa (Fig.1)²⁷. Il limite maggiore, come spesso accade nella realizzazione di un progetto culturale è il budget estremamente ridotto. Per quanto le risorse finanziarie siano fondamentali, la carenza di fondi in questo caso ha portato alla necessità di reinventarsi creando un allestimento contemporaneo e di grande impatto visivo. L'allestimento presenta tre peculiarità: il carattere non effimero, la versatilità e il design.

26 SILVIO FUSO, *Incontro con Živa*, in *Memory for the future. 40 Anni di Ikona*, pp. 46-57.

27 KRAUS, intervista rilasciata dalla curatrice per le ricerche in ambito della tesi da cui è tratto questo contributo, Venezia, settembre 2022.

La natura delle mostre è principalmente effimera, sono eventi unici che hanno un tempo limitato per essere esperiti. Il rapporto che viene creato tra un luogo scelto, una serie di oggetti da esibire e un sistema espositivo, inteso sia come concettuale che fisico, è transitorio. Il vario declinarsi delle mutue relazioni tra i tre elementi permettono la creazione di molteplici soluzioni espositive. Živa Kraus e il suo team adottano una soluzione allestitiva semi-permanente, una strategia diffusa nella costruzione di sistemi di allestimento, che permette di ammortizzare i costi di allestimenti futuri. La certezza di voler realizzare mostre di fotografia spinge Živa Kraus a ideare insieme a Gianfranco della Puppa un sistema espositivo specificatamente progettato per le stampe fotografiche.

I lavori iniziano eliminando gli strati di intonaco a contatto con la muratura lasciando così scoperti i mattoni, successivamente tinteggiati con un sottile strato di intonaco bianco, riconducibile ad una ricerca di essenzialità strutturale diffusa negli anni Settanta²⁸. Le pareti sono circondate su tutto il perimetro da una rete metallica a maglie strette sospesa mediante dei tenditori saldati al pavimento e al soffitto (Fig.2). Per l'esposizione delle fotografie vengono installate davanti la rete metallica delle lastre rettangolari di plexiglas (Fig.3). Ogni pannello è composto da due lastre combacianti che possono ospitare fotografie di varie dimensioni; alcuni di questi sono a forma quadrata, per uso singolo, altri hanno una forma più allungata per l'esposizione di grandi fotografie o di una serie. Si tratta di un sistema di allestimento ingegnoso e versatile. In primo luogo, diminuisce il tempo di preparazione delle mostre successive, perché adattabile a diversi formati di stampa. In secondo luogo, ha una funzione conservativa del foglio fotografico. Esempi precedenti di sospensione di stampe in fogli di plexiglass includono l'allestimento della *Mostra del Manifesto d'Arte a Ca' Giustinian* progettata da AG Fronzoni nel 1969²⁹. Più recente è l'allestimento dello Studio Einaudi per l'esposizione del 1978 dedicata a Piranesi, in cui disegni e stampe sono sospesi da spesse corde in la-

28 Un esempio è rappresentato dalla mostra *Ambiente/Arte*, curata da Germano Celant alla Biennale di Venezia del 1976, in cui le sovrastrutture architettoniche accumulate nel tempo vennero rimosse, rivelando l'originale struttura interna dell'edificio. Cfr. GERMANO CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977; per un approfondimento critico si veda VITTORIA MARTINI, *Il canone espositivo e il caso Ambiente/Arte*, in *Ricerche di SConfine*, dossier n.4, 2018, pp. 297- 306.

29 SERGIO POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1988, p. 360.

stre di plexiglass³⁰. Il perfezionamento di fruizione visiva mediante l'inclinazione dei pannelli è presente anche ai Magazzini del Sale per la mostra *Venezia '79 la Fotografia*, ideata da Daniela Ferretti, Vittorio Gregotti, Franca Demi, Fernanda Nani Valle in collaborazione con Veneta Artigianale³¹. Se da un punto di vista fisico il design ha una base qualitativa sicura che si fonda indirettamente sulla storia degli allestimenti, da una prospettiva concettuale rispecchia l'unicità processuale di Živa Kraus. Il reticolo a fascia secondo la curatrice dovrebbe ricordare una pellicola fotografica. L'idea di fotografia come foglio e come arte materiale riproducibile si traduce nella disposizione delle stampe come se fossero libri. Attraverso gli allestimenti evocativi la galleria ha saputo creare fin dagli inizi un'identità forte, che viene completata da un sapiente utilizzo della comunicazione e delle scelte degli autori da presentare.

I ritratti di Gisèle Freund si trovano nella sala nord e gli auto-scatti di Jérôme Ducrot nella sala sud. Lo spazio espositivo è pensato come spazio di conflitto, sorta di arena da combattimento per una conquista più ampia, è un mezzo di riflessione sulla realtà veneziana della fine degli anni Settanta, primo progetto della *mission* di Ikona Photo Gallery di valorizzare attraverso la fotografia la città di Venezia.

Il logo di Ikona Photo Gallery è realizzato in occasione della progettazione della comunicazione per la prima mostra. Živa affida l'ideazione del logo a Pierluigi Cerri, all'epoca nello studio di Vittorio Gregotti, già curatore del design di cataloghi di case editrici come Skira, Bompiani, Einaudi ed Electa. Il *lettering* scelto da Cerri è Glaser Stencil, disegnato da Milton Glaser che viene utilizzato per la realizzazione dei manifesti di tutte le mostre inaugurate nella sede di San Moisè³². Il manifesto della prima mostra farà da modello per tutte le successive esposizioni nella sede:

Questi manifesti sono omogenei. Sono caratterizzati da un raster in bianco e nero sullo sfondo nero, con informazioni essenziali sulla mostra. I nomi dei grandi fotografi che appaiono su questi manifesti, come Gisèle Freund, Rosalind Fox Solomon, Lisette Model, William Klein, Robert Doisneau, Helmut Newton, Helen Levitt, John Batho, dimostrano che Ikona ha

30 *Ivi*, p. 410.

31 *Ivi*, p. 425.

32 Per un inquadramento nella storia del design si veda: LUCA MARULLO, *Monografia Milton Glaser*, Accademia Belle Arti di Catania, Catania, gennaio 2015, p. 13; Pier Luigi Cerri, Artflex, sezione Designer (Sito Web).

partecipato attivamente allo sviluppo della fotografia nella seconda metà del ventesimo secolo³³

Il design ripetuto per ogni manifesto, aiutato dall'essenzialità grafica ha permesso ad Ikona Photo Gallery di produrre un'ottima gestione di marketing (Fig.4). Il processo di *namìng* per la sua immediatezza grafica e per il pensiero che racchiude³⁴, facilmente memorizzabile ed accostato ad eventi di qualità, ha consentito alla galleria di acquisire una certa notorietà. Inoltre, il *raster* bianco sui manifesti, rimanda direttamente alla rete metallica presente in galleria, innescando un collegamento tra grafica e luogo aiutando la cristallizzazione nella memoria del *brand*.

Il primo comunicato stampa annuncia: "Apre a Venezia una galleria di fotografia permanente"³⁵. Il termine permanente incarna un concetto fondamentale: il messaggio diretto da Živa Kraus al pubblico, la promessa di un continuo impegno pubblico nella valorizzazione dell'arte nei confronti della città di Venezia. Il comunicato prosegue descrivendo Venezia come una città con una centenaria tradizione fotografica a cui, tuttavia,

è sempre stata data scarsa importanza alla necessità di uno spazio specifico, destinato non solamente ad esposizioni, ma anche a luogo di incontro e di dibattito, aperto in particolare ai giovani. È appunto per creare una occasione permanente di fotografia destinata alla città di Venezia ed alla sua internazionalità che apre il 28 luglio Ikona Photo Gallery³⁶.

Le recensioni per la prima mostra sono più che positive. Sulla rivista "Panorama", Luigi Carluccio curatore della mostra fotografica della Biennale di Arti Visive del 1978 *L'immagine provocata* scrive:

33 ANDELKO MIHANOVIĆ, *Ikona Gallery alla Fondazione Levi*, in *Memory for the future. 40 Anni di Ikona Gallery*, p. 35.

34 Il nome Ikona che rinvia al termine greco εἰκών, cioè immagine creata dall'uomo, è stato analizzato nel dettaglio nel secondo capitolo della tesi. L'etimologia della parola ha permesso di tessere una narrazione teorica sull'idea curatoriale alla base del progetto della galleria. Si è potuto confermare lo studio e l'impegno dietro la creazione di Ikona Gallery che vede l'intreccio di quest'ultima con la città Venezia come icona urbana per eccellenza, la riproducibilità assoluta del mezzo fotografico e la demistificazione dell'aura artistica, grazie all'analisi dei concetti di visibile e invisibile nella fotografia.

35 KRAUS, *Gisèle Freund e Jérôme Ducrot*, comunicato stampa, Ikona Photo Gallery, Venezia, 1979.

36 *Ibid.*

Spazio specifico per la fotografia a Venezia e luogo di incontro per i giovani: questo è il programma della nuovissima galleria Ikona di Živa Kraus, ben intonato con le aspirazioni della grande fiera *Venezia '79 la Fotografia* ma con qualcosa di più. L'inedito per l'Italia di Gisèle Freund è l'umoroso giuoco implicito in quella particolare specie di pratica sul tema "fallo da te" escogitato da Jérôme Ducrot³⁷.

Vittorio Sgarbi afferma: "Con piglio sicuro e autorevolezza Živa Kraus ha aperto a Venezia San Marco 2084, Ikona Photo Gallery un'attività espositiva fotografica 'permanente'"³⁸ e definisce la scelta di Kraus "controllata da un preciso progetto razionale che ha determinato anche l'ottimo design e l'allestimento della mostra di Ikona Photo Gallery"³⁹.

Živa Kraus nel ruolo di messaggero tra opera e pubblico

Le idee della gallerista riguardanti la valorizzazione di Venezia e la promozione della fotografia vengono coltivate nel tempo mediante l'applicazione di un pensiero curatoriale attento all'educazione culturale del pubblico con particolare attenzione al contesto storico e sociale del momento.

Dalla metà degli anni Settanta le mostre, come principale veicolo per la divulgazione e l'interpretazione dell'arte, hanno subito una costante evoluzione dovuta a diversi fattori: i cambiamenti sociopolitici, l'aumento della cultura di massa, lo sviluppo tecnologico. A questi fattori si aggiunge la progressiva legittimazione di fotografia, video e performance come beni culturali che ha contribuito a dare il via ad una maggiore attività di studio in ambito di tutela, conservazione, fruibilità e valorizzazione. Indubbiamente l'elemento che ha maggiormente influito sull'evoluzione curatoriale, può essere identificato nella trasformazione dell'*audience*. Il miglioramento del tenore di vita e l'emergere della società di massa hanno favorito l'aumento di fruitori, un cambiamento delle preferenze del pubblico ed una sua conseguente diversificazione. In questo scenario, dove il sistema espositivo si è progressivamente orientato verso logiche di intrattenimento, Ikona

37 LUIGI CARLUCCIO, *Fotografia*, Gisèle Freund e Jérôme Ducrot, «Panorama», 1979.

38 VITTORIO SGARBI, *Ritratti di un'epoca*, «il Gazzettino», settembre 1979.

39 *Ibid.*

Gallery sin dalla sua fondazione si è distinta proponendo un progetto curatoriale orientato alla cura dei contenuti e alla funzione formativa della mostra. In questa prospettiva, l'impegno della fondatrice ha assunto una valenza specifica che Živa Kraus descrive con queste parole: "Io da sempre cosa faccio sono messaggero tra opera e pubblico"⁴⁰. Quest'affermazione costituisce il concetto fondativo dell'ideale curatoriale di Živa Kraus, che seguendo la terminologia di Chiara Bertola per definire le diverse figure di curatore, potremmo definire "curatore come messaggero"⁴¹. Si tratta di un approccio che mira a creare mostre che siano ricercate e di qualità ma allo stesso tempo formative per qualsiasi pubblico fornendo i mezzi necessari per la comprensione dei significati.

Il curatore deve dedicare attenzione, essere facilitatore dei pubblici, "plurimi", diversificati, che a quegli artisti e a quelle opere magari è la prima volta che si accostano. Accessibilità diventa la parola chiave, e non si allude alla sola accessibilità "fisica" degli spazi ma il ragionamento si estende a tutti gli aspetti di una produzione culturale, fino alla scelta delle dimensioni del tipo di fonti, come pure taglio e impostazione, di una didascalia⁴².

La bellezza alla base della visita ad una mostra è la sua totale soggettività, il curatore può interpretare la figura del narratore utilizzando l'arte dell'ermeneutica cercando di comprendere il pensiero dell'artista ma la narrazione che il curatore sceglierà di esporre sarà ridefinita a sua volta dal pubblico attraverso un'infinità di fattori che costituiscono l'individuale soggettività⁴³. Il curatore assume quindi un ruolo molto importante nel guidare lo spettatore nella comprensione del concetto, diventando una sorta di mediatore tra arte e pubblico. Lo scopo è di rendere chiaro il tema dell'esposizione "in modo diretto e non eccessivamente didascalico avendo sempre in mente che una mostra non è un libro o un saggio, ma un racconto visivo, una narrazione

40 Busetto, *Essere Venezia. Quarant'anni di Ikona Gallery*, p. 19.

41 Chiara Bertola, per definire il ruolo del curatore di mostre, articola alcuni concetti cardine descrivendo la figura del curatore come: Figura del danzatore, Figura del tessitore, Figura del viaggiatore, Figura del dialogante, Figura del narratore, Figura del sovversivo. Cfr. CHIARA BERTOLA, *Curare l'arte*, Milano, Electa, 2008, pp. 12-38.

42 MARCO ENRICO GIACOMELLI, *Curare come Lavoro di Orchestrazione in Cos'è la curatela oggi. Parlano 13 professionisti*, «Artribune», 3 gennaio 2022.

43 BERTOLA, *Curare l'arte*.

per immagini in dialogo continuo con il visitatore”⁴⁴ come ci ricorda Ludovico Pratesi. Si tratta di stabilire delle connessioni inattese che riescano a creare dei significati di senso tra artista e curatore, oggetto artistico e spazio espositivo, mostra e pubblico.

Gli studi sul rapporto tra l'oggetto e il visitatore sono relativamente recenti. In passato infatti, la relazione tra opera e pubblico era mediata da accorgimenti quali l'inquadramento temporale e la ricerca di una visione ottimale. L'oggetto veniva esposto come portatore di un'aura che bastava come comunicatore di emozioni tra l'artista e il suo pubblico. Con lo sviluppo delle pratiche curatoriali l'oggetto nella sua materialità ha acquisito il valore di un messaggio, che trasmette non come bene culturale unico in sé, ma come portatore di una serie di significati in divenire. Per utilizzare le parole del curatore Germano Celant il percorso espositivo è “modellato dall'esistere di un soggetto, persona o idea, espresso da un habitat che ne rispecchia il senso; un fondale abitato e vitale quasi specchio tridimensionale, un filtro conoscitivo del pubblico”⁴⁵.

La costante cura nei riguardi del pubblico ha permesso a Živa Kraus di apportare ad Ikona Gallery un valore di impronta didattica che avvicina la galleria alla *mission* di un museo più che ad una galleria privata che ha come scopo massimo la ricerca di profitto. Il lavoro di Kraus si rispecchia facilmente nelle *missions* redatte dall'ICOM come linee guida per l'attività museale: “I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sul passato e sul futuro, salvaguardano i ricordi per le generazioni future e garantiscono per i diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone”⁴⁶. L'impegno della curatrice in questo senso emerge chiaramente dalla proposta dei temi affrontati, dai contributi nei cataloghi, dall'allestimento e dalla presenza fisica della curatrice in sede, sempre pronta a rispondere alle domande dei visitatori. La democratizzazione dell'arte cui si ispira Živa Kraus si accosta alla tendenza di progettare mostre che abbiano come obiettivo la produzione dell'immateriale, cioè il pensiero e il ra-

44 GIACOMELLI, *Il miglior complice dell'artista*, in *Cos'è la curatela oggi. Parlano 13 professionisti*.

45 GERMANO CELANT, *Architettura ed arte da Malevič a Piano*, a cura di Emilio Vedova e Renzo Piano, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia 2009, p. 17.

46 LORENZO BISON, *La nuova definizione della parola museo: una soluzione di compromesso?*, «Finestre sull'arte», 8 giugno 2022.

gionamento del visitatore⁴⁷. Il metodo curatoriale di Kraus si distingue per una marcata impronta educativa che affronta svariati temi contemporanei. Emblematico è il caso della mostra *Persona* (1991) allestita negli Ex Granai della Repubblica delle Zitelle, dedicata agli artisti contemporanei jugoslavi e concepita per richiamare l'attenzione su una terra all'epoca in guerra. Parallelamente, la curatrice promuove il lavoro di fotografe donne tra cui: Berenice Abbott, Lisette Model, Martine Franck a cui sono state dedicate molteplici esposizioni nell'arco dei quarant'anni di attività della galleria⁴⁸. La curatrice nella sede del Ghetto di Venezia ha affrontato anche il tema della Shoah attraverso mostre che coinvolgessero il pubblico in occasione del Giorno della Memoria. Come sottolinea Alessandro Castiglioni si deve utilizzare una formula paratattica, arte e educazione, in quanto:

sarebbe riduttivo parlare di educazione all'arte o educazione attraverso l'arte. Entrambe le prospettive sono rilevanti e dense di significato, che non si limitano a descriverne la violenza storica ma viene posto davanti al pubblico un problema più ampio che diventa attuale e che aiuta a elaborare una consapevolezza del passato per muoverci nel presente⁴⁹.

Una delle abilità per eccellere nel ruolo di curatore di mostre culturalmente impegnate è la costruzione di rapporti solidi con gli artisti e con i protagonisti del mondo dell'arte. Coltivando le relazioni con gli artisti statunitensi dopo *Venezia '79 la Fotografia* Živa Kraus ha portato la fotografia americana d'avanguardia in Italia, permettendo l'arricchimento culturale del territorio veneziano. La gallerista spiega che il valore aggiunto sta nel fatto che questa sua missione sia stata affiancata dai numerosi viaggi negli Stati Uniti e in Francia permettendole di comprendere la profondità didattica degli autori scelti.

47 Cfr. BERTOLA, *Il museo contemporaneo ovvero il museo dell'inaspettato*, in *Una possibile vocazione. Il contemporaneo nei musei del veneto*, «Gli Ori», a cura di Chiara Bertola e Marte Savaris, Fondazione Querini Stampalia Onlus, Venezia, 2005, p. 20.

48 A titolo esemplificativo si ricordano alcune mostre monografiche dedicate a queste autrici: *Berenice Abbott*, Ikona Photo Gallery, Sede di San Moisè, Venezia, 1980; *Lisette Model*, Ikona Photo Gallery, Sede di San Moisè, Venezia, 1980; *Fotografie | Berenice Abbott*, Ikona Gallery, Scuola Grande San Giovanni Evangelista, Venezia, 1986; *Martine Franck. D'un jour, l'autre*, Ikona Gallery, Magazzini del Sale, Venezia, 1999. Cfr: *Memory for the future. 40 Anni di Ikona Gallery*, pp. 118-123; ZITELLI, *Živa Kraus Curatrice: l'Itinerario Topografico di Ikona Gallery a Venezia (1979-2023)*.

49 ALESSANDRO CASTIGLIONI, in *Storia e Storie: esperienza educativa e ricerca artistica*, in GIANNI ROMANO, *Become a Curator*, Milano, PostmediaBooks, 2017, p. 68.

Dovevo uscire dalla città. Io sono partita subito! Sono partita subito per Parigi, sono partita subito per New York [...] Quando sono andata a Parigi avevo già i miei punti di riferimento, ad esempio l'agenzia Magnum. Sono andata da Gisèle Freund [...] avevo il coraggio di telefonare e di farmi viva⁵⁰.

50 FUSO, *Incontro con Živa*, in *Memory for the future. 40 Anni di Ikona*, p. 54.

ABSTRACT

L'articolo analizza il ruolo di Ikona Gallery a Venezia a partire dalla sua apertura nel 1979 come prima galleria permanente in città dedicata alla fotografia, fondata dalla curatrice croata Živa Kraus. Per restituire il contesto storico-artistico in cui la galleria ha preso forma, viene esaminata la mostra internazionale *Venezia '79 la Fotografia*, al fine di approfondire il dibattito sul riconoscimento del medium fotografico in Italia negli anni Settanta e la mancanza di spazi espositivi dedicati in laguna. La ricostruzione dell'allestimento e della prima mostra nella sede originaria di Ikona Gallery a San Moisè consente di delineare il pensiero curatoriale alla base del progetto della galleria. Infine, il contributo propone una lettura della figura del curatore come “messaggero” tra opera e pubblico, evidenziando la funzione educativa e culturale svolta dalla galleria nella valorizzazione della fotografia e della città di Venezia.

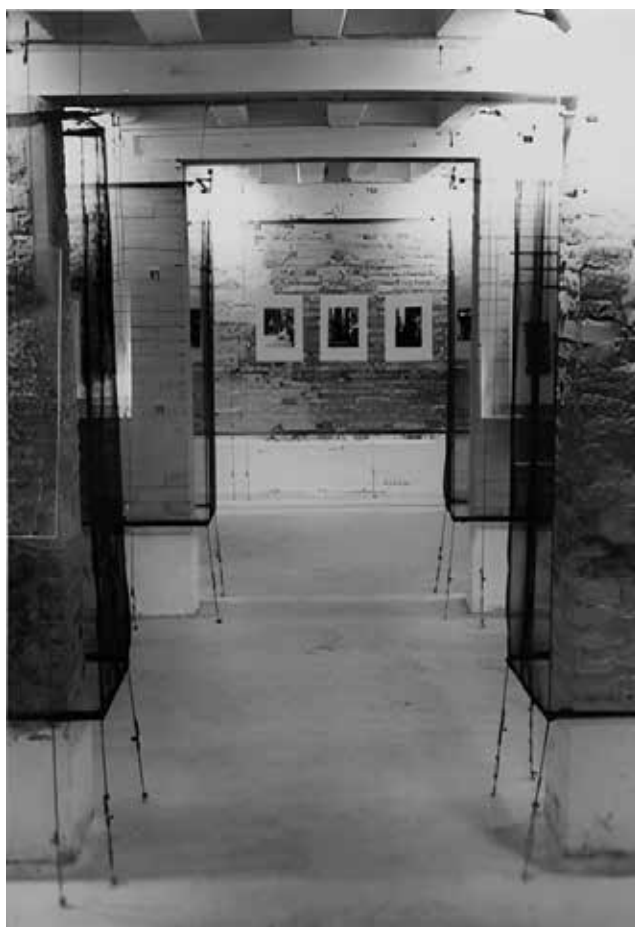
This article examines the role of Ikona Gallery in Venice since its opening in 1979 as the first permanent gallery in the city dedicated to photography, founded by the Croatian curator Živa Kraus. To contextualized the historical and artistic setting in which the gallery took shape, the international exhibition *Venezia '79 la Fotografia* is analyzed, with the aim of exploring the debate on the recognition of photography as a medium in Italy during the 1970s and the absence of dedicated exhibition spaces in Venice. The reconstruction of the display design and the inaugural exhibition at the original venue of Ikona Gallery at San Moisè allows the curatorial thinking underlying the gallery's project to emerge. Finally, the article proposes a reading of the curator as “messenger” between artwork and audience, highlighting the educational and cultural function carried out by the gallery in the promotion of photography and the city of Venice.

Alice Zitelli
Aprire a Venezia una galleria di fotografia
permanente





1.
Ingresso Ikona Photo Gallery, Sede di San
Moisè, Calle Larga XXII marzo, 1981. Su gentile
concessione di Živa Kraus.



2.
Dettaglio rete metallica Ikona Photo
Gallery, Sede di San Moisè, Calle
Larga XXII marzo, 1981. Su gentile
concessione di Živa Kraus.

3.
Pannelli Ikona Photo Gallery, Sede di
San Moisè, Calle Larga XXII marzo,
1981. Su gentile concessione di Živa
Kraus.



4.

Manifesti Ikona Photo Gallery 1979-1983. Su gentile concessione di Živa Kraus.