

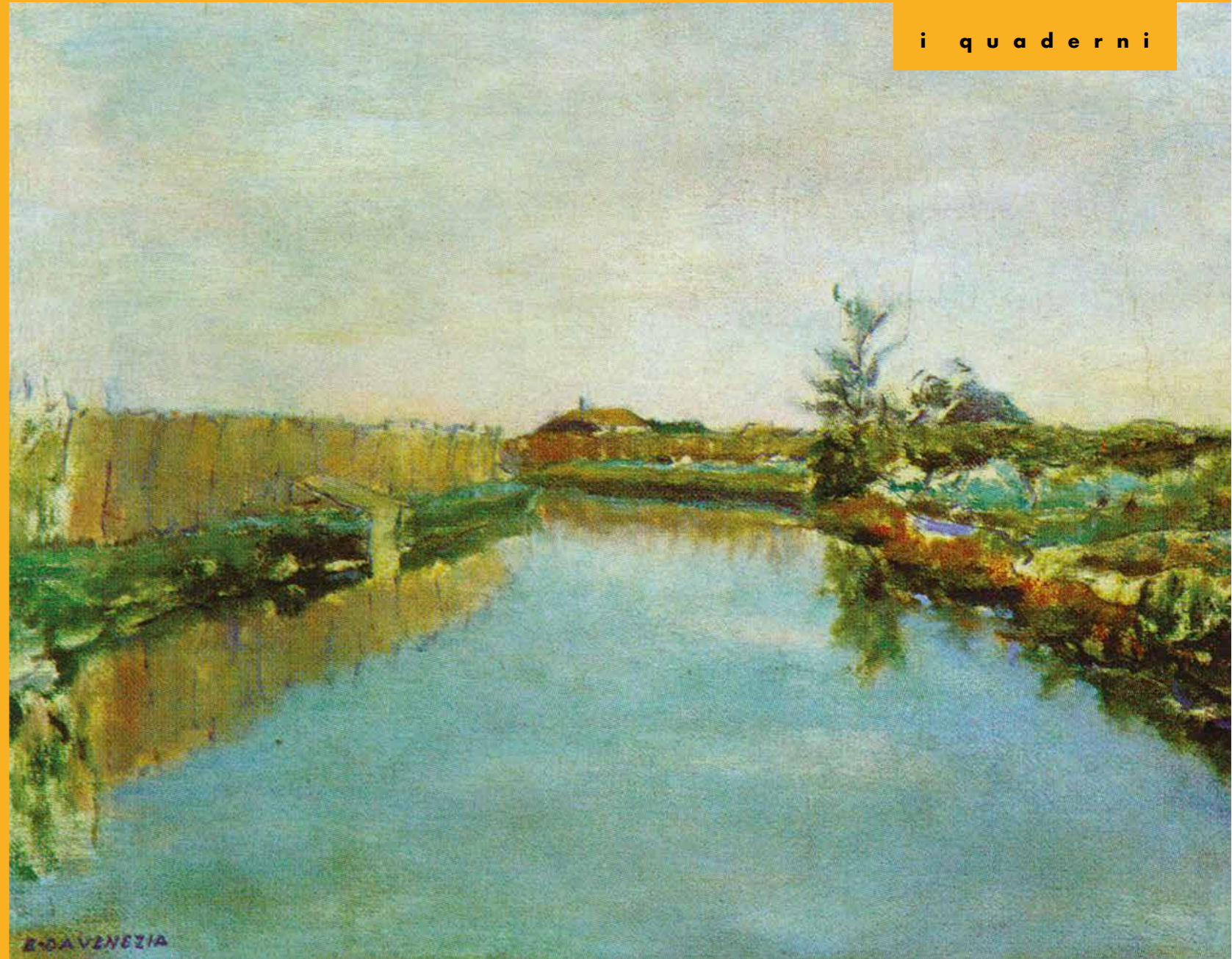
Donazione Eugenio Da Venezia

Q.
Fondazione
Querini Stampalia
Onlus

C
fondazione
museo civico
di rovereto

Donazione Eugenio Da Venezia

i quaderni



23

Q.



9 788898 214150

**quaderni della
donazione Eugenio Da Venezia
ventitre**



**Donazione
Eugenio Da Venezia**

a cura di Giuseppina Dal Canton e Babet Trevisan

Fondazione Querini Stampalia
Onlus

Fondazione Museo Civico Rovereto

**Donazione
Eugenio Da Venezia**

*Commissione consultiva
per la Donazione Eugenio Da Venezia*

Chiara Bertola
Giorgio Busetto
Giuseppina Dal Canton
Elisabetta Dal Carlo
Marigusta Lazzari
Chiara Rabitti
Gabriela Sambo

**quaderni della
donazione Eugenio Da Venezia**
diretti da Giuseppina Dal Canton

ventitre

in collaborazione con

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia,
storia dell'arte, del cinema e della musica

Gli autori dei testi
sono a disposizione degli aventi diritto
per le fonti fotografiche non indicate.

**Fondazione
Querini Stampalia**
Onlus

Consiglio di Presidenza

Presidente
Marino Cortese

Vice presidente
Giovanni Castellani

Consiglieri
Shaul Bassi
Renato Brunetta
Irene Favaretto

Revisori dei conti
Roberto Parro
Giancarlo Tomasin

Ente tutore
Istituto Veneto di Scienze
Lettere ed Arti
Gherardo Ortalli, *Presidente*

Sostenitori
Comune di Venezia
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione del Veneto
Rubelli S.p.a.

Direttore
Marigusta Lazzari

Federico Acerboni
Andrea Bellemo
Tiziana Bottecchia
Cristina Celegon
Barbara Colli
Elisabetta Dal Carlo
Dora De Diana
Neda Furlan
Lara Marchese
Angela Munari
Barbara Poli
Barbara Rossi
Marta Savaris
Babet Trevisan
Anna Francesca Valcanover

Chiara Bertola
Sara Bossi
Elisa Campana
Paola Gazzola
Alessandro Marinello
Margherita Olivieri
Lisa Pierantoni
Elisa Rampazzo

Stage
Gabriella Allocca
Alessia Berardi

Volontariato
Archeoclub d'Italia onlus
Associazione Nazionale Carabinieri
Auser Provinciale di Venezia
Ekos Club Venezia

**Fondazione
Museo Civico di Rovereto**

Presidente
Giovanni Laezza

Consiglio di Amministrazione
Giovanni Anichini
Maria Vittoria Danovaro
Sandro Poli
Enrica Rigotti
Nicola Spagnolli
Giorgio Vallortigara

Direttrice
Alessandra Cattoi

Vicedirettore
Alessio Bertolli

Responsabile Sezione Arte
Paola Pizzamano

Indici dei Quaderni Eugenio Da Venezia dal 1994

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 14 2005
Francesca Zanella, <i>Cadorin satirico</i> , p. 13
Alessandro Pasetti Medin, <i>Venezia madre: la pala di San Marco a Rovereto</i> , p. 25
Jean-Francois Rodriguez, <i>Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla parte</i> -cipazione mancata di Anna Gerebzova alla mostra individuale di Alessandro Archipenko, p. 33
Marta Nezzo, <i>Ojetti e le prime Biennali di Maraini: spunti per una ricerca</i> , p. 47
Paola Pizzamano, <i>Carlo Cainelli alle Biennali veneziane degli anni Venti</i> , p. 59
Alessandra Tiddia, <i>Suggestioni di “moderna classicità” attraverso le Biennali veneziane degli anni Venti: le retrospettive di pittura italiana dell’Ottocento</i> , p. 69
Stefano Franzo, <i>Achille Gaggia committente e collezionista tra le due guerre</i> , p. 75
Giovanni Bianchi, <i>Il padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative veneziane</i> , p. 87
Daniela De Angelis, <i>Serenissimo Mediterraneo</i> , p. 101
Sileno Salvagnini, <i>Birolli, Marchiori e “Corrente”. Lettere inedite</i> , p. 113
Alessandro Del Puppo, <i>Guidi 1933: “Il Foglio di Venezia”</i> , p. 123
Tavole, p. 145

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Alberto Gatti, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 15 2006
Alessandra Tiddia, <i>Un recupero ottocentesco nelle Biennali degli anni venti: la mostra postuma di Giovanni Segantini</i> , p. 13
Paola Pizzamano, <i>Artisti trentini alle Biennali tra le due guerre</i> , p. 23
Nicoletta Boschiero, <i>Le partecipazioni di Fortunato Depero alla Biennale di Venezia</i> , p. 37
Cristina Beltrami, <i>Il gruppo futurista Savarè alla Biennale di Venezia</i> , p. 47
Giovanni Bianchi, <i>Tancredi: alcuni disegni inediti</i> , p. 61
Guido Bartorelli, <i>Tono Zancanaro, primo premio per l’incisione alla Biennale d’Arte di Venezia del 1952. Alcune precisazioni per la lettura iconografica della serie del Gibbo</i> , p. 81
Lia Durante, <i>Le mostre all’estero della Biennale di Venezia</i> , p. 91
Tavole, p. 103

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 16 2007
Gabriella Bucco, <i>Carlo Someda de Marco pittore “foresto” nella Venezia degli anni Venti</i> , p. 13
Paola Pizzamano, <i>L’incisore Benvenuto Disertori alle Biennali veneziane</i> , p. 25
Stefano Franzo, <i>Artisti vicentini tra la Biennale e le sindacali</i> , p. 41
Stefania Carlesso, <i>Critica d’arte tra le due guerre: le pagine sull’arte di “Vedetta fascista”. Spunti per una ricerca</i> , p. 57
Giovanni Bianchi, <i>Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista</i> , p. 67
Giuliana Tomasella, <i>Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini. La critica d’arte dei “professori”</i> , p. 81
Giuliana Briziarelli Bressan, <i>Una parentela tra pittori: Carlo Dalla Zorza e Walter Briziarelli</i> , p. 91
Giorgio Busetto, <i>Francesco Messina alla Biennale</i> , p. 105
Tavole, p. 119

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 17 2008
Giuseppina Dal Canton, <i>Cadorin inedito, Cadorin ritrovato</i> , p. 11
Federica Millozzi, <i>L’ultima attività di Alessandro Milesi: ritrattista ufficiale e artista alle Biennali</i> , p. 19
Stefano Franzo, <i>Le “Bromojodicherie tolmezzine” di un giovane futurista: Gigi De Giudici in Friuli negli anni della prima guerra mondiale</i> , p. 27
Franco Tagliapietra, <i>Note su Giovanni Korompay inedito e sui futuristi veneti alle Biennali</i> , p. 43
Gabriella De Marco, <i>La Biennale di Venezia del 1928: materiali dal quotidiano “L’Ora”</i> , p. 55
Paola Pizzamano, <i>Lucillo Grassi, incisore e pittore in Italia e negli Stati Uniti</i> , p. 67
Giovanni Bianchi, <i>A proposito del “San Sebastiano” di Mario De Luigi</i> , p. 81
Alessandro Alfier, <i>La vendita di opere d’arte alle edizioni della Biennale di Venezia dal 1920 al 1942</i> , p. 95
Tavole, p. 115

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 19 2010
Babel Trevisan, <i>Eugenio Da Venezia attraverso i documenti inediti del suo archivio conservati alla Fondazione Querini Stampalia</i> , p. 13
Paola Pizzamano, <i>Carlo Fait (Rovereto 1877 – Torino 1968). Il sogno di uno scultore passatista a Rovereto</i> , p. 25
Guido Bartorelli, <i>La rissa: un dipinto di Fortunato Depero alla Biennale del 1926. Architettura di luci e ombre</i> , p. 29
Alessia Castellani, <i>L’azione futurista padovana e la retrospettiva di Boccioni alla IV Esposizione d’Arte delle Tre Venezie del 1926</i> , p. 37
Alberto Cibir, <i>“Arte dinamica del tempo fascista”: il futurismo di Corrado Forlin</i> , p. 47
Giuseppina Dal Canton, <i>Dai disegni ai dipinti per le Biennali di Venezia: taccuini e quaderni inediti di Bortolo Sacchi al Museo Civico di Bassano</i> , p. 59
Stefano Franzo, <i>Critica locale e fortuna internazionale del modello veneziano: un quadro aggiornato per la pittura di Alessandro Pomi</i> , p. 73
Chiara Costa, <i>La natura morta in area veneta tra le due guerre: alcuni esempi</i> , p. 87
Giovanni Bianchi, <i>Venezia 1946: la mostra “Pittura francese d’oggi”</i> , p. 93
Annamaria Sandonà, <i>Tra ideazione e realizzazione: disegni di Alberto Viani</i> , p. 113
Massimiliano Sabbion, <i>Aspetti dell’attività pittorica e incisoria di Giovanni Barbisan</i> , p. 123
Elena Scantamburlo, <i>La Cuba di Fulgencio Batista alla XXVI Biennale di Venezia</i> , p. 137
Tavole, p. 145

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 18 2009
Laura Lorenzoni, <i>Esempi liberty nella provincia di Rovigo: i cicli murali di Crocetta e Bellombra</i> , p. 13
Nicoletta Boschiero, <i>La stagione caprese di Depero attraverso la collezione Clavel</i> , p. 21
Ettore Merkel, <i>Arte sacra in Italia agli inizi del Novecento. Guido Cadorin e gli artisti al concorso per la Pala di Valdobbiadene</i> , p. 35
Stefania Portinari, <i>Pier Angelo Stefani e l’arte a Vicenza tra le due guerre</i> , p. 49
Elena Scantamburlo, <i>Tra arte e pubblicità: i manifesti e la grafica delle Biennali di Maraini (1928-1942)</i> , p. 65
Paola Pizzamano, <i>Milena Milani, artista e protagonista nel secondo dopoguerra</i> , p. 85
Valeria Motta, <i>Arte e politica della cultura nella rivista «Comprendre», 1950-1983</i> , p. 97
Tavole, p. 111

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 20 2010
Giovanni Bianchi, <i>Traccia per un’iniziale storia degli studi della Fondazione Bevilacqua la Masa</i> , p. 13
Marta Nezzo, <i>Coordinate d’arte nella provincia veneta prebellica: il caso “Pro Verona”</i> , p. 29
Giuliana Tomasella, <i>Ritratto del critico da giovane: i primi interventi giornalistici di Giuseppe Marchiori</i> , p. 45
Alessandro Pasetti Medin, <i>Giorgio Wenter Marini e l’appartamento reale nel palazzo della provincia a Trento</i> , p. 55

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 21 2012
Nicoletta Boschiero, <i>Le attività del giovane Tullio Garbari 1910-1915</i> , p. 15
Eugenia Querci, <i>Joaquín Sorolla e le esposizioni di Roma e Venezia, 1911-1926. Il rapporto con i temi regionalisti</i> , p. 25
Isabella Campagnol, <i>Umberto Bilotto e Guido Cadorin. Tra arte e design tessile negli anni Venti</i> , p. 37
Giovanni Bianchi, <i>Botteghe d’Arte: uno spazio del Comune di Venezia a disposizione degli artisti (1938-1948)</i> , p. 45

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Eugenio D'Amico, "Pittura italiana 1911-1938"

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 21 2012
Nicoletta Boschiero, <i>Le attività del giovane Tullio Garbari 1910-1915</i> , p. 15
Eugenia Querci, <i>Joaquín Sorolla e le esposizioni di Roma e Venezia, 1911-1926. Il rapporto con i temi regionalisti</i> , p. 25
Isabella Campagnol, <i>Umberto Bellotto e Guido Cadorin. Tra arte e design tessile negli anni Venti</i> , p. 37
Giovanni Bianchi, <i>Botteghe d’Arte: uno spazio del Comune di Venezia a disposizione degli artisti (1938-1948)</i> , p. 45

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 22 2014
Luca Benvenuti, <i>L’arte della Gran Bretagna alla Biennale di Venezia dal 1901 al 1907</i>
Stefano Zampieri, <i>Oscar Ghiglia e la Biennale di Venezia</i>
Pierpaolo Luderin, <i>La Mastra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922</i>
Alberto Cibir, <i>Il gruppo futurista veronese alle Esposizioni Biennali Internazionali d’Arte di Venezia: un breve excursus</i>
Priscilla Manfren, <i>Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta</i>
Paola Pizzamano, <i>Carlo Cainelli e Giorgio Wenter Marini durante la Grande Guerra</i>

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 20 2010
Giovanni Bianchi, <i>Traccia per un’iniziale storia degli studi della Fondazione Bevilacqua la Masa</i> , p. 13
Marta Nezzo, <i>Coordinate d’arte nella provincia veneta prebellica: il caso “Pro Verona”</i> , p. 29
Giuliana Tomasella, <i>Ritratto del critico da giovane: i primi interventi giornalistici di Giuseppe Marchiori</i> , p. 45
Alessandro Pasetti Medin, <i>Giorgio Wenter Marini e l’appartamento reale nel palazzo della provincia a Trento</i> , p. 55

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 22 2014
Luca Benvenuti, <i>L’arte della Gran Bretagna alla Biennale di Venezia dal 1901 al 1907</i>
Stefano Zampieri, <i>Oscar Ghiglia e la Biennale di Venezia</i>
Pierpaolo Luderin, <i>La Mastra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922</i>
Alberto Cibir, <i>Il gruppo futurista veronese alle Esposizioni Biennali Internazionali d’Arte di Venezia: un breve excursus</i>
Priscilla Manfren, <i>Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta</i>
Paola Pizzamano, <i>Carlo Cainelli e Giorgio Wenter Marini durante la Grande Guerra</i>

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 21 2012
Nicoletta Boschiero, <i>Le attività del giovane Tullio Garbari 1910-1915</i> , p. 15
Eugenia Querci, <i>Joaquín Sorolla e le esposizioni di Roma e Venezia, 1911-1926. Il rapporto con i temi regionalisti</i> , p. 25
Isabella Campagnol, <i>Umberto Bellotto e Guido Cadorin. Tra arte e design tessile negli anni Venti</i> , p. 37
Giovanni Bianchi, <i>Botteghe d’Arte: uno spazio del Comune di Venezia a disposizione degli artisti (1938-1948)</i> , p. 45

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 21 2012
Nicoletta Boschiero, <i>Le attività del giovane Tullio Garbari 1910-1915</i> , p. 15
Eugenia Querci, <i>Joaquín Sorolla e le esposizioni di Roma e Venezia, 1911-1926. Il rapporto con i temi regionalisti</i> , p. 25
Isabella Campagnol, <i>Umberto Bellotto e Guido Cadorin. Tra arte e design tessile negli anni Venti</i> , p. 37
Giovanni Bianchi, <i>Botteghe d’Arte: uno spazio del Comune di Venezia a disposizione degli artisti (1938-1948)</i> , p. 45

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 21 2012
Nicoletta Boschiero, <i>Le attività del giovane Tullio Garbari 1910-1915</i> , p. 15
Eugenia Querci, <i>Joaquín Sorolla e le esposizioni di Roma e Venezia, 1911-1926. Il rapporto con i temi regionalisti</i> , p. 25
Isabella Campagnol, <i>Umberto Bellotto e Guido Cadorin. Tra arte e design tessile negli anni Venti</i> , p. 37
Giovanni Bianchi, <i>Botteghe d’Arte: uno spazio del Comune di Venezia a disposizione degli artisti (1938-1948)</i> , p. 45

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 22 2014
Luca Benvenuti, <i>L’arte della Gran Bretagna alla Biennale di Venezia dal 1901 al 1907</i>
Stefano Zampieri, <i>Oscar Ghiglia e la Biennale di Venezia</i>
Pierpaolo Luderin, <i>La Mastra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922</i>
Alberto Cibir, <i>Il gruppo futurista veronese alle Esposizioni Biennali Internazionali d’Arte di Venezia: un breve excursus</i>
Priscilla Manfren, <i>Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta</i>
Paola Pizzamano, <i>Carlo Cainelli e Giorgio Wenter Marini durante la Grande Guerra</i>

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 22 2014
Luca Benvenuti, <i>L’arte della Gran Bretagna alla Biennale di Venezia dal 1901 al 1907</i>
Stefano Zampieri, <i>Oscar Ghiglia e la Biennale di Venezia</i>
Pierpaolo Luderin, <i>La Mastra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922</i>
Alberto Cibir, <i>Il gruppo futurista veronese alle Esposizioni Biennali Internazionali d’Arte di Venezia: un breve excursus</i>
Priscilla Manfren, <i>Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta</i>
Paola Pizzamano, <i>Carlo Cainelli e Giorgio Wenter Marini durante la Grande Guerra</i>

Eugenio D'Amico

Alberto Gatti

Quaderno Eugenio Da Venezia n. 22 2014
Luca Benvenuti, <i>L’arte della Gran Bretagna alla Biennale di Venezia dal 1901 al 1907</i>
Stefano Zampieri, <i>Oscar Ghiglia e la Biennale di Venezia</i>
Pierpaolo Luderin, <i>La Mastra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922</i>
Alberto Cibir, <i>Il gruppo futurista veronese alle Esposizioni Biennali Internazionali d’Arte di Venezia: un breve excursus</i>
Priscilla Manfren, <i>Alterne vicende di arte coloniale a Venezia negli anni Trenta</i>
Paola Pizzamano, <i>Carlo Cainelli e Giorgio Wenter Marini durante la Grande Guerra</i>

Con questo quaderno si conclude il primo trentennio di studi dedicati alla figura di Eugenio Da Venezia e all'arte del primo Novecento.

È così che la Fondazione Querini Stampalia ha voluto rendere omaggio alla donazione di questo artista, avvenuta nel 1989. Un fondo di opere e un lascito destinati ad un progetto di riscoperta dell'arte figurativa veneziana del suo tempo e in particolare degli artisti, Carlo Dalla Zorza, Fioravante Seibezzi, Marco Novati, Aldo Bergamini, Mario Varagnolo, Juti Ravenna, Neno Mori e Luigi Scarpa Croce, con i quali formò "il gruppo di Palazzo Carminati" che proponeva una pittura di ascendenza post-impressionista, eseguita en plein air, a contatto diretto con la natura sull'esempio dei primi espositori di Ca' Pesaro.

Le attività di ricerca, studio, documentazione e divulgazione, partecipate fin dai primi anni dal Museo Civico di Rovereto e dall'Università di Padova, hanno visto coinvolta da subito Giuseppina Dal Canton, la cui preziosa e costante presenza è stata testimonianza e garanzia dell'alta qualità del progetto. Diversi studiosi si sono avvicinati e confrontati in questi anni, ampliando lo sguardo anche fuori Venezia: il volume, che qui si presenta, raccoglie gli atti delle ultime tre giornate di studio (2016/2017/2019).

Viene presentato il lavoro di figure quali Duilio Corompai, Benvenuto Disertori, Mario Disertori, Pietro Marussig, Regina Disertori, Luigi Scopinich, Beppe Ciardi, Guido Cadorin, Raoul Dufy, Elio Zorzi e gruppi di artisti come gli incisori italiani alle Biennali di Venezia negli anni 1920-26, i realisti magici a Ca' Pesaro e alle Biennali di Venezia, gli informali alla mostra del 1959 "Vitalità nell'arte" di Palazzo Grassi, l'arte decorativa e tessile alla Bevilacqua La Masa e la tradizione della pittura veneta attraverso le opere della Collezione Intesa Sanpaolo.

Questa pubblicazione chiude un ciclo, ma non vuole essere l'ultima: l'impegno preso dalla Fondazione Querini Stampalia al momento della donazione e condiviso, sostenuto dalla Fondazione Museo Civico di Rovereto, proseguirà nel portare avanti la ricerca e nel restituire le scoperte e gli approfondimenti di questo vivo e interessante periodo artistico.

Giovanni Castellani

Presidente ff. Fondazione Querini Stampalia

Giovanni Laezza

Presidente Fondazione Museo Civico di Rovereto

- 15 **Duilio Corompai e le chiese rovinate dalla guerra in Trentino**
Alessandro Pasetti Medin
- 29 **Mario Disertori (Trento, 1895 – Padova, 1980), pittore e incisore, dal Trentino al Veneto. Da Ca' Pesaro alla Secessione Romana, dalle mostre Sindacali alla Biennale e alla Quadriennale**
Paola Pizzamano
- 45 **Piero Marussig e la Biennale di Venezia**
Alessandra Tiddia
- 55 **La mostra "Vitalità nell'arte" (1959) al Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi: un informale "di quale forma?"**
Stefania Portinari
- 75 **Alcune note sulla collezione di Carlo Cardazzo (1938-1942)**
Giovanni Bianchi
- 97 **Benvenuto Disertori nell'archivio della Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma: la sua amicizia con Adolfo De Carolis, Domenico Trentacoste, Ugo Ojetti e Guido Guida**
Paola Pizzamano
- 115 **Realismo Magico: una riflessione espositiva**
Alessandra Tiddia
- 123 **I realisti magici a Ca' Pesaro**
Fabio Zanchetta
- 131 **Luigi Scopinich: un'indagine**
Mauro Zazzeron
- 153 **Una nota su Beppe Ciardi. L'alterna fortuna dell'opera simbolista**
Stefano Zampieri
- 167 **Guido Cadorin e gli affreschi all'Albergo degli Ambasciatori. Appunti di moda femminile negli anni Venti in Italia**
Isabella Campagnol
- 177 **"I paesaggi scendono dal gran ceppo veneziano per quella calma e un poco scialba luce di perla": Da Venezia e la tradizione della veduta veneziana tra Ottocento e Novecento attraverso le opere della collezione Intesa Sanpaolo**
Isabella Collavizza
- 191 **Raoul Dufy alla Biennale di Venezia: echi e suggestioni**
Pierpaolo Luderin
- 217 **Incisori italiani alle Biennali veneziane di Vittorio Pica, 1920-1926**
Alessia Del Bianco
- 237 **Regina Disertori e "l'incomparabile spettacolo della natura", dall'Olanda all'Italia**
Paola Pizzamano



1. Manifestazione di moda "Fantasia di Costume", 1959. Foto ambientata al secondo piano di Palazzo Grassi alla mostra "Vitalità nell'arte": abito in faille bianco ricamato, modello di Jole Veneziani, sullo sfondo scultura di Etienne-Martin *Le grand couple* (1946); courtesy Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume, Fondazione Musei Civici di Venezia

La mostra "Vitalità nell'arte" (1959) al Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi: un informale "di quale forma?"

Stefania Portinari

Atti della Giornata di Studi "Eugenio Da Venezia" 2016

"Di quale forma" deve essere l'informale, si chiede nell'agosto del 1959 Paolo Marinotti – segretario del Centro Internazionale delle Arti e del Costume (CIAC) di Palazzo Grassi a Venezia – presentando la mostra "Vitalità nell'arte". Interpretando quella corrente artistica come uno stato d'essere, una ricerca che giunge "dalla riunione e dal confronto di energie latenti", persino come una "accumulazione di rischi", intende l'esposizione come un dossier relativo a un *affaire* ancora in divenire, legato a quel momento presente¹. Anche per Willem Sandberg – direttore dello Stedelijk Museum e personalità peculiare per l'innovatività nella curatela – è importante dar valore a opere che sappiano far esplodere una "vitalità bruciante", senza rincorrere l'intenzione di mostrare tutto un panorama di altre tendenze come alla Biennale o a DOCUMENTA. La "caratteristica primordiale" che possiede l'informale, che identifica con un'espressione di libertà *tout court*, sarà capace di coinvolgere in modo appassionante e soprattutto di aggiornare i visitatori².

L'informale ha però oramai un decennio di vita espositiva, in quel finire degli anni Cinquanta, essendo stata impiegata tale espressione dal critico Michel Tapié per definire questa corrente ancora nel marzo 1951, alla presentazione della collettiva internazionale "Véhérences confrontées" alla galleria Nina Dausset di Parigi³. È interessante dunque come la mostra veneziana diventi l'occasione per

1. P. Marinotti, *Réponse à moi-même*, in *Vitalità nell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 8 agosto - 4 ottobre 1959), Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia 1959, pp. 6-7. L'esposizione è poi trasferita alla Kunsthalle di Recklinghausen tra ottobre e dicembre e allo Stedelijk Museum di Amsterdam tra dicembre 1959 e gennaio 1960; il catalogo è impaginato da Albe Steiner.

2. W. Sandberg, *Vitalité dans l'art*, in *Ibid.*, pp. 8-10. Sandberg, che ha una formazione da graphic designer, è il direttore dello Stedelijk dal 1945 al 1962, dove mette in atto una politica museale che cerca una grande connessione con il pubblico e dispone mostre privilegiando la tematica sulla cronologia. Lui e Marinotti progettano assieme sia la successiva mostra del CIAC, "Dalla natura all'arte" del 1960 (che pure sarà poi ospitata a Amsterdam), che "Arte e contemplazione" del 1961.

3. Sull'argomento cfr. tra gli altri *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di M.G. Messina, Ferrara Arte, Ferrara 1999; M.G. Messina, *Le vie italiane dell'art autre*, in *Pittura degli anni '50 in Italia*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 29 maggio - 31 agosto 2003) a cura di P.G. Castagnoli, Fondazione Torino Musei, Torino 2003, pp. 28-49; E. Crispolti, *L'informale: storia e poetica: abstract-expressionism, abstraction lyrique, action-painting, art autre, art brut, automatismo, gesto, informel, new-dada, nuclearismo, spazialismo, tachisme*, Carocci, Roma 1971; *Segno gesto materia. Protagonisti dell'informale europeo*, a cura di L. Caramel, Electa, Milano 1990; F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Milano 1977; P. Segà Serra Zanetti, *Arte astratta e informale. 1946-1963*,

fare il punto su una situazione, tanto più considerando che anticipa di un anno la clamorosa affermazione che questo indirizzo avrà alla Biennale del 1960, una sede dove già pure avevano esposto dei singoli pionieri della temperie, ma che mai come in quell'anno vedrà assegnare un riconoscimento così ampio a una simile tendenza. I quattro Gran Premi ufficiali del valore di due milioni di lire ciascuno infatti andranno a Hans Hartung e Jean Fautrier (i due Premi della Presidenza del Consiglio dei Ministri per gli artisti stranieri), Emilio Vedova (il Premio del Comune di Venezia per la pittura) e Pietro Consagra (il Premio del Comune e della Provincia di Venezia per la scultura); ma altri riconoscimenti saranno assegnati a Franz Kline (il Premio del Ministero della Pubblica Istruzione di un milione di lire), Henry Michaux (il Premio "Giulio Einaudi" per un'opera grafica, di 500.000 lire), Mattia Moreni (il premio-acquisto "Giulio Einaudi" di 400.000 lire per un pittore italiano) e Alberto Burri (il Premio AICA, dell'Associazione internazionale dei critici d'arte, da un milione di lire assegnato da una giuria a parte in cui sono anche Sandberg, Palma Bucarelli, Cesare Brandi, Pierre Restany e Soichi Tominaga)⁴.

In quella XXX Biennale figureranno nel comitato internazionale di esperti anche Sandberg, Rodolfo Pallucchini (che in quel momento, dopo essere stato segretario generale della Biennale dal 1948 al 1956, è docente di Storia dell'arte moderna all'Università di Padova) e il critico Marco Valsecchi: più che un antagonismo quindi quella che si rivela fin da subito è una fitta rete di rimandi perché nel comitato scientifico di "Vitalità nell'arte" sono proprio Sandberg, Pallucchini e Valsecchi, oltre a James J. Sweeney direttore del Guggenheim Museum di New York e Thomas Grochowiacck direttore della Kunsthalle di Recklinghausen. Il referente dell'ufficio vendite di Palazzo Grassi è lo stesso dell'ente, Ettore Gian Ferrari, così come l'allestimento è curato da Carlo Scarpa, che ugualmente collabora con la Biennale fin dal 1948⁵. Sebbene Fautrier non sia invitato alla mostra del CIAC, mentre all'Esposizione Internazionale d'Arte si terrà una sua retrospettiva con centoventinove opere indetta da Apollonio, Argan e Bucarelli, la quale ne scriverà l'introduzione in catalogo dopo aver edito la prima monografia italiana su di lui, sia Burri, Vedova, Moreni che Marino Marini sono invece presenti a entrambe.

La precedente XXIX Biennale del 1958 è descritta dallo stesso segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua come un'edizione di transizione, e vede tra gli artisti che poi parteciperanno alla mostra del 1959 a Palazzo Grassi, oltre a Burri, gli

Clueb, Bologna 1995, oltre a F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996.

⁴ Cfr. *Premi*, in *XXX Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia, Venezia 1960³, pp. XLVII-XLIX; in giuria sono Argan, Werner Haftmann, Giuseppe Marchiori, Herbert Read, Vicente Aguilera Cerni, Jean Leymarie, Zdzislawm Kepinsky.

⁵ Cfr. O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia. 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003 e *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, a cura di G. Beltramini, Marsilio, Venezia 2008.



2. Il Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, Venezia. Mostra "Vitalità nell'arte", agosto - ottobre 1959

inglesi Alan Davie e Sandra Blow, l'americana Joan Mitchell, lo scultore belga Roel D'Haese, i tedeschi Karl Otto Götz e K.R. Sonderborg (alias Kurt Rudolf Hoffmann), lo spagnolo Antonio Saura. Alla II dOCUMENTA di Kassel "Kunst nach 1945, Malerei – Skulptur – Druckgrafik" del 1959 saranno invece presenti Burri, Vedova, Giò Pomodoro, Davie, Paolozzi, Pollock, de Kooning, Mitchell, Appel, Jorn, Lipchitz, Lucebert, Dubuffet, César e Michaux.

È il caso di guardare dunque in prospettiva a "Vitalità nell'arte" e ai trentasei artisti invitati, inserendoli come parte di un frattale più complesso e più grande, in particolare in rapporto a una mostra che si tiene a Torino nella primavera dello stesso anno, intitolata "Arte Nuova. Esposizione Internazionale di Pittura e Scultura", sia rispetto a dOCUMENTA II di Kassel che si estende da luglio a ottobre, considerando quanto la corrente dell'informale abbia già compiuto la sua parabola a livello internazionale ma in Italia rimanga ancora confinata a pochi ambiti ristretti e sia però quella privilegiata dal CIAC fino al 1969, pur con la singolare esclusione delle ricerche degli Spazialisti veneziani⁶.

Durante gli anni Cinquanta comunque dimostrano un crescente interesse per l'informale non solo la Biennale e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ma anche le nuove gallerie private. Dalla metà del decennio l'economia nazionale è in ascesa e questo si ripercuote sul mercato dell'arte: acquisiscono solidità gallerie come L'Obelisco e La Tartaruga di Roma, o la Galleria del Cavallino a Venezia e la Galleria del Naviglio a Milano, entrambe di Paolo Cardazzo⁷. Palazzo Grassi però si pone alla stregua di una istituzione e ha contatti stupefacenti. È in ritardo in realtà, rispetto a quanto di più nuovo va emergendo nel sistema dell'arte, e compie una scelta eccentrica e peculiare, anche rispetto alla scelta degli artisti italiani, che ovviamente rispecchia le predilezioni del comitato organizzativo.

Il CIAC d'altronde era stato creato fin dal 1951 come uno spazio per le attività culturali che poteva contare sugli enormi capitali della SNIA Viscosa, una influente holding italiana con sede a Milano che si era affermata nel primo dopoguerra, ma che era stata fondata a Torino nel 1917 come SNIA (Società di

⁶ A "Vitalità dell'arte" espongono Alechinsky, Appel, Blow, Burri, César, Claus, Couzijn, Davie, D'Haese, de Kooning, Dubuffet, Falkestein, Garelli, Götz, Grieshaber, Jorn, Lataster, Lipchitz, Lucebert, Marini, Martin, Michaux, Mitchell, Moreni, Panter, Paolozzi, Pedersen, Pollock, Arnaldo e Giò Pomodoro, Saura, Smith, Sonderborg, Van Velde, Vedova, Wolvecamp. A Kassel sono Vedova, Consagra, Marino Marini, Burri, Moreni, Afro, Birolli, Cassinari, Corpora, Capogrossi, Dova, Minguzzi, Morlotti, Giò e Arnaldo Pomodoro, Santomaso, Scialoja, Scanavino, Turcato. A Venezia nella collezione Peggy Guggenheim sono già presenti Lipchitz e Marini: Marchiori nel settembre del 1949 aveva organizzato una mostra con le sculture della collezionista nel giardino di Palazzo Venier dei Leoni, dove erano stati esposti oltre a quei due anche, tra gli altri, Viani, Arp, Brancusi, Calder, Consagra, Giacometti, Hare, Mirko, Salvatore Messina.

⁷ Cfr. *Venezia '900*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 17 ottobre 2006 - 8 aprile 2007) a cura di N. Stringa, Marsilio, Venezia 2006; *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 15 giugno - 9 novembre 1997) a cura di L.M. Barbero, Charta, Milano 1997; *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009) a cura di L.M. Barbero, Mondadori Electa, Milano 2008.

Navigazione Italo Americana) dall'imprenditore e finanziere Riccardo Gualino per il trasporto di materie prime e carbone dagli USA all'Italia. In quella impresa iniziale subentrano dei mutamenti di gestione nel primo dopoguerra che causano un orientamento degli investimenti verso il settore chimico-tessile, in sodalizio con la famiglia Agnelli, che le fanno conseguire in breve tempo una posizione di rilievo in Italia nella creazione di fibre artificiali, in particolare per la produzione di rayon alla viscosa (ottenuto dalla cellulosa di legno di conifera) e in seguito anche all'acetato, tanto che nel novembre del 1922 la sua denominazione cambia ufficialmente in SNIA Viscosa (Società Nazionale Industria e Applicazioni Viscosa)⁸. Diventata nel 1925 la più rilevante società per azioni italiana e la prima a essere quotata in borsa all'estero, nel 1927 dopo un cambio di amministrazione dato dall'avvento della compagnia inglese Courtauld e della tedesca Vereinigte Glanzstoff-Fabriken, oltre che del Credito italiano, ne viene nominato direttore generale, poi amministratore delegato e presidente della società, l'imprenditore Franco Marinotti. Acquisito nel 1935 anche il brevetto della "lana sintetica" ottenuta dalla caseina del latte, perfezionata e presentata nel 1937 con il nome di *lanital*, la SNIA Viscosa si afferma in quegli anni come uno dei più importanti complessi industriali d'Italia e addirittura uno dei maggiori produttori di fibre chimiche al mondo, con cinquantasette stabilimenti nella sola Italia e impianti in Argentina, Giappone, Messico, Sud Africa e USA, allargandosi a settori come impianti idraulici, ferrovie, attività spaziali. Palazzo Grassi [fig. 2] è acquisito nel 1949 dalla Società immobiliare veneta (il cui presidente è lo stesso Marinotti) e viene restaurato per riportarlo alle conformazioni settecentesche, eliminando in parte le decorazioni neo-barocche della seconda metà dell'Ottocento. Si ottengono locali più adatti alle esposizioni, sale per convegni, studi, uffici e nel giardino è approntato un teatrino all'aperto. Il cortile interno viene successivamente coperto da un velario realizzato a Murano composto da lunghe sospensioni che reggono globi di vetro [fig. 1]. Paolo Marinotti, figlio di Franco, ne viene designato segretario generale e il 25 agosto 1951 finalmente il CIAC inaugura con la "Mostra del Costume nel Tempo. Momenti di arte e di vita dall'età ellenistica al romanticismo" che espone abiti, tessuti, stampe e opere d'arte tra cui reperti di archeologia classica, affreschi pompeiani, dipinti di Tintoretto, dei Guardi, Van Dyck, Hans Holbein, Hayez, Boldini, Appiani, con prestiti da musei come il Louvre e il Carnavalet, la Galleria Palatina di Firenze, il Castello Sforzesco e il Museo Teatrale alla Scala di Milano, il Museo Nazionale

8. Cfr. *Il Centro Internazionale delle Arti e del Costume*, in "Corriere degli Artisti", 15 agosto 1951; *SNIA. Dal filo allo spazio*, s.d., s.p.; *Centro Internazionale delle Arti e del Costume*, Stampa Saita, Milano s.d.; *Centro Internazionale delle Arti e del Costume Venezia*, s.l. s.d., s.p.; M. D'Alma Carozzi, *Favola di Venezia. Il Centro Internazionale delle Arti e del Costume*, Venezia s.d.; P. Marinotti, *Raison du Centre*, s.d., s.l. Oltre che M. Pozzobon, *L'industria tessile nel milanese. 1900-1930*, in M.C. Cristofoli, M. Pozzobon, *I tessuti milanesi: le fabbriche, gli industriali, i lavoratori, il sindacato dall'800 agli anni '30*, Franco Arcangeli, Milano 1981; *Mezzo secolo di Snia Viscosa*, Pan, Milano 1970; P.Y. Donzè, S. Nishimura, *Organizing Global Technology Flows: Institutions, Actors, and Processes*, Routledge, London 2013, p. 100. Si ringrazia il Centro di Storia del Tessuto e del Costume di Palazzo Mocenigo (Fondazione Musei Civici di Venezia) per la consultazione del fondo Grassi e per l'impiego delle immagini.

di Napoli, in un allestimento distribuito in venti sale sui tre piani del palazzo. Scopo dell'ente – precisa Paolo Marinotti – è creare un "centro di raccolta di tutto il materiale documentario e bibliografico indispensabile e un'organizzazione internazionale a carattere scientifico-artistico per lo studio del Costume" come mai sono esistiti "né in Europa né in America", collegati con comitati nazionali che abbiano sede in Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Norvegia, Olanda, Spagna, Svezia, Svizzera⁹. Il palazzo però si presenta anche come vetrina per la promozione del tessile, in particolare di capi in nuove fibre artificiali, le medesime sulle quali si impegna la ricerca tecnologica della SNIA Viscosa, tramite l'organizzazione di manifestazioni di moda e sfilate rivolte a compratori stranieri e all'alta società, ma anche di mostre, convegni, concorsi dedicati ai tessili e campagne fotografiche¹⁰ [fig. 4].

Dopo una seconda mostra dedicata al costume, "L'arazzo francese dalle origini ai nostri giorni" tenutasi nel 1953 e una nel 1954 legata alla storia e ai problemi della città, "Venezia viva", Marinotti comprende che è tempo di smettere queste tematiche e predilige l'arte per timore che diventino – come afferma lui stesso – "pura ricerca folcloristica"¹¹. Pur non interrompendo le sfilate legate ai tessili artificiali, dal 1959 indice esposizioni d'arte contemporanea e questo inserisce Palazzo Grassi nel dibattito artistico del tempo, sull'onda forse anche dell'esempio del Premio Marzotto di Valdagno, un'altra notevolissima ditta legata al tessile che dal 1951 aveva creato un appuntamento annuale dedicato alla valorizzazione di alcuni settori, dalla medicina alla letteratura, che dal 1953 comprendevano anche l'arte contemporanea (l'edizione del 1958 significativamente premia Giuseppe Santomaso)¹².

A Venezia il dibattito sull'astrattismo è ancora particolarmente sentito, pur a distanza di dieci anni dallo scioglimento del gruppo del Fronte Nuovo delle Arti avvenuto nel 1949 proprio per l'insanabile inconciliabilità tra artisti realisti e non, malgrado il tentativo di coagulazione avvenuto con l'invenzione

9. P. Marinotti, *Raison du centre*, in "Arti e Costume", n. 1, Edizioni Internazionali d'Arte, Milano 1951, p. 14.

10. Le sfilate iniziano già nel 1951: l'8 e il 9 settembre al Lido avviene la presentazione di modelli di stagione, in occasione del Festival Internazionale dell'Alta Moda e del Costume nel Film organizzato in collaborazione con la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, mentre al CIAC si tiene una sfilata di costumi storici ricreati. Queste iniziative sono in perfetto tempismo con la nascita della promozione dell'alta moda italiana, che viene convenzionalmente fatta sorgere con le prime sfilate fiorentine inventate da Giovan Battista Giorgini a partire dal 12 febbraio 1951 nella sua villa Torrigiani a Firenze per i buyers americani, dunque con lo scopo di far conoscere all'estero il Made in Italy, in cui si mostrano dieci case di moda e sartorie tra le quali le Sorelle Fontana, Simonetta, Fabiani, Emilio Schuberth, Germana Marucelli, Carosa e Jole Veneziani. A Venezia le sfilate si differenziano per l'interesse dedicato alle fibre artificiali. Il CIAC si pone in primis come centro di cultura e vengono create anche una tessileca e una biblioteca specializzata, di cui dal 1974 al 1981 è direttrice Doretta Davanzo Poli.

11. M. Venturoli, *Tutti gli uomini dell'arte*, Rizzoli, Milano 1968, p. 191.

12. La prima edizione dei Premi Marzotto per la Pittura, nati per iniziativa di Paolo Marzotto e Edoardo Soproano, si intitola "Premio Manerbio-Marzotto per la Pittura" e inaugura con una mostra a Roma, poi trasferita a Valdagno: cfr. *1951-1968. I Premi Marzotto*, Arnoldo Mondadori, Milano 1986; S. Portinari, *Come suonare uno strumento*, in *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 12 aprile - 13 luglio 2008) a cura di N. Stringa, Marsilio, Venezia 2008. Un altro riferimento è il Premio Lissone, creato nel 1955.

della formula dell'astratto-concreto impiegata da Lionello Venturi nel 1952. E intenso era stato l'effetto della collezione di Peggy Guggenheim presentata alla Biennale del 1948, in particolare per le presenze di Pollock, de Kooning, Gorky, Baziotès e Still. La presenza di quella raccolta, aperta al pubblico dal 1951 a Palazzo Venier dei Leoni, dunque praticamente quasi di fronte a Palazzo Grassi, era anch'essa evidentemente un'esortazione significativa a mettere in risalto certe ricerche artistiche e a "Vitalità nell'arte", degli artisti annoverati in quell'insieme, sono presenti sia Jacques Liptchitz con due sculture sia Jackson Pollock con sette dipinti. La collezionista inoltre dal 1954 aveva trasformato i sotterranei del suo palazzo in piccole stanze-galleria, come quella per Pollock o per le mostre di giovani veneziani come Tancredi ed Edmondo Bacci, e già nel 1949 aveva prestato dei dipinti di Pollock per una esposizione alla Galleria Il Naviglio di Milano, mentre nel luglio del 1950 Bruno Alfieri, Oreste Ferrari e Giuseppe Marchiori ne avevano organizzata una con ventitré opere dell'artista all'Ala Napoleonica di piazza San Marco a Venezia, di sole tre settimane e con scarso successo di critica, ma che era stata sicuramente importante per gli artisti locali e nel 1951 la collezione era stata inviata in prestito temporaneo proprio allo Stedelijk Museum di Amsterdam, poi a Bruxelles e a Zurigo¹³.

Un altro polo di rinnovamento del contemporaneo in Italia in quel momento è Roma, dove dal 1957 opera anche la Rome-New York Art Foundation, un'istituzione statunitense che intende creare legami tra le due città, con un comitato direttivo composto da James J. Sweeney (che è pure nel comitato di "Vitalità nell'arte"), Herbert Read (direttore dell'Istituto d'Arte Contemporanea di Londra, di cui nel 1959 anche Il Saggiatore pubblica in Italia la *Breve storia della Pittura Moderna*, in cui tra le altre sono riprodotte opere di de Kooning e Paolozzi), Michel Tapié e Lionello Venturi. La prima esposizione è proprio una collettiva di artisti americani, italiani e francesi che annovera Pollock, de Kooning, Kline, Tobey, Marca-Relli, Fontana, Capogrossi, Colla, Accardi, Burri, Consagra, Falkenstein, Appel, Mathieu e Riopelle, cui segue nel 1958 "New Trends in British Art" presentata da Herbert Read e Lawrence Alloway¹⁴. Nel frattempo tra dicembre 1957 e gennaio 1958 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si allestisce la mostra "Capolavori del Museo Guggenheim di New York", curata da Giovanni Carandente, e in marzo la retrospettiva dedicata a Pollock a cura di Sam Hunter, organizzata dal MoMA di New York nel 1956 a seguito della morte dell'artista e fatta circolare in Europa, la cui prima tappa

13. Cfr. *Jackson Pollock a Venezia: gli "Inscibili" e la Scuola di New York*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 23 marzo - 30 giugno 2002), Skira, Milano 2002.

14. Cfr. *Rome - New York Foundation*, catalogo della mostra (Roma, Rome-New York Art Foundation), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1957 (con testi di H. Read e M. Tapié, presentazione di L. Venturi); *New Trends in British Art. Nuove tendenze dell'arte inglese*, catalogo della mostra (Roma, Rome-New York Art Foundation) a cura di H. Read e L. Alloway, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1958.

è proprio a Roma, con una introduzione di Nello Ponente¹⁵. Nel 1958 inoltre, nella capitale inaugura una sede della Galleria Malborough e si tiene la prima personale italiana di Fautrier, presentata da Maurizio Calvesi alla galleria L'Attico di Bruno Sargentini, che aveva aperto nel 1957 in piazza di Spagna ed era subito divenuta il punto di riferimento per l'informale nella capitale, anche se pure La Tartaruga di Plinio De Martiis, fondata nel 1954, dalla fine degli anni Cinquanta si concentrava sugli esponenti dell'espressionismo astratto americano, organizzando mostre dedicate a de Kooning, Rauschenberg e Marca-Relli. L'interesse per quelle ricerche straniere dunque è vivace, manifestato anche dalla mostra "La nuova pittura americana", organizzata in giugno alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano dall'International Program del MoMA di New York.

Il parallelo più calzante per "Vitalità nell'arte" è però con la mostra "Arte Nuova. Esposizione Internazionale di Pittura e Scultura" con artisti europei, americani e giapponesi che si tiene a Palazzo Granieri a Torino dal 5 maggio al 5 giugno di quel medesimo 1959, organizzata dal Circolo degli Artisti e dall'Associazione arti figurative e curata da Angelo Dragone con il supporto di un comitato promotore in cui sono il gallerista Luciano Pistoï, Michel Tapié (che dal 1956 si è stabilito in quella città) e Coichi Tomimaga¹⁶. Vengono esposti infatti tra gli altri Appel, Fautrier, Etienne-Martin, Paolozzi, Tapiés, Saura, Burri, Capogrossi, Fontana, Vedova, Franco Garelli, Pollock, de Kooning, Sam Francis, Joan Mitchell, Lee Krasner e Kline, oltre a una grande installazione posta nel cortile: un'ikebana dell'artista Sofu Teshigahara, che è anche il fondatore della Scuola di ikebana Sogetsu di Tokyo.

È Tapié a introdurre una significativa presenza di artisti giapponesi dopo che in quella primavera, quasi in parallelo, aveva curato alla Galleria Notizie di Luciano Pistoï la prima mostra europea del Gruppo Gutai e soprattutto dopo aver organizzato l'anno prima un'esposizione in Giappone in occasione dell'Osaka International Festival, intitolata "The International Art of a New Era. Informel and Gutai", dapprima nei grandi magazzini Takashimaya di Osaka, poi portata a Kyoto e Tokyo che – ricorda nel catalogo di "Arte Nuova" – aveva consentito la magnifica occasione di raggruppare per la prima volta artisti europei, americani e giapponesi con centoventi pitture di grande formato. In quel contesto aveva conosciuto anche Teshigahara, che nel luglio del 1960 verrà invitato a preparare un'opera per il giardino della nuova sede della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, dove nel 1962 si terrà "Strutture e Stile. Pitture e sculture di 42 artisti

15. Cfr. *Capolavori del Museo Guggenheim di New York*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 5 dicembre 1957 - 8 gennaio 1958) a cura di G. Carandente, Editalia, Roma 1957. La mostra su Pollock si tiene dal 1 al 30 marzo 1958. Sulla VIII Quadriennale di Roma, che apre nel dicembre 1959, si scatena invece una polemica perché artisti come Afro, Corpora, Fazzini, Leoncillo, Consagra, Scialoja, Dorazio, Mauri, Franchina e Sanfilippo si rifiutano di inviare le loro opere, non ritenendo qualificati i membri della giuria.

16. *Arte nuova. Esposizione Internazionale di pittura e scultura. Ikebana di Sofu Teshigahara*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Granieri, 5 maggio - 15 giugno 1959) a cura di A. Dragone, Tipografia Impronta, Torino 1959.

d'Europa, America e Giappone”, una delle due mostre – con “L'incontro di Torino. Pittori di America Europa e Giappone” alla Promotrice di Belle Arti – che ripropone un confronto tra artisti come ad “Arte Nuova”. È inoltre interessante notare che Teshigahara nel 1960 sarà invitato persino a “Dalla natura all'arte” di Palazzo Grassi, con pitture e installazioni di ikebana, di cui una di grandi dimensioni posta nella corte interna dell'edificio [fig. 3].

Le connessioni di “Arte nuova” con la mostra veneziana non si limitano a una temperie di interesse, rivelata anche da pubblicazioni come l'articolo *Materia tecnica e storia nell'informale* scritto in quei mesi da Giulio Carlo Argan¹⁷: una delle opere di Pollock, *Arrosage* (1949), terminata l'esposizione torinese è data in prestito a Palazzo Grassi, così come *Woman Standing - Pink* di Willem de Kooning (ora datata 1954-55, Anderson Collection, Stanford University; a Torino indicata col titolo di *Donna in piedi* e assegnata al 1952, allora proveniente da una collezione privata di Parigi). Sono poi presenti altri artisti quali Appel, Burri, Falkenstein, Etienne-Martin, Mitchell, Moreni, Paolozzi, Saura e Vedova che sono anche a Venezia.

Il catalogo di “Vitalità nell'arte” si apre con la dichiarazione che tale mostra intende “raccolgere per la prima volta un gruppo di pittori e scultori d'avanguardia affermatasi nel corso di questi ultimi quindici anni”. È concepita come una manifestazione “utile” per documentare la ricerca dell'informale, inaugurando “un vero e proprio ciclo in chiave apertamente vitalistica”¹⁸: dunque fin da subito è intesa non come un episodio isolato, ma come l'inizio di un progetto, che si svilupperà effettivamente con le due successive esposizioni, “Dalla natura all'arte” del 1960 e “Arte e contemplazione” del 1961, che trovano in Sandberg – presente a tutte le co-curatele – un partner interessato.

Un particolare rilievo è posto sull'accezione della parola “vitalità”: Marinotti in una pubblicazione sulle loro *Mostre d'arte* spiega che la intende come una “caratteristica di larga parte dell'espressione odierna, come motivo capace di riportare l'ispirazione alle radici dell'intensità poetica”, “di avere una funzione decisiva nell'economia spirituale”¹⁹. Il lirismo dell'espressione è tipico della sua scrittura che tende a un'aspirazione alla composizione poetica: nel testo in catalogo, che si intitola *Réponse à moi-même* e risulta una sorta di dialogo con sé stesso, impiega l'enunciazione “economia spirituale”, una definizione legata alle teorie di Rudolf Steiner, così come si potrebbe intravedere l'influenza del filosofo Louis Bergson nel concepire lo slancio vitale (*l'élan vital*) in qualità di forza che fa proseguire la vita. Vi sono connessioni persino con la categoria della vitalità così come coniata da Benedetto Croce, intesa come una spinta irrazionale, dunque anche pericolosa, selvaggia ma utile alla dialettica nello svolgersi delle vicende storico-



3. Sofu Teshigahara, *Ikebana*, cortile interno di Palazzo Grassi a “Dalla natura all'arte”, 1960



4. Manifestazione di moda “Fantasia di Costume”, 1959. Foto ambientata alla mostra “Vitalità nell'arte”: abito in faille bianco ricamato, modello di Jole Veneziani, sullo sfondo il dipinto di Kimber Smith *Faites pas des vagues* (1958); courtesy Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume, Fondazione Musei Civici di Venezia

politiche, magari anche tramite l'accezione tarda, data da Enzo Paci, o più peculiarmente ancora da Edmund Husserl rispetto al concetto di fenomenologia della vita. *Vitalité dans l'art* è anche il titolo dello scritto composto da Sandberg, che traccia una cronologia con citazioni liriche per ricordare lo sviluppo di una parte della corrente dell'informale, in particolare quello che va dalla formazione del gruppo olandese Reflex al gruppo Cobra, e per sottolineare come questa “qualità” inerente all'arte, interpretata come una “forza torrenziale”, sia una “caratteristica primordiale” divenuta essenziale proprio dopo la guerra²⁰.

La maggior parte degli artisti in esposizione presenta quattro opere di recente produzione e molti prestiti risultano da collezioni private milanesi o parigine, da gallerie di Londra e Parigi. Consistente è la presenza di componenti del gruppo Cobra, fondato in Olanda nel 1949 proprio allo Stedelijk Museum: espongono Karel Appel (che nel 1954 aveva vinto alla Biennale di Venezia il Premio dell'Unesco e nel 1957 il Premio Lissone), Asger Jorn (che dal 1955 ad Alba ha fondato il Laboratorio Sperimentale del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario), Pierre Alechinsky e Carl-Henning Pedersen, mentre mancano Corneille e Constant, ma vi è Lucebert, posto nella sezione dei pittori-poeti – “Les Peintres Poètes” – in cui sono annoverati a parte anche lo scrittore Hugo Claus e Henri Michaux, il quale scrive anche un testo per il catalogo in cui dà risalto a come le opere della mostra emanino ritmo e siano in contrasto con il passato perché secondo lui gli artisti ora sentono di dover “massacrare” la natura e i modelli della realtà, pur partendo da quei concetti²¹.

La rappresentanza francese di quella che era definita dal critico Michel Tapié un'art autre, da una suggestione di Jean Dubuffet, è demandata proprio alla vena fantastica di quell'artista e alla serie delle sue *Topographies* realizzate nel 1957, di cui fanno parte due dei quattro dipinti in mostra, mentre *Paysage hollandais* e *La maison de campagne* sono richiami alle *Tables paysagées* del 1950-1951 e presaghi dei resti vegetali impastati negli *Eléments botaniques* del 1960. Gea Panter (il cui vero nome era Geneviève Delloye e che fin dall'anno prima era l'amore segreto di Sandberg) invece, con i quattro oli su tela realizzati nel 1959, si inserisce piuttosto nel filone animato da un colore estensivo che dilaga sulla tela a ripercorrere un modus operandi gestuale e liberatorio²².

L'informale della New York School è rappresentato solo dalla componente gestuale di Pollock e de Kooning: delle quattro opere del primo, *Untitled* (1945) risale al biennio del suo passaggio dall'astrazione surreale all'action painting, le altre del 1948 e del 1949 (*Composition*, *Arrosage* e *Painting*) dalle superfici vorticoso ricoperte di *dripping*, segnano l'impiego delle colature e degli smalti e

17. G. C. Argan, *Materia tecnica e storia nell'informale*, “La Biennale”, anno IX, n. 35, aprile-giugno 1959, pp. 3-7.

18. *Vitalità nell'arte...* cit., p. 3.

19. *Mostre d'arte* in *Centro Internazionale delle Arti e del Costume*, CIAC, s.d., s.p.

20. W. Sandberg, *Vitalité dans l'art*, in *Vitalità nell'arte*, cit., pp. 8-10.

21. H. Michaux, *Parenthèse*, in *Ibid.*, pp. 11-12.

22. Cfr. A. Pedersen, *Sandberg, Designer and Director of the Stedelijk*, Uitgeverij 010, Rotterdam 2004.

risultano di collezioni private milanesi e parigine. De Kooning è esposto invece con una sola opera che appartiene al periodo delle *Women* realizzate dagli anni Cinquanta: l'artista aveva partecipato alle Biennali di Venezia dal 1948 al 1956, alla Biennale di San Paolo nel 1951 e 1953, nel 1958 al Festival di Osaka; in quello stesso 1958 era esposto, come uno dei massimi esponenti della corrente, alla mostra "The New American Painting" al MoMA di New York e nel 1959 a dOCUMENTA II di Kassel. Vicino per affinità a queste ricerche si colloca l'inglese Alan Davie, che nel 1958 aveva partecipato alla Biennale di Venezia e a "New Trends in British Art" a Roma, due occasioni a cui era presente anche un'altra artista in mostra, Sandra Blow, che nel 1946 aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma e aveva avuto modo di avvicinarsi a Burri. Edoardo Paolozzi era stato alla Biennale ancora nel 1952 e presenta recenti realizzazioni in bronzo composte dall'assemblaggio di frammenti meccanici e oggetti trovati, a costruire una sorta di robot o di totem.

I pittori italiani invitati sono Vedova, Burri e Moreni. Burri, che era apparso in posizione del tutto marginale alla Biennale nel 1952, vi era tornato nel 1956 e nel 1958 e a Palazzo Grassi espone una *Combustione* (1957) su plastica, un *Legno grande G 59* del 1959 (che è l'anno in cui avvia questo tipo di ricerca), un *Sacco e rosso* (1959) e un *Ferro* (1959). Moreni è un artista molto affermato in quel momento: è stato presente alle Biennali di Venezia dal 1948 al 1956 (quando ottiene anche uno dei premi ufficiali ma istituito da una società privata), ha ricevuto pure due Premi Lissonne (conseguiti anche da Ger Lataster nel 1955 e 1957, e da Bram van Velde e Theo Wolvecamp nel 1955), oltre che il Premio La Spezia e il Premio Spoleto nel 1954 e nel marzo del 1959 ha esposto alla Kunsthalle di Basilea; qui espone quattro oli su tela realizzati tra il 1957 e il 1959 di cui tre della serie delle *Nuvole*. Vedova è stato ancora più presente alla Biennale di Venezia, partecipandovi fin dal 1948, tranne che l'anno precedente. Espone cinque opere: una dal *Ciclo della protesta N. 1 T (Brasile)* (1956) e le altre del 1959, *Contrasto 1959 N. 2*, *Contrasto N. 1 V* e *Immagine del tempo 1959 N. 3 V*, dipingendo il trittico *Scontro di situazioni*. *Trittico V* direttamente in quello stesso sito. E a Venezia, relativamente all'eco che ha l'arte informale, è da ricordare come nel successivo settembre di quel 1959 Georges Mathieu abbia realizzato di fronte al pubblico alla Galleria del Cavallino, con un apporto fisico intenso, i pannelli del ciclo della *Battaglia di Lepanto*.

Alla Biennale e al Festival di Osaka del 1958 è stata anche Joan Mitchell, che in quel 1959 espone a dOCUMENTA, alla Biennale di San Paolo, alla mostra "Arte Nuova" di Torino e al Premio dell'Ariete a Milano. Altri pittori sono Kimber Smith e Antonio Saura, Karl Otto Götz e Sonderborg.

Piuttosto consistente è la sezione della scultura: César mostra quattro opere in ferro; Jacques Liptchitz cinque *Studi*, di cui *La Couple* del 1928 ed altri creati tra il 1933 e il 1945; Arnaldo Pomodoro *Il muro* (1957) e la *Tavola dell'agrimensore*

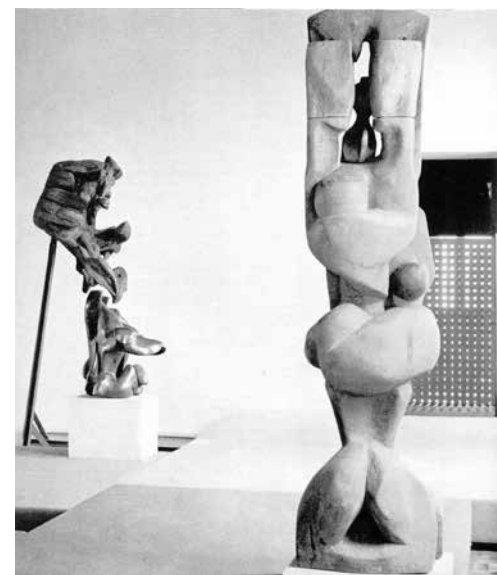
(1958), Giò Pomodoro *Crescita* (1957) in alluminio e *Rilievo n° 2* in bronzo (1957); Marino Marini ha un'unica *Composizione* in bronzo del 1956; due opere in ferro e due in bronzo sono quelle di Franco Garelli; Etienne-Martin presenta tre grandi sculture in legno (*La grand couple*, *Le dragon*, *Hommage au Bernin*) e il bronzo *Booz*. Vi sono poi l'olandese Couzijn con quattro opere in bronzo come il belga D'Haese, Claire Falkenstein con un *Appel portrait* (1956-59) in ferro e vetro e due sculture in rame.

L'allestimento della mostra, ideato da Carlo Scarpa, viene segnalato sulla rivista "Domus", molto vicina agli interessi della SNIA Viscosa non solo per l'attenzione dedicata ai tessili che dimostra il direttore Gio Ponti, che è occasionalmente textile designer, ma anche per la presenza di numerose pagine di *advertising* dedicate ai tessuti in fibre artificiali prodotti da ditte della holding. L'articolo, scritto da Giuseppe Mazzariol, prende in esame l'esposizione come uno specifico tema architettonico: l'inserimento di opere contemporanee in un ambiente monumentale settecentesco. Vi vengono riportate delle dichiarazioni di Scarpa stesso su come abbia mantenuto l'illuminazione naturale per avere un dialogo tra esterno e interno e come il palazzo, con il susseguirsi dei suoi percorsi, abbia "suggerito l'idea di un *continuum* parietale"²³. Mentre il pianterreno è destinato agli eventi delle manifestazioni di moda, le sale al primo piano – secondo le vedute consentite dalle fotografie scattate dallo studio Ferruzzi e le versioni dei progetti allestitivi – sono un'infilata di stanze ricavate a loro volta da elementi che le rendono come un loggiato coperto che dà sul salone sottostante, unificate da una controparete che scorre lungo il muro interno e che copre le pareti originali, mentre gli spigoli delle strutture sono accompagnati da un sottile regolo di legno naturale, che quasi ne diviene una giuntura [fig. 5]. Sculture e pitture si alternano, dalle *Figure in ferro* di Garelli alle opere di Vedova, del quale alcuni lavori sono appesi al centro di pannelli che quasi fanno loro da seconda, decentrata, cornice. E se la veduta della sala di Roel D'Haese mostra i bronzi su supporti a parallelepipedo, i dipinti di Sandra Blow sono ugualmente posti in riquadrature di pannelli chiari.

Soprattutto al secondo piano sono impiegati velari come filtri di luce e vengono creati controsoffitti colorati che ribassano la vera altezza delle pareti. In quello che è diventato il "salone delle sculture", dove si stagliano le opere di Etienne-Martin e Couzijn [fig. 6], il soffitto e la parete dal lato delle finestre sono "color bruno-viola" e grazie a "dosature altimetriche" date da gradoni ricoperti di panno azzurro, verde o lasciato grezzo, come un richiamo alla laguna e alle maree, vengono in realtà unificate due sale che avrebbero un dislivello di pochi gradini. E da



5. Mostra "Vitalità nell'arte", sale al primo piano; allestimento Carlo Scarpa; courtesy Centro Carlo Scarpa



6. Mostra "Vitalità nell'arte", salone delle sculture al secondo piano; allestimento Carlo Scarpa; courtesy Centro Carlo Scarpa

23. [G. Mazzariol], *Per la mostra Vitalità nell'Arte a Palazzo Grassi, Venezia*, in "Domus", n. 361, dicembre 1959, pp. 53-56. L'articolo in realtà risulta anonimo ma, cfr. P. Duboý, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Monza 2016, nella sezione di Archivio Carlo Scarpa conservato al MAXXI di Roma è presente un manoscritto su cui lo stesso Scarpa avrebbe annotato a matita che è stato composto da Mazzariol.

quelle piattaforme emergono, incastrati tra una pedana e l'altra, i cubi in legno bianco o le strutture di metallo che servono come basi di appoggio alle sculture. L'architetto – spiega l'articolo – ha creato “un rapporto dialettico tra spazi tradizionali e opere figurative contemporanee, usando come elemento di mediazione la luce”. Le opere esposte dunque dialogano tra loro grazie a “una sorta di partecipazione ambientale (più che attraverso una contemplazione astratta)”. Anche in altre sale il soffitto è colorato per far timbro con le opere e i velari sono bianchi o in color pastello, talora celesti, talora in tessuto rosso trasparente, mentre le pannellature in legno dipinto di bianco che li reggono o veri e propri diaframmi tutti in legno bianco o a griglia forellata servono a schermare la luce e separare gli ambienti come pareti divisorie, creando di fatto il percorso. “Per questo mancano spazi rettificati, in cui sostare, – precisa Scarpa – e sono invece accentuate le direttive di scorrimento, sottolineati gli inviti di passaggio, per giungere a quello che è il senso della partecipazione. In questa direzione, a prescindere dalla qualità figurativa delle opere esposte, sono esemplari gli episodi di Appel e di Vedova; è invece contraddittoria la presenza di Marino Marini che io avevo pensato di esporre all'esterno del Palazzo. Dal punto di vista della soluzione formale da me indicata ritengo che la sala delle sculture del secondo piano rappresenti il meglio che s'è raggiunto”. Il bronzo della *Composizione 56* di Marino Marini, collocato nel salone d'onore al primo piano, che viene poeticamente chiamato il “salone dei passi perduti”, è infatti come isolato da una scatola compositiva realizzata con pannellature semplici, accostate a una struttura rivestita in tessuto fantasia quasi tribale, che diviene una quinta introduttiva posta a lato del grande lampadario in vetro di Murano.

Se Philippe Duboÿ legge questo allestimento come “il frutto dell'eccezionale incontro e della stretta collaborazione tra due grandi museografi”, tra Scarpa e lo stesso Sandberg, Francesco Dal Co riprendendo l'articolo su “Domus” lo interpreta come un invito a un'esperienza dello spazio piuttosto che a un'attenzione alle singole opere, mentre per Ada Francesca Marcianò è “un discorso interiorizzato” per frantumare “l'unità estensiva” e consentire, “in un contatto nitido e silenzioso”, tempi di contemplazione delle singole opere e delle diverse ‘vitalità’²⁴.

Un momento speciale dell'allestimento è la zona intitolata *Dipingere coi tessuti*, affidata a Appel. Il pittore olandese è già presente in mostra con cinque dipinti del 1958 posti al primo piano in una sala esagonale d'angolo: al secondo piano però, in uno spazio quadrato, si conforma una struttura effimera che, come recita un esile catalogo con tre foto a colori e una in bianco e nero dedicato a questa realizzazione, “non è né pittura né scultura, ma nasce dal tessuto: qualcosa di

24. F. Dal Co, *Gli allestimenti*, in F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano 1984, p. 98; A.F. Marcianò, *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1994, p. 107. Cfr. anche M. Ferrari, *Allestimento della mostra “Vitalità dell'arte”, Venezia, Palazzo Grassi*, in *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, cit., pp. 196-206. La nota si riferisce a tutte le citazioni di pag. 66.



7, 8.
Karel Appel, *Dipingere coi tessuti*, ambiente a “Vitalità nell'arte”, 1959

diverso, qualcosa di nuovo. Affidata all'estro di Karel Appel è anch'essa una dimostrazione di vitalità²⁵. L'artista ha dunque eseguito una creazione con tessuti in colori squillanti scelti da lui, drappeggiandoli su uno sfondo di tela nera posta alle pareti e al soffitto, formando un agglomerato di intrecci serpentini, al modo delle sue grandi composizioni informali e ha commissionato un tappeto pesante e compatto a motivi astratti per coprire il pavimento. Il *colophon* della pubblicazione si premura di segnalare che i tessili sono stati realizzati con filati appartenenti alle medesime case produttrici che forniscono le stoffe per gli abiti delle sfilate e che intendevano promuoversi attraverso la partecipazione alle attività del CIAC: SNIA, Cisa, Chatillon, Novaceta, Tessiture Seriche Bernasconi, Filande e Tessiture Costa, Convertex; anche il tappeto in *undaflex* è di un tipo di lilion della SNIA Viscosa [figg. 7, 8].

Paolo Marinotti, che firma il testo della pubblicazione, racconta: “Un giorno scrissi a Karel Appel che sarebbe stato molto bello poter realizzare una gran sala ‘dipinta a tessuto’ (...) gli dissi che avrebbe dovuto cercare non la maniera di far risaltare dei bei tessuti fabbricati con fibre nuove, del nostro tempo, ma di creare uno spazio di tempo, di colore e di forme entro cui questi tessuti potessero trionfalmente entrare. (...) Non si trattava quindi di dimostrare come si sarebbe potuto ‘dipingere coi tessuti’ in un ambiente, ma come si sarebbe potuto creare un ambiente e con esso delle idee”, identificando il tessile in “materia-colore”, ricollegandosi all'idea che “anche la pittura si serve quasi sempre di una base intessuta come della piattaforma su cui costruirsi” e che il tessile “fa e ha fatto parte integrante della vita dell'uomo”. Ciò che conta insomma è “il gesto di Appel” perché “è il gesto che ricollega un impulso di autentica vitalità creatrice a qualunque materia”: non c'è “nessuna intenzione di fare del chiasso e nessuna voglia di far delle bravate”, anzi si cerca una “espressione viva, genuina, mai prima tentata”²⁶.

Un'esperienza simile si ripete nel 1960, in occasione di “Dalla natura all'arte”, curata da Marinotti, Sandberg e Michel Tapié, in cui Fontana, oltre a esporre pitture e pezzi in grès, ha una sala intitolata *Esaltazione di una forma*, in cui crea una composizione ambientale di trame tessili, formando una stanza nella stanza, come in sue precedenti ideazioni, ma isolandola con un rivestimento di tessuto, in cui pone al centro una forma a parallelepipedo composta in stoffa, mentre il vano è percorso da fasce intersecanti a cui sono avvolti e drappeggiati altri tessili SNIA Viscosa²⁷. Anche lui, tra l'altro, aveva progettato pattern tessili per

25. P. Marinotti, s.t., in *Dipingere coi tessuti*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 8 agosto - 4 ottobre 1959), Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia, 1959, s.p.

26. *Ibid.*

27. *Dalla natura all'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 7 luglio - 2 ottobre 1960), Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia 1960: espongono Dubuffet, Etienne-Martin, Fontana, Gallizio, Henry Heerup, Enzo Mari, Bruno Munari, Germane Richier, Sofu Teshigahara. Singolarmente la Biennale del 1978 impiegherà un titolo simile: *B78. La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Natura come immagine*, catalogo della mostra, a cura di L. Carluccio, La Biennale di Venezia, Venezia 1978.



9. Manifestazione di moda "Fantasia di Costume", 1959. Abito da cocktail di Carosa, modello *Orizzonte lunare* del 1956, tessuto disegnato da Bruna Gasparini; courtesy Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume, Fondazione Musei Civici di Venezia

la Manifattura Jsa di Busto Arsizio che evocavano la sua ricerca artistica, come il *Concetto spaziale* apparso sulla copertina di "Domus" nel 1955 o *Volo spaziale*, *Panorama spaziale* e *Galassia* del 1956, come avevano fatto nel 1954 alla X Triennale anche Roberto Crippa e Gianni Dova. Nelle sfilate annuali del CIAC anzi, che continuano tutti gli anni e si tengono nell'atrio del palazzo trasformato per l'occasione in un palco a cui le modelle accedono scendendo dallo scalone, dal 21 al 23 settembre 1959 viene organizzata un'edizione intitolata "Fantasia di Costume" che diventa un'azione coreografica legata anche a un balletto con scenografie di Piero Zuffi, per la quale viene riproposto un abito da cocktail in shantung marezzato di rayon viscosa e fiocco del 1956, il modello *Orizzonte lunare* di Carosa [fig. 9], il cui tessuto è disegnato dall'artista Bruna Gasparini che è vicina agli Spazialisti veneziani pur non facendone parte, e che è anzi la moglie di uno di loro, Luciano Gaspari. La mostra inoltre diviene fondale per servizi di moda, un uso già in voga anche alla Biennale, come mostrano le collezioni fotografiche di Cameraphoto che erano state impiegate fino agli anni Settanta sui maggiori settimanali del tempo, da "Epoca" a "Grazia" a "L'Europeo".

Se alcuni quotidiani si limitano a riportare in cronaca l'inaugurazione della mostra come un appuntamento mondano, "Il Gazzettino" di Venezia del 7 agosto cita i discorsi di Marinotti, Sandberg e Valsecchi e su tale testata, il 12 agosto, Silvio Branzi loda questa "mostra d'eccezione", pur ritenendo poco riuscito l'esperimento della stanza di Appel, che gli pare un "boudoir di gusto mediorientale pronto ad ospitare qualche segreta accolta di fumatori di *narguillet* e di bevitori di caffè turco". Ne traccia una lettura molto interessante, annotando: "l'Istituzione è entrata direttamente nel vivo della cultura artistica contemporanea, assumendo un impegno di illuminata responsabilità, e insieme, di maggiore merito. Non è senza importanza davvero che un problema critico come quello che la mostra tende a dirimere sia stato posto per la prima volta in Italia. Il fatto dovrà avere una risonanza internazionale"²⁸.

Mentre in effetti l'interpretazione che Marinotti dà alla vitalità assume un aspetto legato persino a un modo di vivere prorompente, nel testo di Sandberg tornano echi delle letture del critico americano Clement Greenberg, l'ideatore della definizione "espressionismo astratto" che aveva creato il mito degli artisti americani come rappresentanti di una identità specifica degli USA esaltandone i valori di aggressività, vitalità, virilità come dimostrazioni di una società libera: concetti che Sandberg riprende nel rammentare come l'Europa tra il 1940 e il 1945 fosse oppressa e ora reclamasse invece la libertà per ricostruire un mondo nuovo, e come gli artisti se ne facessero interpreti. Nel vedervi una "forza

28. S. Branzi, *Trentasei artisti d'avanguardia all'insegna della "Vitalità nell'Arte"*, in "Il Gazzettino", Venezia, 12 agosto 1959, p. 3; *Vernice della mostra "Vitalità nell'Arte"*, in "Il Gazzettino", Venezia, 8 agosto 1959. Un annuncio a pagamento che avverte dell'apertura del Centro compare anche su "Il Corriere della Sera" del 23 agosto 1959 (a p. 5). La nota si riferisce a tutte le citazioni di pagg. 68-69.

torrenziale" assume l'interpretazione di Harold Rosenberg, che aveva coniato l'espressione "action painting", considerando l'opera un'arena su cui agisce il pittore (ed esemplari in questo senso erano le procedure e il rapporto fisico di Pollock col suo lavoro e come de Kooning assalisse la tela fino alla rimozione di un'immagine riconoscibile). Persino Michaux in catalogo indica che il vero pittore, come un poeta, crea la sorpresa che può divenire sbalordimento ma anche irritazione, parole che tornano nelle dichiarazioni di Dubuffet che afferma di voler suscitare spettacoli mai visti e che l'artista è un mago capace di rendere vitale la materia, o di Alan Davie o del gruppo Cobra, che insistono sull'alchimia della produzione artistica. È però Silvio Branzi il più acuto nell'affrontare una esegesi critica sull'argomento, considerando linguaggi artistici e presenze.

Egli pone un problema di lessico su come chiamare queste ricerche, su quale sia il progetto di fondo nel percorso di "Vitalità nell'arte", in quali filoni artistici possano essere incasellati i protagonisti, se in quelli di *art brut*, *art autre*, espressionismo astratto, nuclearismo, spazialismo, dimostrandosi attento ai dibattiti contemporanei e alle polemiche, considerato che l'informale – scrive – crea "mescolanze assai disordinate". Sottolinea come Sandberg, nel tracciare brevemente il percorso dell'arte più recente, si sia dimenticato di citare i gruppi italiani di Corrente e del Fronte Nuovo delle Arti, mentre per lui è importante "individuare ciò che è disceso dall'astrattismo" attraverso due filoni, uno lirico-contemplativo legato alla trasformazione poetica dell'emozione, un altro "esistenzialista e d'astrazione espressionistica" anche con qualche derivazione dada e che si affida all'automatismo, ai sentimenti istintivi. Sarebbe proprio questo secondo filone quello presente a "Vitalità dell'arte": interpreta così il fatto che la rassegna non potesse accogliere artisti italiani come Birolli, Afro, Santomaso, Morlotti, anche se noti, i quali lavorano su un senso coloristico e di costruzione formale dell'opera, rasentando un tonalismo quasi decorativo. Sono significative per questo la presenza di Mattia Moreni, più vicino alle ricerche di Vedova legate al gesto, e l'assenza di Morlotti, seguace di un informale come materia. Sebbene Francesco Arcangeli li annoveri entrambi tra gli Ultimi Naturalisti, vedendovi una consistenza fortemente incentrata su un concetto di "esistenza" ma secondo un recupero della tradizione italiana e in più con una evocazione cézanniana, Morlotti richiama il paesaggio (che pure era suscitato anche da altri in "Vitalità dell'arte", da Dubuffet a Appel) con colore spesso e grumoso, ma piacevole; Moreni invece, interpretato attraverso una lettura più esistenzialista, rappresenta un percorso più violento anche per le stesse affermazioni del pittore, che si dice ispirato dal dinamismo futurista ed è dunque pienamente nel segno della vitalità intesa dai curatori. Sarà proprio il critico Tapié, che nel 1952 aveva coniato la titolazione di *art autre*, di pittura altra come qualcosa di assolutamente scisso da quel che c'era prima e che già aveva presentato Moreni alla Biennale del 1956, a scrivere per lui, in occasione di quella del 1960, che la sua è una pittura pregna di azione attenta alla materia e che egli è il più vicino

agli *action painters*, grazie al suo sprigionare energia, riconoscendo proprio il periodo tra 1954 e 1960 come il suo momento più “informale”²⁹. Ma nemmeno l'*art autre* è sufficiente per Branzi a definire questi artisti, tanto più i francesi, così come l'*abstraction lyrique*, un termine coniato da Jean-José Marchand nel 1947 e usato da Mathieu nel 1951 (che la interpreta come un'idea di astrazione contraria all'informale, che manterrebbe un nesso con il non-figurativo e un uso coloristico vibratile e costruttivo). Un altro termine che considera poco efficace è *tachisme*, coniato con intenzione dispregiativa da Pierre Guéguen nel 1953 per le ricerche neoplastiche e usato poi da Charles Estienne nel 1954, restando però limitato a un settore di ricerca per pochi, legato al concetto di macchia.

Gli pare piuttosto che la polemica sulle definizioni di astrazione calda, intesa come vitalità percepibile, e astrazione fredda, che era stata applicata ad esempio al gruppo Abstraction-Création in Francia, possa servire per delineare il senso della distinzione applicata agli artisti invitati alla mostra: questi coprono la superficie delle loro opere, in particolare delle pitture, senza distinzione tra fondo e forme, compiono una registrazione veloce del movimento di creazione, dunque di quella che è intesa come la “vitalità” dell'autore, come se fosse un tracciato energetico, un campo di forze che attrae i colori depositati dai gesti del pittore, dando l'effetto di una comunicazione immediata del vigore. Le predilezioni di Marinotti e Sandberg non vanno a una pittura segnata dalla depressione o dalla disperazione per una condizione esistenziale di crisi o di cattiva coscienza del dopoguerra e questo spiega in primis probabilmente la grande assenza di Fautrier tra i francesi, rispetto a Dubuffet che è preferito anche nelle mostre a venire, non indugiando come l'altro sul senso di sofferenza e di disfacimento; così come quella dello spagnolo Antoni Tàpies, che pure fa uso di materiali non ortodossi come Burri. Quelle in mostra anzi appaiono loro opere vive ed elettrizzanti: le parole dei due registrano emozioni e improvvisazioni, in brevi cenni biografici in catalogo è dato molto accento alle professioni inusitate o ai percorsi autodidatti dei pittori, e anche per questo motivo manca tutta una corrente dell'espressionismo astratto degli statunitensi Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt e d'altra parte anche Arshile Gorky, che presenta una pittura troppo biomorfa e tonalista, troppo legata alle radici surrealiste. Il titolo stesso della mostra cita come categoria indagata la vitalità, dunque se ne preferisce una considerazione irruenta ed emotiva: è quella in parte promossa da Peggy Guggenheim, lontana dalle esperienze più riflessive e decantate.

Quando Branzi afferma che Pollock è “dentro la tela” richiama le confessioni rilasciate dallo stesso pittore, così come la lettura avallata da Palma Bucarelli in occasione dell'esposizione dell'artista presso la GNAM di Roma, secondo la quale la sua pittura esprimeva i moti profondi dell'essere³⁰. Le presenze

²⁹. M. Tapié, *Mattia Moreni*, in *XXX Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, II ed., Venezia 1960, p. 68.

³⁰. J. Pollock in “Possibilities”, I, inverno 1947-1948, ora in *Aspetti dell'Informale*, catalogo della mostra (Bari,

americane sono importanti in questo filone di ravvicinamenti stilistici anche per Vedova, amico e frequentatore della Guggenheim, nei cui *Scontri di situazioni*, che vengono dopo il *Ciclo della Natura* del 1953, non sussiste più un tracciato sottostante retto su una struttura a griglia e la materia-colore diviene energia: anche se rimane in nuce un'articolazione spaziale memore delle centrifugazioni futuriste, essa segue un andamento esplicitamente psichico. Ugualmente le ricerche materiche di Burri dopo le *Muffe* del 1949-51, a seguito della conoscenza di Dubuffet in Francia nel 1949 e della visione della mostra di Pollock al Museo Correr e alla Biennale nel 1950, avevano preso una direzione che poteva essere interpretata in modo più gestuale, se intesa come maniera di impiegare il colore rappreso, come violenza inflitta ai materiali (gli strappi e le cuciture delle tele dei *Sacchi*, le bruciature sui *Legni*), secondo una ricerca tangente alla pittura materica per l'impiego di sostanze intese non come prelievo dadaista, ma per i valori cromatici e tattili di quegli apporti estranei usati come colore, pur mantenendo una forte costruzione spaziale e un senso compositivo nell'uso degli elementi (Branzi infatti, pur riconoscendone la statura qualitativa, ne condanna la raffinatezza “quasi edonistica”). Egli era l'unico rappresentante in mostra di quello che era stato il Gruppo Origine, fondato ancora nel 1951: Capogrossi, anche se calligrafico, non avrebbe assecondato le intenzioni dei curatori di Palazzo Grassi perché privo di carica emotiva espressionista, così come Colla o Fontana, che pure faceva emergere l'aggressività nelle tele bucate e avviava i primi tagli proprio nel 1959, escluso come tutti gli Spazialisti che pure dal 1951-55 portano avanti altre tracce di informale. E sono assenti anche i Nucleari come Baj, Crippa, Dova, Dangelo, che, fondendo informale a surrealismo, non vengono per ora considerati, ma che, per quanto riguarda Baj e Crippa, esporranno a Palazzo Grassi successivamente.

Curiosa assenza tra i veneziani è anche quella di Tancredi, molto caro a Peggy Guggenheim e vicino al calligrafismo di Tobey, forse troppo grafico per piacere a Marinotti e Sandberg. La concezione della pittura come un'attività autografa, quasi una scrittura del pittore basata su un tempo veloce di esecuzione, come una pulsione interna espressa dal gesto, è rappresentata infatti da Michaux, il pittore-poeta attratto dall'Oriente, ma non da Cy Twombly né da Gastone Novelli, che pure avevano maturato le loro esperienze a Roma tra il 1956 e il 1957. Fra gli europei presenti in mostra invece vi sono i maggiori esponenti di quello che era stato il gruppo Cobra, come Appel, che incarna una ricerca di libertà creativa idonea a quella invocata da Marinotti, ma manca Corneille e non c'è Constant, che pure stava lavorando in Italia (ne sono prova i piani urbanistici per la città di Alba, secondo una poetica dell'informale applicata all'architettura a cui si era dedicato dopo lo scioglimento del gruppo) e che nel 1959 aveva

Pinacoteca Provinciale di Bari, gennaio-marzo 1971; Milano, Palazzo Reale, maggio-giugno 1971), Dedalo, Bari e Litouric, Milano 1971, p. 47.



10. Lucio Fontana, ambiente *Esaltazione di una forma* alla mostra "Dalla Natura all'arte" a Palazzo Grassi, 1960

esposto allo Stedelijk Museum di Amsterdam una trentina di progetti con *Costruzioni spaziali situazioniste*.

Un pungente fustigatore della mostra è Piero Manzoni. Su "Il Pensiero Nazionale" dell'1-15 ottobre 1959 protesta contro la "cattiva pittura" esposta a Palazzo Grassi e contro quella pretesa di interpretare la vitalità, dato che secondo lui "nessuno degli espositori riesce, nella generalità, ad intendersi o a stabilire un discorso con gli unici due pittori veramente vitali presentati a suo avviso in quella sede, Pollock e Burri", la cui forza risalta in mezzo a "tutto il bailamme di questa esposizione" in cui le retoriche espressionistiche, "timorose del nuovo, paurose della libertà d'invenzione, restie ad ogni *engagement* superiore", sarebbero lontane da una vera vitalità. Manzoni accusa gli organizzatori di giocare sui sentimenti per riproporre "paesaggetti brianzoli" camuffati da "astratti" come una via di salvezza da "orrendi baratri di perdizione", opere che invece sono ancora una volta "retorica accademica" e non sono composte per "fuggire al 'vuoto della tecnica'" o "ritornare all'uomo", anzi ostacolano la via dell'arte "cercando di ridurla al rango di un giochetto formale". Per lui "non è con eccessi di novità o di avanguardia o di *engagement* intellettuale che si guastano le possibilità artistiche di una civiltà, ma proprio con certe gratuite questioni che non tengono conto del discorso avviato nella situazione culturale in cui si vive"³¹. La mostra insomma non gli pare per niente legata al presente.

Luciano Semerani su "Casabella-Continuità" si interroga se il titolo della mostra sia "un postulato o una tesi", definendola tuttavia "la più viva rassegna dell'anno dell'arte astratta contemporanea", percependo la stanza di Appel con i tessuti come "una enorme 'scatola' astratta"³². Proprio su questa struttura, la "gran sala dipinta a tessuto" come la chiama Marinotti con intenti anche propagandistici, si innesta un interessante parallelo per l'impiego della stoffa con l'esperimento condotto nel medesimo 1959 da Pinot Gallizio alla Galleria René Drouin di Parigi, dove realizza la *Caverna dell'antimateria*. In quel caso il supporto della sua pittura "industriale" e "alchemica", prodotta su lunghi rotoli di stoffa e vicina all'informale, intende ugualmente creare un vero e proprio *environment*, ma in grado di emettere suoni e odori. Riconducendosi all'idea di energia rinchiusa in una caverna-scatola, ispirata alle ricerche della fisica sulla materia ma anche agli impulsi primordiali, più vicina all'*Ambiente spaziale* con misteriose forme cosmiche e illuminazione a luce di Wood che Fontana aveva allestito nel febbraio del 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano che alla liberatoria espressività dell'esperimento veneziano, la sua invenzione deriva comunque dalla vicinanza

31. A. Manzoni, *Vitalità nell'arte*, in "Il pensiero nazionale", n. 19, 1-15 ottobre 1959, ora anche in G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 255.

32. L. Semerani, *Un postulato o una tesi, l'insegna di questa mostra?*, in "Casabella-Continuità", n. 232, 1959, pp. 46-47.

con il Laboratorio Sperimentale del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario fondato a Alba da Asger Jorn nel settembre 1955, un sodalizio a cui, nel 1954, avevano aderito anche Enrico Baj, Ettore Sottsass, Alechinskij e lo stesso Appel, che era solito partecipare agli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola Marina. Proprio la *Caverna dell'antimateria* di Gallizio che era stata acquistata da Marinotti (in realtà una parte di essa, allestita a formare tre pareti lunghe una trentina di metri e alte una decina, sospese dal pavimento e dal soffitto, assieme allo *Spazio incredulo dei disimmetrici*, elemento di un ambiente poi non realizzato intitolato *Tempio dei miscredenti*) nel 1960 sarà alla mostra "Dalla natura all'arte" a Palazzo Grassi a cui parteciperanno sia Jorn che Fontana, il quale, oltre che con dipinti, si presenterà con una stanza-ambiente, *Esaltazione di una forma*, compiuta ugualmente con tessuti delle società SNIA Viscosa³³ [fig. 10]. Altre ricerche sono però emerse nel frattempo: proprio Fontana nel maggio del 1958 aveva presentato alla Galleria Pater di Milano una collettiva in cui aveva esposto Piero Manzoni, alla fine del 1959 sorgono i nuclei dell'arte programmata, come il Gruppo T e quello che sarà il Gruppo N, e tra le altre vicende nel 1960, a Milano è redatto da Pierre Restany il manifesto del *Nouveau Réalisme* e proprio Manzoni alla Galleria Azimut propone la *Consumazione dinamica del pubblico divorare l'arte*, aprendo nuovi orizzonti a quella che è l'arte più folgorante di quel momento.

33. Sulla *Caverna dell'antimateria* cf. tra gli altri Pinot Gallizio, *Catalogo generale delle opere 1953-1964*, a cura di M. T. Roberto, Mazzotta, Milano 2001 e *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, a cura di M. Pugliese e B. Ferriani, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2013; parti dell'opera erano state esposte nella sua personale allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel maggio del 1960 (dove risulta già di proprietà di Marinotti) e poi la *Caverna*, ugualmente installata parzialmente, è portata a Palazzo Grassi. Nel 1963 al CIAC si terrà la mostra "Visione e colore", incentrata sui Gruppi Cobra e Spur ma a cui sono presenti anche Baj e Sam Francis; il Centro però non è più in grado di registrare i nuovi fermenti artistici e in tal senso vanno lette le retrospettive a Dubuffet e la personale di Farfa del 1964, quella di Jorn o persino sui fratelli Guardi nel 1965, quella di Max Ernst nel 1966 e "Campo vitale", che nel 1967 chiude il ciclo delle collettive tematiche con una summa delle correnti rappresentate, pur portando Christo, Rauschenberg, Warhol, Gilardi, Oldenburg e Wesselmann, ma sempre affiancati dalla forte presenza di Cobra oltre che di Michaux e del gruppo Spur, che hanno due piccole mostre a parte. Seguono, tra altre esposizioni, quelle su Enrico Baj nel 1971, Emilio Scanavino nel 1973, Rodolfo Aricò, Concetto Pozzati e Carlo Battaglia nel 1974, Michelangelo Pistoletto e Mario Rossello nel 1976. A causa della congiuntura dei mercati, il CIAC è minato nelle risorse patrimoniali ed è costretto a rivedere i suoi programmi, dal 1969 cambia strategia anche per le sfilate, ampliando il pubblico in vista della diffusione di massa e smettendo l'accompagnamento di presentazioni teatrali. In un momento di generale crisi delle fibre artificiali la società fallisce e nel 1978 vende Palazzo Grassi, che dapprima è rilevato da un gruppo di industriali veneti, che lo mantiene come sede di esposizioni, e nel 1983 è ceduto alla società FIAT di Torino.



Fondazione Querini Stampalia
Onlus

Fondazione Museo Civico Rovereto

**Quaderni della
Donazione Eugenio Da Venezia**
ventitre

Atti delle Giornate di Studio che si sono tenute
a Venezia, Fondazione Querini Stampalia, il 25 novembre 2016
a Rovereto, Palazzo Alberti Poja, il 17 novembre 2017
a Venezia, Fondazione Querini Stampalia, il 17 maggio 2019

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo

Stampa
Grafiche Veneziane

Finito di stampare a Venezia
nel mese di aprile 2020

«...la donazione Eugenio Da Venezia ha lo scopo di favorire una giusta valorizzazione in campo nazionale ed oltre della generazione di artisti che operò a Venezia negli anni 1920-30 (Da Venezia, Dalla Zorza, Seibezzi, Novati, Bergamini, Varagnolo, Ravenna, Mori, Scarpa Croce, ecc.) e della loro pittura...

Sarà costituito un fondo con il quale la Fondazione Querini Stampalia bandirà dei concorsi o assegnerà borse di studio intese a studiare e documentare la pittura veneziana del periodo indicato (anni 1920-1930).

In particolare curerà, attraverso studiosi e storici dell'arte, l'archiviazione e la pubblicazione di materiale vario (soprattutto foto) riguardante detta pittura, curando in particolare l'edizione di uno o più volumi sulla storia dell'arte a Venezia in questo secolo, affidandone la redazione ad esperti in grado di valorizzare la generazione nata alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, cioè appunto la generazione coetanea ad Eugenio Da Venezia.»

Dall'atto di donazione di Eugenio Da Venezia, rogato in Venezia il 17 aprile 1989